

O retorno à daguerreotipia na fotografia contemporânea¹

Marcelo Barbalho²

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

A exemplo dos retratos escultórico e pictórico, o retrato fotográfico mantinha, em seus primórdios, o retratado refém do martírio da pose. Após a conquista do instantâneo, ainda no século XIX, ele é finalmente libertado da secular imobilidade forçada, até então uma espécie de exigência deste gênero, um dos mais vastos e importantes da história da arte. Mas a pose nunca deixaria de habitar o retrato fotográfico. Este fato torna-se hoje evidente diante de retratos filmados produzidos na arte contemporânea e no fotojornalismo multimídia. É possível notar na obra de alguns autores um retorno à longa duração da pose, que surge impactante na “fotografia que se move”. Inspirado em Aby Warburg, fundador da iconologia, que estuda como determinado tema é tratado em diferentes contextos históricos e culturais, este artigo busca refletir sobre a persistência da pose ao longo da história da fotografia.

Palavras-chave: retrato fotográfico; retrato filmado; fotojornalismo multimídia; arte contemporânea; Aby Warburg.

Sob influência warburguiana

Este artigo inspira-se em Aby Warburg (1866-1929) para refletir sobre a persistência da pose no retrato fotográfico. Para que o leitor compreenda esta influência é preciso inicialmente dedicar atenção à conferência que Warburg fez em 1923 como parte de um acordo com Ludwig Binswanger, diretor de uma casa de repouso em Kreuzlingen, na Suíça, onde o historiador da arte alemão estava internado havia seis anos para tratar-se de doença mental. Warburg conseguiu do psiquiatra a promessa de deixá-lo partir caso provasse sua cura pronunciando uma conferência aos pacientes da clínica.

Ele escolheu como tema o ritual da serpente dos índios do Novo México, baseado numa viagem para os Estados Unidos que fez em 1895, quando viveu alguns meses entre os povos Pueblo e Navajo. Warburg porém não testemunhou todas as cenas evocadas em sua

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM).

² Aluno do PPG da ECO/UFRJ e bolsista do CNPq. E-mail: marcelobarbalho@uol.com.br

conferência, pois voltou para casa sem assistir um ritual essencial: o da serpente. Sua descrição do culto indígena apoia-se em fotografias publicadas por outros autores. Eis um trecho dela:

En août, quand l'agriculture est dans une situation critique parce que toute la récolte dépend de la pluie d'orage, c'est une danse avec des serpents vivants qui a lieu alternativement à Oraibi et a Walpi pour faire advenir l'orage salvateur. [...] Leur tâche [des serpents] est d'assurer la subsistance de l'Indien en sauvegardant le cycle du maïs – lequel est conditionné par la pluie. [...] Ici les danseurs et l'animal vivant forment une unité magique. Le plus surprenant est que, dans ces cérémonies dansées, les Indiens ont su manier le plus dangereux de tous les animaux, le serpent à sonnettes, de telle sorte qu'ils le maîtrisent sans employer la force, et que la créature participe de son plein gré – ou du moins sans faire usage de ses facultés d'animal féroce si elle n'est pas excitée – à des cérémonies qui durent des jours entiers, ce qui dans la main d'Européens entraînerait certainement des catastrophes³ (WARBURG, 2003, pp. 103, 104, 106).

Pela consagração e pela imitação eficaz da dança, as serpentes se tornam mensageiras que, enviadas para as almas dos mortos, provocam uma tempestade capaz de salvar a colheita. Elas não são sacrificadas. Mesmo assim, na opinião de Warburg (2003, p. 110), parece evidente que o espectador considere esta forma de magia religiosa “o traço mais específico da selvageria primitiva, um traço totalmente desconhecido na Europa”. No entanto, afirma o próprio autor, há dois mil anos quando nasciam os ritos na Grécia, país de origem da cultura europeia, as cerimônias “ultrapassavam em horror brutal” as da tradição indígena.

É a partir deste momento que o texto de sua conferência, intitulada *Imagens do Território dos Pueblos na América do Norte* e mais tarde conhecida como *Ritual da Serpente*, passa a mostrar como este animal é representado e assume diversos significados ao longo da história da arte. Warburg (2003, p. 110) informa que no culto orgiástico de Dionísio, por exemplo, as bacantes dançavam com serpentes em uma mão e portavam em torno de suas cabeças, como um diadema, a serpente ondulante, enquanto que na outra mão

³ Em agosto, quando a agricultura está numa situação crítica porque toda a produção depende da chuva, uma dança com serpentes vivas acontece alternadamente em Oraibi e Walpi para trazer a tempestade salvadora. [...] A tarefa [das serpentes] é garantir a sobrevivência do índio protegendo o ciclo do milho – que está condicionado pela chuva. [...] Aqui, os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica. O mais surpreendente é que, nessas cerimônias com dança, os índios eram capazes de lidar com o mais perigoso de todos os animais, a cascavel, de modo que eles a dominam sem usar a força e a criatura participa por vontade própria – ou pelo menos sem usar seus poderes de animal selvagem, se ela não for excitada – de cerimônias que duram dias inteiros, o que nas mãos de europeus poderia significar um desastre. (Tradução nossa).

seguravam outra serpente que deveria ser despedaçada durante a dança sacrificial à honra divina. Ainda de acordo com o autor, ao contrário do que acontece nas danças indígenas do Novo México, “o sacrifício sangrento e delirante é o apogeu e o verdadeiro sentido da dança religiosa grega”.

Para Warburg (2003, p. 111), a ideia da serpente como “figura destrutiva surgida do inferno” torna-se, no mito de Laocoonte assim como na escultura clássica que o representa, o símbolo trágico mais poderoso da Antiguidade. O sacerdote troiano, ao tentar convencer seus compatriotas a não aceitar o cavalo de madeira onde soldados gregos estavam escondidos, sucumbe à punição dos deuses. A vingança, executada sobre Laocoonte e seus dois filhos por meio de duas enormes serpentes marinhas que os estrangulam, torna-se a “encarnação evidente do supremo sofrimento humano”. Assim, a morte do pai e de seus filhos transforma-se em símbolo da crueldade e desespero na Antiguidade: a morte causada pelo castigo de demônios, sem justiça nem esperança de salvação.

Ao lado das serpentes de Laocoonte, que numa imagem pessimista assemelham-se a um demônio, há um “deus-serpente” em que é possível saudar “a beleza luminosa do humanismo antigo”. Asclépio, cujos “traços são os que ostentam a clássica escultura do salvador do mundo”, é o deus grego da medicina e tem como símbolo uma serpente enrolada em torno de um bastão. O fato de que a figura da serpente presente no ritual dos índios norte-americanos atravessa distintas épocas da história da arte reforça a convicção de que “as práticas artísticas não são autônomas e reivindicam uma análise antropológica”. Warburg passa então a se questionar sobre o que significa a Antiguidade clássica para a arte do Renascimento.

Ele recusa uma leitura estritamente estética das obras artísticas. Na opinião de Giorgio Agambem, “o encontro com a cultura primitiva americana o afastou completamente da concepção de uma história da arte como disciplina especializada”.

Em suas anotações para a conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente, [...] ele repete sua aversão pela visada formal, aproximação “incapaz de compreender a necessidade biológica da imagem, no cruzamento da religião e da prática artística”. Essa posição da imagem, entre arte e religião, é importante para fixar o horizonte de sua busca: seu objeto é a imagem mais do que a obra de arte, o que a coloca decididamente fora das fronteiras da estética (AGAMBEM, 2009, pp. 133, 134).

O interesse de Warburg no campo da história da arte limita-se a um período relativamente breve, mas que ele considera uma das épocas mais importantes da história da humanidade: o final do século XV, apogeu do primeiro Renascimento, marcado por artistas como Botticelli e Ghirlandaio. Mas o que o seduzia em Florença era completamente diferente do que chamava atenção de historiadores da arte convencionais. “Son but n’était pas de saisir l’individualité d’un artiste ou l’évolution de son style. In ne s’est jamais soucié d’attribuer un tableau à tel ou tel artiste ou de prendre position dans des discussions sur l’histoire architecturale du Dôme de Florence⁴”, afirma Fritz Saxl (2003, p. 151).

A recusa de uma “história da arte estetizante” leva Warburg a primeiro realizar uma avaliação simbólica das imagens. É um passo importante para o nascimento de uma ciência voltada para o estudo e interpretação do significado dos ícones ou do simbolismo artístico de uma obra em diferentes contextos históricos e culturais: a iconologia ou iconografia. “Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form⁵”, define Erwin Panofsky (1972, p. 3), considerado, ao lado de Ernst Gombrich, o herdeiro oficial de Warburg e autor de *Studies in iconology* (1939), obra de importância estratégica por procurar demonstrar de forma sistemática o método warburguiano.

Assim como Warburg em sua conferência sobre o ritual da serpente estuda como um determinado tema é tratado em diferentes períodos históricos, resultando em representações alegóricas ou emblemáticas de uma visão de mundo, este artigo visa afirmar a sobrevivência da pose na fotografia ao discutir as transformações que o tempo de pose, necessário para a confecção de um retrato, sofre em três períodos da história da fotografia: a fotografia oitocentista, a fotografia moderna e a fotografia contemporânea. Ou seja, refletir sobre o tempo que o retratado permanece parado diante da objetiva e como essa pose persiste, insiste, se repete e retorna nos dias atuais.

O retrato é um gênero tão vasto na história da fotografia que pode ser tratado sob diversos aspectos, entre eles modos formais (é sabido por exemplo que nas primeiras

⁴ Seu objetivo não era captar a individualidade de um artista ou a evolução de seu estilo. Ele nunca se preocupou em atribuir uma matriz a um determinado artista ou tomar posição nos debates sobre a história arquitetônica da cúpula de Florença. (Tradução nossa).

⁵ A iconografia é o ramo da história da arte que se preocupa com o assunto ou o significado das obras de arte, em oposição a sua forma.

fotografias procurava-se imitar determinadas características da pintura, como poses e gestos típicos do retrato burguês) ou sociais (a fotografia como fonte de recordação e instrumento de registro de ritos de passagem). É fundamental deixar claro que o interesse aqui é refletir sobre a questão do tempo de pose como substância necessária (e problemática até a conquista do instantâneo) para a confecção do retrato e não sobre aspectos plásticos ou significados sociais da pose ao longo da história da fotografia.

O sentido de posar neste texto é basicamente o de colocar-se em situação de ser retratado através da câmera, sob uma imobilidade forçada durante um determinado intervalo de tempo, seja por causa de exigências técnicas ou de um *efeito* que o fotógrafo busca obter com o retrato filmado contemporâneo. Para isso serão comentadas obras e procedimentos de autores clássicos, modernos e contemporâneos com objetivo de avaliar como a experiência da duração no interior do ato fotográfico afeta o retratado e a imagem produzida a partir dela.

A pose como símbolo da fotografia no século XIX

O retrato escultórico e o pictórico exigiam que o artista submetesse seu modelo a longos períodos de pose para que pudesse transpor a imagem deste para um bloco de pedra ou uma tela. No entanto, na primeira metade do século XIX, a invenção de Daguerre, considerada o primeiro processo fotográfico de produção de imagens e um enorme progresso científico, diminuía consideravelmente o tempo necessário para o registro de uma cena, garantia maior fidelidade ao referente e anunciava o fim do martírio da pose.

Suas limitações porém tornavam impossível a confecção de retratos. A combinação de objetivas grosseiras e produtos químicos de ação lenta exigiam exposições de até vinte minutos ao sol para se obter um daguerreotipo. Uma imobilidade absurdamente longa para qualquer ser humano suportar – era preciso manter-se em rigidez absoluta sob pena da imagem ser registrada sob forma de borrão. Céticos previram que a fotografia nunca iria ultrapassar o estágio de curiosidade, uma “arte de feira” como diria Walter Benjamin.

Mas em apenas um ano, graças a melhorias em produtos químicos sensíveis à luz e aos avanços da óptica, o tempo de exposição foi reduzido para alguns minutos. Mesmo assim era um “trabalho duro” ser daguerreotipado, como relata o historiador da fotografia Beaumont Newhall (1999, p. 32): “You had to cooperate with the operator, forcing yourself not only to sit still for about half a minute, but also to assume a natural expression. If you

moved the picture was ruined; if you could not put yourself at ease in spite of the discomfort the result was so forced that it was a failure⁶”.

Sob pressão de imperativos técnicos, autores como David Octavius Hill, adepto da calotipia, técnica desenvolvida por Fox Talbot que rivalizava com Daguerre pela primazia da invenção da fotografia, costumava levar seus clientes para cemitérios, lugares retirados e silenciosos, “onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho”. Os modelos de Hill posavam ao ar livre, geralmente sozinhos, durante minutos. Em sua *Pequena história da fotografia*, Benjamin diz que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”.

Durante a longa duração da pose, eles [os modelos] por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente aquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber ‘se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo’ vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada (BENJAMIN, 1985, p. 96).

A partir da década de 1850, o daguerreotipo é substituído por processos cada vez mais rápidos e econômicos⁷. Nesta época, surge o *carte de visite*, procedimento técnico de baixo custo que contribuiu para democratizar definitivamente o acesso ao retrato. Os retratados porém continuavam reféns da imobilidade obrigatória diante da câmera. Inventor do *carte de visite*, Disdéri, de acordo com Mauricio Lissovsky (2005, pp. 10, 11), recomendava a seus clientes que se mantivessem quietos, “respirando calmamente”, “piscando regularmente” e “olhando para o mesmo ponto”. Eram proibidos de sorrir, ao menos de modo ostensivo. Podiam sorrir “com o olho”. Mas esse “sorriso interno” não deveria levar a nenhum tipo de contração nervosa. E se a expressão se tornasse grave demais, o fotógrafo deveria eliminar essa “expressão desagradável” com algumas poucas palavras, ditas com bastante cuidado para que o modelo não perdesse sua imobilidade.

A tecnologia continuou a avançar de forma inexorável em direção à conquista do instantâneo, capaz de libertar fotógrafos e, principalmente, fotografados dos dissabores da pose. As experiências de decomposição do movimento de Muybridge e Marey, nas décadas de 70 e 80, são marcos importantes neste processo. Mas a “cultura do instantâneo”, que

⁶ Você tinha que colaborar com o operador, obrigando-se não só a ficar parado por cerca de meio minuto, mas também a assumir uma expressão natural. Se você se mexesse a fotografia estaria arruinada; se você não conseguisse ficar à vontade apesar do desconforto, o resultado era tão forçado que resultaria num fracasso. (Tradução nossa).

⁷ Em 1851, Frederick Scott Archer cria a técnica do colódio úmido e reduz o tempo de pose a alguns segundos.

sacramenta o desaparecimento da fotografia clássica e a emergência da fotografia moderna do século XX, cristaliza-se lentamente.

De fato, entre o surgimento da tecnologia do instantâneo e o nascimento da fotografia moderna – cuja condição técnica de possibilidade é exatamente o instantâneo – passam-se praticamente quarenta anos. Tal intervalo pode ter sido necessário para que esta tecnologia finalmente se naturalizasse. Para que o “problema do tempo” caísse no esquecimento e a miragem do movimento perdesse seu encanto. O tempo, então, tornou-se invisível para a fotografia. E desde onde ele afinal foi refugiar-se, num fora-da-imagem, é que começa a fazer realmente diferença. É quando sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a “origem” da fotografia (LISSOVSKY, 2003, p. 4).

Fotografia moderna: desaparecimento da duração no ato fotográfico

A fotografia instantânea muda a relação entre fotógrafo e fotografado ao eliminar o “problema do tempo”. É o fim do sofrimento causado pela pose de longa duração e do uso de aparelhos para auxiliar as pessoas a permanecerem imóveis diante da câmera, como o apoia-cabeça, uma espécie de prótese invisível para a objetiva. Também caem em desuso termos como “paciente” para se referir ao modelo que no estúdio do fotógrafo era submetido a uma espécie de “operação cirúrgica”. Ao mesmo tempo o instantâneo cria um padrão, uma nova regra na linguagem fotográfica baseada na necessidade de confirmação da verossimilhança pelo congelamento em oposição ao borrão, que é a exceção, sinônimo de incerto, indefinido, vago⁸.

O instantâneo portanto não apenas liberta o retratado da imobilidade forçada diante da câmera como representa uma revolução na maneira de conceber o ato fotográfico e uma nova escola estética: a do instante decisivo. Esse instante produz uma pose que, de tão efêmera e frágil, praticamente desaparece. É o caso de registros “espontâneos” em que os retratados sequer se dão conta da presença do fotógrafo. Um exemplo clássico é a fotografia do revolucionário Che Guevara realizada por Alberto Korda em 1960. É um flagrante de uma pose inconsciente que dura poucos segundos e exige do fotógrafo não mais habilidades típicas da pintura figurativa (construção da pose, cenografia etc.) mas agilidade no uso do equipamento e uma boa dose de “intuição geométrica”.

⁸ É importante salientar que há fotógrafos que desde o início do século XX assimilam o borrão como aspecto inerente à linguagem fotográfica. Jacques-Henri Lartigue é um dos primeiros a assumir essa forma de inscrição do tempo na fotografia como uma possibilidade expressiva.

A fotografia moderna produz verdadeiros mestres com domínio total desses quesitos. Henri Cartier-Bresson talvez seja o maior deles, um dos responsáveis pela disseminação da ideia de que a fotografia é o único meio de expressão “que fixa um instante preciso”. “Para mim, uma fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, tanto do significado de um fato quanto de uma organização rigorosa das formas, percebidas visualmente, que exprimem esse fato” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 153).

A máxima de que “o que desaparece, desaparece para sempre” e que portanto é preciso disparar o obturador no instante preciso para “apanhar a vida no laço” está presente tanto em suas fotorreportagens quanto nos retratos de amigos e personalidades famosas que faz ao longo de sua carreira. “O que pode haver de mais fugaz que uma expressão num rosto?”, indaga Cartier-Bresson (2011, p. 149). O retrato em que o filósofo Jean-Paul Sartre aparece com um olhar enviesado na Pont des Arts, em Paris, ilustra com precisão esta ideia.

As fotografias de Guevara e Sartre são exemplares da “cultura do instantâneo” no retrato e apontam para um ato fotográfico caracterizado pelo desaparecimento da duração da pose. Valorizam ainda o trabalho do fotógrafo, dotado de reflexo apurado e domínio do aparelho, sempre pronto para aproveitar uma “oportunidade” e captar uma “boa imagem”. Para Alan Bergala, no entanto, é como se a fotografia estivesse presa a procedimentos técnicos e condenada à emergência de uma ocasião.

La photographie serait condamnée, par sa technique même, à l’immédiateté, au non-décalage. Le photographe ne saurait s’exprimer qu’à l’occasion d’une coïncidence entre son projet et le monde, d’une rencontre heureuse avec le réel, bref d’un hasard, au sens plat du terme. Autant dire que par ce défaut de décalage dans le monde d’expression photographique, le photographe en serait réduit à une activité de prédateur. Cette comparaison, répétée *ad nauseum*, entre la pratique du photographe et celle du chasseur (ou du prédateur) est particulièrement agaçante de ce qu’elle fait force de loi dans le langage (les fameux “chasseurs d’image”) et qu’elle finit par imposer comme une évidence (de langage), une idée tout à fait approximative, sinon fautive sur l’essentiel. Le chasseur, en effet, ne saurait rapporter le gibier qu’il a manqué, à plus forte raison celui que le hasard ne lui a point permis de rencontrer⁹ (BERGALA, 1981, p. 32).

⁹ A fotografia seria condenada, por sua própria técnica, ao imediatismo. O fotógrafo só saberia se expressar através de uma coincidência entre seu projeto e o mundo, num encontro feliz com o real, enfim, por um acaso, na acepção do termo. Em outras palavras, por causa dessa mudança no mundo da expressão fotográfica, o fotógrafo seria reduzido a uma atividade de predador. Esta comparação, repetida *ad nauseum*, entre a atividade do fotógrafo e a do caçador (ou predador) é particularmente irritante na forma como é imposta pela língua (os famosos “caçadores de imagem”) e acaba impondo como uma evidência (da língua) uma ideia muito aproximada, se não falsa, do essencial. O caçador, de fato, não pode trazer a caça que perdeu, e muito menos o acaso que ele não está autorizado a contar. (Tradução nossa).

É claro que nem toda fotografia moderna é marcada pela instantaneidade da fração de segundo. Há autores, como Diane Arbus, William Klein e Robert Frank, que seguem caminho inverso ao da escola francesa do instante pregnante. Eles não se limitam aos “efeitos de domínio da técnica e ao conforto moral do momento decisivo”, como diz Bergala (1981, p. 61). Suas fotos podem ser tiradas um segundo antes ou um segundo depois. Não lhes interessa a procura pela imagem espetacular mas sim momentos intermediários – os *tempos fracos* –, onde aparentemente nada acontece. Arbus, Klein e Frank promovem uma ruptura com a modernidade e são decisivos na transição entre a fotografia moderna e a contemporânea.

O retrato filmado e o retorno à daguerreotipia

A pose, mesmo curta, espontânea ou inconsciente, nunca deixaria de habitar o retrato fotográfico, como se fizesse parte de um pacto entre fotógrafo e fotografado. Este fato torna-se hoje evidente diante de retratos filmados – feitos em larga medida com a função vídeo das câmeras híbridas – que têm aparecido na arte contemporânea e no fotojornalismo multimídia¹⁰. Na contemporaneidade é possível notar na obra de alguns autores uma espécie de retorno à experiência da pose de longa duração, que surge impactante na “fotografia que se move”.

Andy Warhol é um precursor deste tipo de retrato que, por meio de planos-sequência fixos onde aparentemente quase nada acontece, apresenta um ritmo contemplativo. Em *Screen tests* (1964-1966), uma série de filmes com celebridades, amigos do artista ou qualquer pessoa com “potencial para ser uma estrela”, ele coloca num tripé uma câmera de 16 mm e orienta seus convidados a fixarem o olhar na objetiva até o filme acabar. Com duração média de quatro minutos e sem som, os filmes em preto e branco mostram personalidades como Bob Dylan e Salvador Dalí em mínimas variações de pose.

Quatro décadas depois, Robert Wilson também produz retratos que vão além da fotografia ao incluir cinema, teatro, literatura e som. Na série *Video portraits*, o artista exhibe em telas planas de alta definição imagens de personalidades como Brad Pitt, Jeanne Moreau

¹⁰ Os campos da comunicação e da arte vêm atravessando período de profunda transformação em que as fronteiras que separam uma linguagem da outra tornam-se cada vez mais difusas. Na atual paisagem audiovisual parece difícil falar de uma arte em si e para si como se tratasse de um domínio autônomo, isolado, autossuficiente. Diante de um cenário marcado pela hibridização das imagens parece portanto natural o surgimento de produtos midiáticos e obras de arte que mesclam diferentes linguagens como fotografia, cinema e vídeo.

e a princesa Caroline de Mônaco. Instruídos por Wilson a “pensar em nada”¹¹, os modelos se mantêm, como nos primórdios da fotografia, em brava imobilidade, quebrada apenas por um ou dois gestos realizados de forma extremamente lenta, sem pressa.

O coletivo paulista Cia de Foto é exemplar do retorno à daguerreotipia na contemporaneidade. *Longa Exposição* (2009) é uma série de *portraits* em vídeo que mostra, diante de um fundo infinito, o cineasta Hector Babenco, o fotógrafo Thomaz Farkas e a cantora Elza Soares, entre outros, submetidos à imobilidade forçada típica da fotografia oitocentista. O desconforto com a longa duração da pose é mais visível no rosto em *close frontal* de Babenco, que espera com os olhos fixos na câmera por um “clique que nunca chega” – ele não sabia que a exposição estava sendo gravada¹². “No *portrait* animado do cineasta, a memória traumática das relações entre fotografia e cinema toma conta da cena. Babenco, sisudo, destituiu-se de toda performatividade e atravessa heroicamente os primeiros noventa segundos de sua ‘exposição’ sem sequer piscar os olhos”, comenta Lisovsky (2011, p. 13). O pesquisador afirma que no vídeo de Babenco “é antes a pose que o retrato que importa”.

Para Leonardo Aversa o aspecto decisivo nos retratos em movimento que produz para a versão digital de *O Globo* também é a duração da pose. Seus personagens permanecem estáticos durante longos segundos, como nos tempos da daguerreotipia. Ele explora essa imobilidade diante da câmera nos dez vídeos curtos produzidos por ocasião da XV Bienal Internacional do Livro, em 2011, no Rio de Janeiro. Na série *Encontros inspiradores*, escritores, atores, músicos e poetas, como Chacal e Chico Buarque, leem, em *voz-off*, trechos de autores como João Cabral de Melo Neto e Jorge Amado. Invariavelmente presa a um tripé, a câmera às vezes é apontada durante todo o tempo de duração do vídeo para o retratado, às vezes *passa* lentamente pelo cenário até deter-se nele.

A surpresa se dá quando, num espaço marcado pela fixidez das coisas (objetos, elementos da arquitetura ou mesmo o próprio ângulo de enquadramento), nota-se um movimento quase imperceptível do corpo do modelo. Essa percepção é possível porque o

¹¹ A orientação de Wilson assemelha-se ao texto de Alexandre Ken (apud: Turazzi, 1995, p. 15), autor do livro *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie* (1864): “No *atelier* do fotógrafo, o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior [...]. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito ideias agradáveis, risonhas que, clareando os seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que, sendo a que mais exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio”.

¹² Disponível em: < <http://ciadefoto.com.br/blog/2009/08/hector-babenco-longa-exposicao/>>. Acesso em: 5 jun. 2012.

ser humano apresenta uma resposta automática ao movimento, “a atração visual mais intensa da atenção”, segundo Rudolf Arnheim (2004, p. 365). Logo que algo se agita, seu olhar portanto volta-se para o local e segue o curso do movimento que monopoliza a cena. Isso é proposto ao espectador no vídeo em que Chacal, sentado no banco de uma praça deserta, sai de sua inércia ao tirar os olhos do livro *Sessentopéia*, do também poeta Charles Peixoto, e levanta a cabeça para encarar a objetiva de Aversa¹³. Neste momento o regime da duração do plano, em que aparentemente nada acontece, aliado à oposição entre mobilidade e imobilidade, acentua um deslocamento sutil da figura do poeta e hipnotiza o leitor. Instaura-se então uma “nova condição móvel da fotografia”, como diz Lissovsky (2011, p.13).

Essa rigidez forçada pela longa exposição, além de criar no “espectador de olhos lentos”¹⁴ a expectativa de que alguma coisa talvez aconteça, parece capaz de lhe oferecer um pouco da experiência da duração da pose, algo que estava presente nas primeiras décadas da fotografia. Embora não tenham interesse em resgatar processos fotográficos primitivos, fotógrafos como Aversa e artistas como Wilson recuperam um momento fundante da representação fotográfica ao dilatar o tempo de pose no retrato, que volta como a serpente que gira sobre si mesma para morder a própria cauda num movimento circular e contínuo.

A partir do pensamento de Lissovsky (2011, p. 4) de que “em cada fotografia haveria um trabalho de espera” é possível notar nos retratos filmados uma dupla espera, tanto por parte do fotógrafo como do retratado. Fala-se aqui no entanto de uma espera barthesiana – a de “ter-estado-lá”. Se a partir da conquista do instantâneo na fotografia moderna o clique passa a sinalizar o ponto culminante do ato fotográfico com a fixação da pose, na relação fotografia-vídeo o clique representa não mais a fixação da pose mas o início de sua duração – ideia semelhante à da fotografia oitocentista. É possível afirmar portanto que a longa duração da pose nas primeiras décadas do retrato fotográfico persiste nas obras de Warhol, Wilson, Cia de Foto e Aversa. A diferença é que a sobrevivência da pose nas produções desses autores não é um imperativo da técnica, como nos primórdios da fotografia, mas sim resultado de uma imposição deles mesmos aos seus temas. Vide Babenco subjugado e retratado como um *cadáver adiado*.

¹³ Disponível em: < <http://globotv.globo.com/infoglobo/o-globo-hd/v/encontros-inspiradores-chacal/1692047/>>. Acesso em: 6 jun. 2012.

¹⁴ Expressão usada por Stan Brakhage (1983, p. 348) no ensaio *Metáforas da visão*.

Particularmente no caso de Aversa, esse regresso à daguerreotipia parece ainda significar uma ação reativa à necessidade que o jornalismo tem de cada vez mais transmitir informação em alta velocidade. Alguns fotógrafos parecem acreditar que só uma dilatação do tempo de pose é capaz de captar a atenção do leitor num mundo apressado e cada vez mais inundado pelas imagens da publicidade, da mídia (impressa, televisiva e digital) e do cinema. Teóricos de diferentes campos do conhecimento, entre eles Vilém Flusser (fotografia), Milton Santos (geografia) e John Berger (história da arte), preocupam-se com o excesso de velocidade e de imagens na contemporaneidade. Eis o que diz Vilém Flusser em sua *Filosofia da caixa preta*:

As fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida. O fato de passarem despercebidas poderia ser explicado, normalmente, por sua circunstancialidade: estamos habituados à nossa circunstância, o hábito a encobre, somente percebemos alterações em nosso cotidiano. Tal explicação não funciona no caso das fotografias. O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. Novos cartazes vão aparecendo semanalmente sobre os muros, novas fotografias publicitárias nas vitrines, novos jornais ilustrados diariamente nas bancas. Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao “progresso”. Não mais o percebemos. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente em nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. O “progresso” se tornou ordinário e costumeiro; a informação e a aventura seriam a paralisação e o repouso (FLUSSER, 2002, p. 61).

O geógrafo Milton Santos critica a velocidade, fruto de imperativos econômicos e políticos surgidos a partir da globalização, como uma necessidade do homem atual:

O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a ideia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude. [...] o ideário dominante, em todos os arcanos da vida social, sugere uma existência com ritmos cada vez mais acelerados. [...] Essa velocidade exacerbada, própria a uma minoria, não tem e nem busca sentido. Serve à competitividade desabrida, coisa que ninguém sabe para o que realmente serve, de um ponto de vista moral ou social (SANTOS, 2001).

Já o crítico de arte e historiador John Berger, ao discorrer sobre os retratos de Fayum¹⁵, os retratos mais antigos que se tem conhecimento, pintados ao mesmo tempo em que o Evangelho era escrito, reflete sobre o número sem precedentes de *caras humanas* nos meios de comunicação:

[...] los medios de comunicación inundan a la gente con un número de imágenes sin precedentes, muchas de las cuales son caras humanas. Estas caras están continuamente perorando a todo el mundo, provocando la envidia, nuevos apetitos, nuevas ambiciones o, de vez en cuando, una compasión combinada con la sensación de impotencia. Además, las imágenes de todas estas caras son procesadas y seleccionadas a fin de que su perorata sea lo más ruidosa posible, de tal forma que los llamamientos, las súplicas, se eliminan unas a otras. ¡Y la gente llega a depender de este ruido impersonal como prueba de que está viva!¹⁶ (BERGER, 2011, p. 126).

Apesar do massivo ataque de imagens, as pessoas continuam movidas por um desejo tão antigo quanto o que existia na burguesia do século XIX: a vontade de se perpetuar num retrato fotográfico. Para isso, dirigem para a posteridade o seu melhor perfil cristalizado na persistência da pose, seja ela curta ou longa.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In **Revista Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA-UFRJ. Ano XVII. Número 19, 2009, p. 125-131.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁵ Os retratos de Fayum eram pinturas para a morte, feitas para serem sepultadas e não para serem exibidas. De acordo com Gerardo Mosquera (2011, p.15), eram fotografias-identidade que permitiam ao defunto ser identificado com facilidade por sua alma, para que continuasse, guiado por Anubis, sua viagem ao reino da vida eterna. Com este propósito, o objetivo principal dos pintores era reproduzir da forma mais exata possível os traços e o caráter do retratado, sua identidade pessoal.

¹⁶ [...] os meios de comunicação inundam as pessoas com um número sem precedente de imagens, muitas delas rostos humanos. Esses rostos estão constantemente solicitando a atenção de todos, provocando inveja, novos desejos, novas ambições ou, ocasionalmente, uma compaixão combinada com sentimento de impotência. Além disso, as imagens de todos esses rostos são processadas e selecionadas de modo que seu discurso seja o mais barulhento possível, de forma que as chamadas e apelos anulem uns aos outros. E as pessoas passem a depender desse ruído impessoal como prova de que estão vivas! (Tradução nossa).

BERGALA, Alain. *Les absences du photographe*. In : **Raymond Depardon : Correspondre new-yorkaise**. Paris: Libération/Les Éditions de l’Etoile, 1981.

BERGER, John. *Sobre los retratos de Fayum*. In: MOSQUERA, Eduardo (ed.). **Interfaces: Retrato y comunicación**. Madrid: La Fábrica, 2011.

BRAKHAGE, Stan. “Metáforas da visão”. In : XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilmes, 1983.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O instante decisivo*. **Revista ZUM # 1**, outubro de 2011. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para um futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Robert Wilson**: fotografias: de 26 de abril a 3 de agosto de 1997, Casa de Cultura de Poços de Caldas, Poços de Caldas, MG. [S.l.], 1997. 1 folder. Apoio Ministério da Cultura: Lei Federal de Incentivo à Cultura.

LISSOVSKY, Mauricio. *Guia prático das fotografias sem pressa*. In: HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Retratos modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

_____. *O elo perdido da fotografia*. Texto ainda não publicado. 2011.

_____. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio (org.). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art (MoMA), 1999.

MOSQUERA, Gerardo. *Interfaces: Retrato y comunicación*. In: MOSQUERA, Eduardo (ed.). **Interfaces: Retrato y comunicación**. Madrid: La Fábrica, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in iconology: humanistic themes in the art of Renaissance**. New York: Icon Editions, 1972.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 11 mar. 2001. Caderno Mais.

SAXL, Fritz. *Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique*. In : WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent**. Paris: Éditions Macula, 2003.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo**. Paris: Éditions Macula, 2003.