



A criação de imagens fotográficas tem em si grande poder político que deve ser discutido. Ao analisar teoricamente minha prática laboral e artística de fotografia de performances, peças teatrais (em teatros e de rua) e performatividades de gênero (como artistas da montagem, drag queens, dançarinos de voguing e burlesco em teatros e boates)<sup>1</sup>, percebi nela possibilidades de uma criação fotográfica que seja mais atenta às dinâmicas de poder envolvidas em seu processo de criação. Essas reflexões, apesar de gestadas na prática de uma fotografia em contextos queer, não se aplica somente a esse panorama, e justamente na expansão dessa vivência se concretiza em proposta para um pensamento da fotografia de performance e performatividades em geral.

Sobre o caráter de criação de narrativas e de deslocamentos de poder da fotografia, Vilém Flusser localiza a discussão a partir do entendimento de que “toda imagem contribui para que a mundivisão da sociedade se altere” (FLUSSER, p. 21, 2008). Responsabilizando assim os que criam e divulgam imagens pela formação e alteração de uma forma de ver social. Além de professar a necessidade de uma educação para se ler imagens, alterando as dinâmicas de poder e opressão através da interpretação das imagens e suas construções.

Susan Sontag também é de grande importância para essa discussão, ao discutir o valor social da fotografia jornalística de guerra e como essas narrativas são expostas e recebidas por quem as vê. Ela trata da fotografia de tragédias e das consequências da produção de imagens sobre pessoas que estão em situação de sofrimento por fotógrafos que não vivem a mesma realidade, para que sejam vistas por mais pessoas que se encontram fora dessas condições.

### Ela chega a propor que

Mesmo que incompatível com uma intervenção de forma física, usar a câmera é ainda uma forma de participação. Apesar da câmera ser um ponto de observação, o ato de fotografar é mais do que observação passiva. Como o voyeurismo sexual, é uma forma pelo menos tácita, frequentemente explícita, de encorajar o que está acontecendo a continuar acontecendo. Fotografar é ter interesse nas coisas como são, em manter o status quo (por pelo menos o tempo que levar para se tirar uma “boa” foto), é ser cúmplice do que faz o que é fotografado interessante, que valha ser fotografado - incluindo, quando interessa, a dor e miséria de outra pessoa.<sup>2</sup> (SONTAG, 2005, p. 8.)

<sup>1</sup> O resultado dessa prática está sendo reunido na coleção de imagens chamada “monstros”, ainda não publicada na íntegra.

<sup>2</sup> Tradução nossa do original: “Even if incompatible with intervention in a physical sense, using a camera is still a form of participation. Although the camera is an observation station, the act of photographing is more than passive observing. Like sexual voyeurism, it is a way of at least tacitly, often explicitly, encouraging whatever is going on to keep on happening. To take a picture is to have an interest in things as they are, in the status quo remaining unchanged (at least for as long as it takes to get a “good” picture), to be in complicity with whatever makes a subject interesting, worth photographing - including, when that is the interest, another person’s pain or misfortune.”

Entendemos então que fotografar implica cumplicidade. O fotógrafo, sobretudo o retratista, ao visibilizar e validar identidades e expressões, participa tanto quanto o retratado na criação desta imagem. O processo fotográfico é uma troca.

Juntos, fotógrafo e retratado criam uma ficção em diversas camadas. A fotografia de performance pode ser vista como uma ficção a partir do momento em que aponta para uma pessoa que estava em um determinado ambiente e construiu em seu corpo uma ficção para mostrar. E que é também em si uma evidência das características do indivíduo que lá está se expressando.

A fotografia ainda é chamada comumente de “registro” em contextos informais e formais de discussão da imagem, mas percebo esse uso específico quando se trata de fotografia de performance e de retratos. Editais de incentivo à produção e circulação teatral frequentemente exigem que a filmagem dos espetáculos teatrais tenha a câmera parada e aberta, e que não ocorram cortes durante toda a duração da performance. Isso acontece sob a noção de que esse estilo de filmagem geraria uma documentação imparcial da peça. Pensamento estrutural sobre a fotografia que Sontag percebe também sobre as fotografias de guerra:

O estranho não é que tantas célebres fotos jornalísticas do passado, entre elas algumas das mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, tenham sido, ao que tudo indica, encenadas. O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos cause frustração. (SONTAG, 2003, s.p.)

Ou seja, não acreditamos na imparcialidade da fotografia e conhecemos seu poder de manipulação, porém, ainda nos frustra que a fotografia não se encaixe inteiramente na categoria da realidade nem da encenação. Antonio Fatorelli comenta sobre esse fenômeno afirmando que a fotografia “como corte temporal e espacial, duplamente associada ao objeto que representa e ao passado, se fundamenta em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura parcial das questões que envolvem a representação” (FATORELLI, 2016, p. 3).

Rancière começa a problematizar a fotografia como uma plataforma imparcial quando diz que: “mesmo a imagem que parecia poder e dever se garantir melhor contra isso, a imagem “nua”, dedicada unicamente ao testemunho, também funciona assim. Pois o testemunho sempre visa além do que ele

apresenta” (RANCIÈRE, 2012, p. 36). Uma fotografia tem em seu processo de criação, desde a escolha da configuração da câmera, o enquadramento, sua edição posterior e forma de apresentação, escolhas que mesmo que subjetivas ou não elaboradas, são determinantes para o que a imagem pode significar e indicações de como pode ser interpretada.

Fatorelli reflete sobre o processo imparcial de fotografar:

As fotografias se realizam na dependência do tempo implicado nas diferentes opções técnicas e temáticas adotadas pelo fotógrafo e, igualmente determinante, na dependência da sua atividade perceptiva - sua intencionalidade, seu modo de ver e sua memória. (FATORELLI, 2016, p. 10.)

E não apenas de subjetividades do fotógrafo a ficção é criada, mas, argumenta Flusser, o próprio aparelho fotográfico limita as possibilidades de criação, determinando as formas que a ficção pode ter:

O fotógrafo profissional parece levar o seu aparelho a fazer imagens segundo a intenção deliberada para a qual o fotógrafo se decidiu. Análise mais atenta do processo fotográfico revelará, no entanto, que o gesto do fotógrafo se desenvolve por assim dizer no “interior” do programa do seu aparelho. Pode fotografar apenas imagens que constam do programa do seu aparelho. Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer. De maneira que não apenas o gesto, mas a própria intenção do fotógrafo são programados. Todas as imagens que o fotógrafo produz são, em tese, futuras para quem calculou o programa do aparelho. São imagens “prováveis”. (FLUSSER, 2008, p. 27.)

Porém, apesar da compreensão de que a imagem fotográfica não é uma janela fiel para o real, passando por diversos processos de subjetivação em sua criação, ela também não é uma produção de ficção independente do espaço onde é realizada e dos objetos que são nela retratados. Afinal, faz parte do processo fotográfico em geral que o objeto de captura e o objeto que será retratado estejam primariamente no mesmo ambiente, mesmo que não seja a mesma imagem a aparecer no produto final da fotografia. Existe um fator de presença importante no processo fotográfico, como aponta Sontag: “uma fotografia é interpretada como prova incontroversa de que algo aconteceu. A imagem pode distorcer; mas sempre há presunção que algo existe, ou existiu, que parece com o que está na imagem” (SONTAG, 2005, p. 3)<sup>3</sup>.

Teresa Bastos constata, mais especificamente sobre a fotografia enquan-

<sup>3</sup>“A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exist, or did exist, which is like what’s in the picture.” (Tradução nossa.)

to retrato, apresentando já as borras de fronteiras presentes na fotografia de performance e performatividade que “ao olharmos o *portrait* fotográfico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma ideia de quem ela é. Um retrato de alguém é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido” (BASTOS, 2014, p. 2).

Sontag fala dessa característica da fotografia como uma “vantagem” que é “contraditória”:

As fotos tinham a vantagem de unir dois atributos contraditórios. Suas credenciais de objetividade estavam embutidas. Contudo sempre tiveram, forçosamente, um ponto de vista. Eram um registro do real - incontrovertido como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse -, uma vez que a máquina fazia o registro. E as fotos davam testemunho do real - uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las. (SONTAG, 2003, s.p.)

Contradição que escolho aqui chamar de “borra de fronteiras”. É um aspecto da fotografia que a põe em espaço de ser um e outro ao mesmo tempo, não sendo definitivamente nenhum dos dois, pondo em questão justamente a necessidade de definições.

Rancière aponta que a forma como as imagens são apresentadas para seu “público” seria um fator determinante para a forma como é percebida por quem as olha. Ele propõe que:

... imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 15.)

Essa criação de alteração da semelhança no caso da fotografia de performance está na possibilidade dessas duas faces da imagem fotográfica andarem juntas, estando na imagem justamente uma fricção das possibilidades de real e ficção, a borra de fronteiras. A imagem mostra uma performance que aconteceu, mas ao ficcionalizar o acontecimento, possibilita a criação de questionamentos sobre a existência da dicotomia entre verdade e ficção e da compreensão da fotografia como a expressão de uma verdade.

Para realizar uma análise da fotografia de performance me apoiei em categorias que serão desmontadas ao longo de suas próprias análises. São relevantes para a discussão aqui as seguintes frágeis categorias: as fotografias feitas em performances realizadas para um público, as geradas a partir de performances

realizadas para a câmera com o objetivo de serem fotografadas, e a fotografia como um ato performativo em si.

Esses formatos se misturam e intervêm um no outro, de forma direta e subjetiva. A presença da pessoa que fotografa uma performance, com uma câmera, interfere na performance que está sendo executada. Ao mesmo tempo que as artistas estão performando para o público, cientes da presença da câmera, modificam seus movimentos para que imagens sejam criadas. Ou, de forma mais extrema, podemos entender que performamos ao fotografar, ressaltando nossa presença enquanto corpos que olham, modificamos não só o espaço que ocupamos, mas também a relação que os fotografados terão com a lente que lhes apontamos. Para fotografar uma performer que executa uma performance para que seja fotografada, são realizadas negociações entre posar e performar. Em uma experiência minha, a performer se posicionou segundo instruções minhas para melhor enquadramento, luz etc., mas enquanto era fotografada, estava uivando. A ação da performance, a de uivar, acontecia mais do que era encenada. O vazamento do retrato para a performance acontece aí quando o programa performativo<sup>4</sup> acontece para a câmera e não só é encenada. As fotografias resultantes são tanto encenadas, pois não documentam algo que não aconteceria sem ela, quanto são evidência, pois a performance aconteceu além da encenação.



Figura 1 – “Mariah”. Fotografia da autora, para o projeto “monstros”.

<sup>4</sup>Conceito proposto por Eleonora Fabião, “muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia.” (FABIÃO, 2013, p. 4.)

Vejo potência, então, nessas borras entre categorias que vão surgindo com a criação das fotografias de performance. Antonio Fatorelli, quando aborda a imagem em movimento e a imagem estática, aponta que “o fascínio e a importância da fotografia no cenário das artes visuais e da cultura contemporânea decorrem da sua ambiguidade fundamental, do seu modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência.” (FATORELLI, 2016, p. 8.)

### Quanto ao conteúdo da fotografia, Sontag ainda diz que

Fotografar é conferir importância. Provavelmente não há nenhum objeto que não possa ser embelezado; e mais, não há como reprimir a tendência inerente em toda fotografia de dar valor ao que retrata. Mas o significado de valor em si pode ser alterado - como foi na cultura contemporânea da imagem fotográfica... (SONTAG, 2005, p. 22.)<sup>5</sup>

Se fotografo aquela cena, é porque algo ali deve ser olhado, se mostro a imagem a outros, é uma quebra do cotidiano de todas as outras cenas que não são mostradas por mim. Escolher fotografar performances e performatividades é uma forma de chamar atenção para aquelas performances e performatividades, criando a possibilidade de questionamentos e proteção de suas existências.

Auslander sugere, de forma radical, uma análise sobre a fotografia de performance que indica caminhos de pensamento sobre essa ação de fotografar:

Eu estou sugerindo que os documentos de performance não são análogos aos constatativos mas sim aos performativos: em outras palavras, o ato de documentar um evento como sendo performance é o que o constitui como tal. A documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostram o que ocorreu; elas produzem o evento enquanto performance em si, como sugere Frazer Ward, o artista como performer. (AUSLANDER, 2013.)

É justamente o termo “enquadramento” que Féral usa para falar dos programas aos quais o performer se submete ao realizar uma performance: “se a moldura é o resultado que é possível impor, o enquadramento, ao contrário, é um processo, uma produção que expressa o sujeito em ato” (FERAL, 2015, p. 94). E é esse processo de enquadramento, na fotografia, que também vai determinar o campo de discussão que será levantado ao olhar para a imagem, é a escolha do espaço de significação que vai se abrir com cada elemento que está no quadro da imagem - e, se subentendido, fora dela.

<sup>5</sup> “To photograph is to confer importance. There is probably no subject that cannot be beautified; moreover, there is no way to suppress the tendency inherent in all photographs to accord value to their subjects. But the meaning of value itself can be altered - as it has been in the contemporary culture of the photographic image...” (Tradução nossa.)

Auslander, sobre a performance de Vito Acconci na qual ele fotografou uma rua vazia, sem nenhuma testemunha para sua ação, questiona na interação da performance com a fotografia se a obra seria ainda performance ou um objeto de artes visuais:

É através da apresentação das fotos de suas ações que os artistas assumem tais ações como sendo uma performance. Assim como na obra de Acconci, o público para o qual eles assumem a responsabilidade é o público da documentação, não do evento ao vivo. (AUSLANDER, 2013, s.p.)

Percebendo na obra de Acconci o seu “programa performativo” o contexto de sua criação é determinante para a obra. Se olharmos apenas para a fotografia, sem saber a forma como elas foram criadas, não compreendemos os jogos de força implicados naquela obra artística, apesar de serem as fotografias que testemunham que aquela obra aconteceu.

Essa obra pode ser compreendida como uma performance que resulta em fotografias ou uma obra de artes visuais que consiste em uma coleção de fotografias, que podem ser ou não contextualizadas em seu processo de criação.

A compreensão do ato de fotografar como performativo é mais uma forma de desmontar a crença de objetividade na fotografia. Schechner fala que “mapas não são neutros. Eles performam uma interpretação muito particular de como o mundo deveria ser” (SCHECHNER, 2006, p. 40). As fotografias também podem ser lidas como performando um ideal de cena que o fotógrafo faz do que fotografou. Por mais que o ideal não seja objetivo como no mapa, a escolha de romantizar até uma cena de horror é uma idealização e escolha política que é exercida pela fotografia.

Escolha que toma novas proporções quando se discute o retrato. Teresa Bastos relaciona o retrato contemporâneo com a noção de identidade, contextualizando a discussão:

Os artistas visuais contemporâneos estão possibilitando que o retrato seja desconstruído e que, a noção de identidade, inicialmente considerada quase como única leitura do gênero, seja alternada, questionada e investigada e a imagem que vemos no portrait possa ser algo além dos dados sociais e psicológicos do retratado; que possa ser também uma experiência estética. (BASTOS, 2014, p. 6.)

O olhar de quem vê a foto passeia por toda a imagem, atribuindo jogos de forças aos elementos que a compõem. Isso dá margem a uma análise mais com-

plexa do que pode ser visto na fotografia, compreendendo o contexto como uma indicação de subjetividades do retratado e levando a uma reflexão sobre elas, ultrapassando conclusões imediatas formadas à primeira vista.

A performance e quem a executa, em relação a todos os outros elementos da imagem, é apenas mais um elemento de ficção. E essa dispersão do olhar do espectador pode ser uma forma de criar questionamentos sobre a objetividade e imparcialidade da fotografia além de burlar as conclusões imediatas sobre os retratados. Afinal, se há mais para ver, não se trata de um estudo das características apenas físicas da pessoa retratada, mas uma demonstração de seu estado em relação a tudo que a cerca: adereços, cenografia, câmera etc.

Susan Sontag, ao analisar o trabalho da artista estadunidense Diane Arbus em comparação ao que era feito por outros fotógrafos da época, fala da possibilidade de a fotografia querer dizer que somos todos iguais ou que somos todos únicos, e a diferença acontece justamente na forma como a fotografia é executada. Ela diz que “o trabalho de Arbus não convida espectadores para se identificar com os párias e pessoas de aparência miserável que ela fotografou. A humanidade não é ‘uma’” (SONTAG, 2005, p. 26)<sup>6</sup>.



FIGURA 2 – “Freaks”. Fotografia de Diane Arbus.

Também, de forma mais geral, comparando à prática fotográfica estadunidense da época:

<sup>6</sup> “Arbus’s work does not invite viewers to identify with the pariahs and miserable-looking people she photographed. Humanity is not “one”.” (Tradução nossa.)

A escolha fotográfica de Steichen assume a condição humana como uma natureza pertencente a todas as pessoas. Ao mostrar indivíduos que nascem, trabalham e morrem em todos os lugares da mesma maneira, "The Family of Man" nega o peso determinante da história - de genuínas e históricas diferenças, injustiças e conflitos. As fotografias de Arbus abordam a política de forma igualmente decisiva, sugerindo um mundo no qual cada pessoa é alienada, isolada desesperançosamente, imóvel em identidades e relacionamentos mecânicos e debilitantes. Tanto o otimismo das fotografias da antologia de Steichen quanto o pessimismo descolado da retrospectiva de Arbus tornam a história irrelevante. Um universalizando a condição humana e a outra escrutinando-a, em horror. (SONTAG, 2005, p. 26.)<sup>7</sup>

A ciência de estar sendo fotografada não é o que necessariamente isenta o fotógrafo de uma exotização da pessoa que retrata. Referência potente na produção de imagens que causam impacto, curiosidade e um olhar mais cuidadoso, a fotografia de moda pode ser uma saída objetificante da pessoa retratada, por mais que os modelos estejam ativamente performando para serem fotografados. Sontag fala da fotografia que "As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir" (SONTAG, 2003, s.p.).

Uma saída para a prática fotográfica de performance e performatividade que questiona seu próprio fazer pode implicar uma noção de tragicidade na fotografia. Teresa Bastos e Leandro Pimentel falam sobre a fotografia jornalística e documental de acidentes, catástrofes etc.: "essas imagens, que chamaremos de fotos de tragédias, foram realizadas com o intuito de registrar o momento fugaz desses acontecimentos ou suas consequências" (BASTOS, PIMENTEL, 2016, p. 218). Eles então sugerem que resignificar as fotografias, retirando o aspecto jornalístico e "imparcial" delas, seja uma possível forma de aproximação das imagens com o trágico:

A busca pela imitação ou a fidelidade da imagem em relação ao acontecimento, ou seja, a busca da informação, faz com que o trágico se afaste da imagem. E é na operação processual, na nova circulação ou na sobrevivência do arquivo e do uso da imagem pelo artista que acreditamos que ela possa ser revitalizada. (BASTOS, PIMENTEL, 2016, p. 226.)

Esse aspecto em devir da fotografia, essa lida rizomática com os significados que a imagem fotográfica pode produzir interessam aqui como um lugar de possibilidade de criação de uma fotografia que não seja um "retrato" de uma situação trágica, que não se pretenda uma evidência da existência do trágico em algum lugar, mas como um objeto artístico que possa ser compreendido

<sup>7</sup>"Steichen's choice of photographs assumes a human condition or a human nature shared by everybody. By purporting to show that individuals are born, work, laugh, and die everywhere in the same way, "The Family of Man" denies the determining weight of history - of genuine and historically embedded differences, injustices, and conflicts. Arbus's photographs undercut politics just as decisively, by suggesting a world in which everybody is an alien, hopelessly isolated, immobilized in mechanical, crippled identities and relationships. The pious uplift of Steichen's photograph anthology and the cool dejection of the Arbus retrospective both render history and politics irrelevant. One does so by universalizing the human condition, into joy; the other by atomizing it, into horror." (Tradução nossa.)

como trágico em seus aspectos éticos, estéticos e políticos, em conjunto; como propõem Deleuze e Guattari sobre a arte nômade:

... para a ciência nômade a matéria nunca é uma matéria preparada, portanto homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo). E a expressão tampouco é formal, mas inseparável de traços pertinentes (que constituem uma matéria de expressão). É um esquema inteiramente outro, nós o veremos. Já podemos fazer uma ideia dessa situação se pensarmos no caráter mais geral da arte nômade, onde a conexão dinâmica do suporte e do ornamento substitui a dialética matéria-forma. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 37.)

É na conjunção da necessidade de presença mútua da câmera e o objeto que foi fotografado com um resultado final que é necessariamente uma manipulação do que foi presenciado, onde pode morar, assim, o aspecto trágico da fotografia. Ela não é em sua totalidade evidência porque foi manipulada, por maior estado de crueza em que se apresente. Mas também não aconteceria sem a presença física dos elementos a serem fotografados, por mais que esses elementos não sejam o que parecem ser no resultado final. Bastos e Pimentel falam também dessa potência:

Para fazer a imagem da tragédia recuperar o elemento trágico, que admite o vazio da falta e a dor da ausência é preciso admitir que ela é insuficiente, como toda a linguagem, mas é potente de modo singular, ao carregar o traço de uma existência que aparece como ausência. (BASTOS, PIMENTEL, 2016, p. 226.)

O exercício de fotografar esses elementos em performers que estão expressando suas subjetividades é também uma forma de pesquisar as possibilidades que essas performances oferecem como arte sem passar pelo processo impositivo da catalogação e definição de termos, em sua ineficiência, estando atento às subjetividades que estão implicadas nas escolhas do que é fotografado, do que fica em cada imagem produzida. Do que Deleuze e Guattari falam de escrever, pode-se buscar um paralelo nas possibilidades da fotografia: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 19).

A questão do espectador e a forma como a imagem está sendo vista me parece essencial para a construção do conceito do que seria a teatralidade na fotografia e sua conseqüente criação de alteridade:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FERAL, 2015, p. 86.)

Essa alteridade, criada por quem olha a imagem, retoma a discussão de Auslander sobre a formação da performance pelo enquadramento que a fotografia causa na cena. Silvia Fernandes, em seu livro “Teatralidades Contemporâneas”, atribui ao olhar também a responsabilidade de criação da teatralidade. Atribuição que faço paralelo aqui ao que se pode perceber na fotografia de performance, principalmente na performance para a câmera, na qual os elementos da imagem podem parecer ou não estarem ali para o acontecimento da performance, e é o olhar do espectador que vai ponderar sobre isso.

[...] a teatralidade não é apenas a “espessura de signos e sensações” de que falava Barthes, essa espécie de “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”. Na verdade, ela é a impossível conjugação desses signos diante do olhar do espectador. (FERNANDES, 2012, p. 120.)

Parece-me proveitosa, assim, essa atribuição da responsabilidade da imagem também ao olhar de quem vê a imagem, não só de quem a criou. Como atribuímos a importância da aprofundada interpretação de uma linguagem em códigos, como a textual, e das possibilidades de diversos significados, podemos atribuí-la também à interpretação das imagens.

A ambiguidade das posições que a imagem fotográfica pode ocupar em relação à performance pode ser de grande utilidade dentro da discussão e do movimento de compreensão da não-objetividade da fotografia. Se não podemos concluir que a imagem que vemos pertence a uma categoria específica de documentação ou de arte, somos levados ao questionamento também da função que ela pode exercer enquanto janela para o mundo, para o real.

O movimento de borra das binariedades em uma obra de arte aparece como uma potência de questionamento político da normatização dos processos de expressão subjetivos em geral. Se a fotografia de performance e a teatralidade nela evidente questionam a forma de produção de imagens atualmente, a produção de imagens cotidianas pode seguir a mesma linha de questionamento.

Quando perguntado sobre a sociedade de controle, Deleuze diz que:

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle. (DELEUZE, 1992, p. 221.)

A partir do pensamento sobre os processos de criação de imagens vislumbro possibilidades de uma comunicação que é menos presa à normatização dos corpos, uma que mostre sem classificar, sem atribuir qualidades, que se disponha a propor em vez de encerrar “reconhecer essas metamorfoses monstruosas da carne não só como um perigo, mas também como uma possibilidade, a possibilidade de criar uma sociedade alternativa” (HARDT, NEGRI, 2012, p. 253).

Afinal, “a linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um - entre tantos outros - impeditivo para uma educação transgressora” (RIBEIRO, 2017, p. 28).

A câmera ser manipulada por alguém inserido no contexto que fotografa pode ser um fator definidor para essas possibilidades alternativas de criação da imagem. Devido ao caráter de borra das fronteiras da fotografia, essa nunca é apenas arte, mas adquire sempre, e com o tempo mais ainda, a função documental e é inevitavelmente vista como jornalística. Por isso é importante que se dê atenção para quem faz arte sobre as imagens de outros e como essa arte é feita: “essa praxe jornalística é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos - ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológico, em exposições etnológicas” (SONTAG, 2003, s/p).

O *male gaze*, a questão do olhar masculino na fotografia cinematográfica, apesar de muito discutida, é ainda majoritária na mídia que consumimos. Opressor não só pela falta de vagas e oportunidade de emprego a pessoas que não cumprem a norma cis hétero masculina branca nas funções técnicas e de direção no cinema, mas também pela universalização de um ponto de vista. A exposição mínima a outras formas de ver estimula a crença de que a narrativa cis masculina branca é a que abrange e é comum a todos, sendo outras apenas derivações de menor importância.

Uma questão a se considerar sobre uma possível fotografia que se pensa em criação é que seja produzida por pessoas que se encontram nesse espectro das dinâmicas de poder. As obras que analisarei a seguir foram produzidas por pessoas bixas, pansexuais, travestis, negras, mulheres. Quando essas identidades, comumente retratadas por outros, produzem fotografias, elas criam narra-

tivas que oferecem esse ponto de vista, independente de terem essas vivências como ponto central de seus trabalhos ou não. Ao retratar pessoas que têm vivências para as quais a sua pode ser opressiva é necessário estar mais atento. Quando Sontag discorre sobre a obra de Diane Arbus, ela diz que:

O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, visitando os “nativos” e trazendo de volta notícias de suas vivências exóticas e instrumentos estranhos. O fotógrafo está sempre tentando colonizar novas experiências ou encontrar novas formas de olhar assuntos familiares - para lutar contra o tédio. Pois o tédio é apenas o contrário da fascinação: ambos dependem de se estar fora de uma situação, e um leva ao outro. “Os chineses têm a teoria de que você passa de tédio à fascinação”, disse Arbus. Ao fotografar um submundo abalado (e um desolado, plástico “sobremundo”), ela não tem intenção de participar do horror vivenciado pelos moradores desses mundos. Eles devem permanecer exóticos, logo “terríveis”. Sua visão será sempre do exterior. (SONTAG, 2005, p. 33)<sup>8</sup>.

Assim, ser parte do grupo que se fotografa poderia ser um caminho de construção de uma fotografia menos opressora, no entanto, não existe uma pessoa ideal que falará por todas as que são fotografadas, além do fato de que identidades se sobrepõem, assim como opressões. Mombaça explica melhor a questão, quando diz que:

Portanto, não é sobre “quem”, mas sobre “como”. No limite, o que vem sendo desautorizado pelos ativismos do lugar de fala é um certo modo privilegiado de enunciar verdade, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política. (MOMBAÇA, 2018, s.p.)

Ou seja, não se trata de propor que se desautorize qualquer um a produzir conteúdo e imagens sobre existências dissidentes, nem que se exijam credenciais para quem estiver produzindo, mas que essas hierarquias estruturais sejam levadas em consideração durante o processo de criação da imagem.

Busca-se, assim, uma colaboração mais do que um movimento predatório de captura da imagem fotografada. Sontag fala desse movimento predatório quando analisa a fotografia de guerra:

Fotografias são experiência capturada, e a câmera é a arma ideal da consciência em sua forma aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa colocar-se em uma relação com o mundo que parece conhecimento - e, logo, poder. (SONTAG, 2005, p. 2)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Tradução nossa do original: “The photographer is supertourist, an extension of the anthropologist, visiting natives and bringing back news of their exotic doings and strange gear. The photographer is always trying to colonize new experiences or find new ways to look at familiar subjects - to fight against boredom. For boredom is just the reverse side of fascination: both depend on being outside rather than inside a situation, and one leads to the other. “The Chinese have a theory that you pass through boredom into fascination,” Arbus noted. Photographing an appalling underworld (and a desolate, plastic overworld), she had no intention of entering into the horror experienced by the denizens of those worlds. They are to remain exotic, hence “terrific”. Her view is always from the outside.”

Isso se aplica diretamente também para a fotografia de moda, e como expressão artística como um todo, afinal, construção de narrativa é poder, e é sobre poder a discussão da representatividade, como expõe Ribeiro, que diz que “o que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades” (RIBEIRO, 2017, p. 33). Portanto, nesse debate no campo da fotografia, como seria possível desmontar esse mecanismo de legitimação e deslegitimação de identidade?

Bastos diz que “a imagem performada se dá a pensar no encontro entre o ponto de vista do ator e do espectador e não como uma relação entre uma coisa vista por um fotógrafo e apresentada (relatada) a um espectador como resultado desta visão” (BASTOS, 2014, p. 7). A partir dessa noção, podemos pensar uma fotografia que é construída em colaboração entre quem fotografa e quem é fotografado.

Já em ambientes onde a performance acontece independente da presença da câmera - mas alterada por ela, quando há -, a noção da colaboração no processo de criação da imagem se complexifica. A colaboração que acontece na criação desse tipo de imagem é menos direta que na criação de retratos em que se performa para a câmera, mas o resultado final ainda é uma colaboração entre o fotógrafo e o fotografado. Toda a criação da performance, da expressão corporal, da encenação é uma contribuição unilateral da pessoa fotografada, ficando o fotógrafo com outras partes da criação da imagem. O resultado final é, então, o resultado da criação conjunta dos artistas envolvidos.

Essa colaboração poderia ser um contraponto ao caráter predatório da fotografia. “Fazer com” pode ser mais produtivo nesse sentido do que “fazer sobre”. A pessoa fotografada ter alguma agência sobre a imagem que está sendo construída permite que ela tenha poder sobre a narrativa que será difundida sobre ela, aspecto essencial para o pensamento de representatividade. Passo necessário a ser dado no meio da fotografia que ainda opera pela lógica jornalística. Lógica na qual o fotógrafo, em posição de legitimador, “salva” as causas que fotografa, levando-as para a atenção de um público mais privilegiado. Sobre esse sistema, Butler fala sobre a escrita de Sontag que

<sup>9</sup> Tradução nossa do original: “Photographs really are experience captured, and the camera is the ideal arm of consciousness in its acquisitive mood. To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge - and, therefore, like power”.

Porém talvez ela estivesse apenas dizendo que ao ver fotografias, nós olhamos a nós mesmos olhando, que somos aqueles fotógrafos até onde compartilhamos as normas que produzem os enquadramentos onde aqueles fígados estão destituídos e abjetos, às vezes evidentemente machucados até a morte. Na visão de Sontag, os mortos estão profundamente desinteressados em nós e não buscam nosso olhar. (BUTLER, 2007, p. 28)<sup>10</sup>.

Assim, traz à tona um aspecto importante a se considerar do retrato que é a vontade e consentimento da pessoa que está sendo retratada sobre a criação da imagem. Além dos acordos feitos previamente entre os fotógrafos e as pessoas retratadas, vale considerar se uma foto de uma pessoa que não estava ciente de estar sendo fotografada e talvez não tenha agência nem consentimento sobre a foto pode ser uma forma intencional de criação fotográfica e em que medidas a dinâmica de poder entre os envolvidos na criação da imagem conta como legitimador dos motivos que levam a um comportamento predatório da fotografia.

Afinal, um jornalista que leva as notícias das tragédias das quais não participa é diferente de Nan Goldin fotografando policiais em contraste com os seus motivos principais das fotos, seus amigos, corpos dissidentes.



Figura 3 – “The Ballad of Sexual Dependency, 1985”. Fotografia de Nan Goldin.

Fotografar a si mesmo, enquanto performer cotidiano de vivências dissidentes, pode ser uma forma de pensar a criação de imagens fora da narrativa cis hétero masculina branca. Apontar a câmera para o próprio corpo e para os

<sup>10</sup> Tradução nossa do original “But perhaps she was merely saying that in seeing the photos, we see ourselves seeing, that we are those photographers to the extent that we share those norms that provide those frames in which those liver are rendered destitute and abject, sometimes clearly beaten to death. In Sontag’s view, the dead are profoundly uninterested in us they do not seek our gaze.”

que convivem naquele contexto é uma possibilidade de criar a própria ficção sobre si, a que se quer mostrar para o mundo, em formato ambíguo de arte e evidência.

Evelym Gutierrez é a artista que realizou o trabalho “Um beijo das travestis”, no qual utiliza câmeras do tipo *point and shoot cybershot* e câmera de aparelho celular para criar imagens a partir de seu cotidiano e das pessoas a sua volta. Realiza autorretratos, fotografia encenada e documental e apresenta todas em formato de *slideshow*.

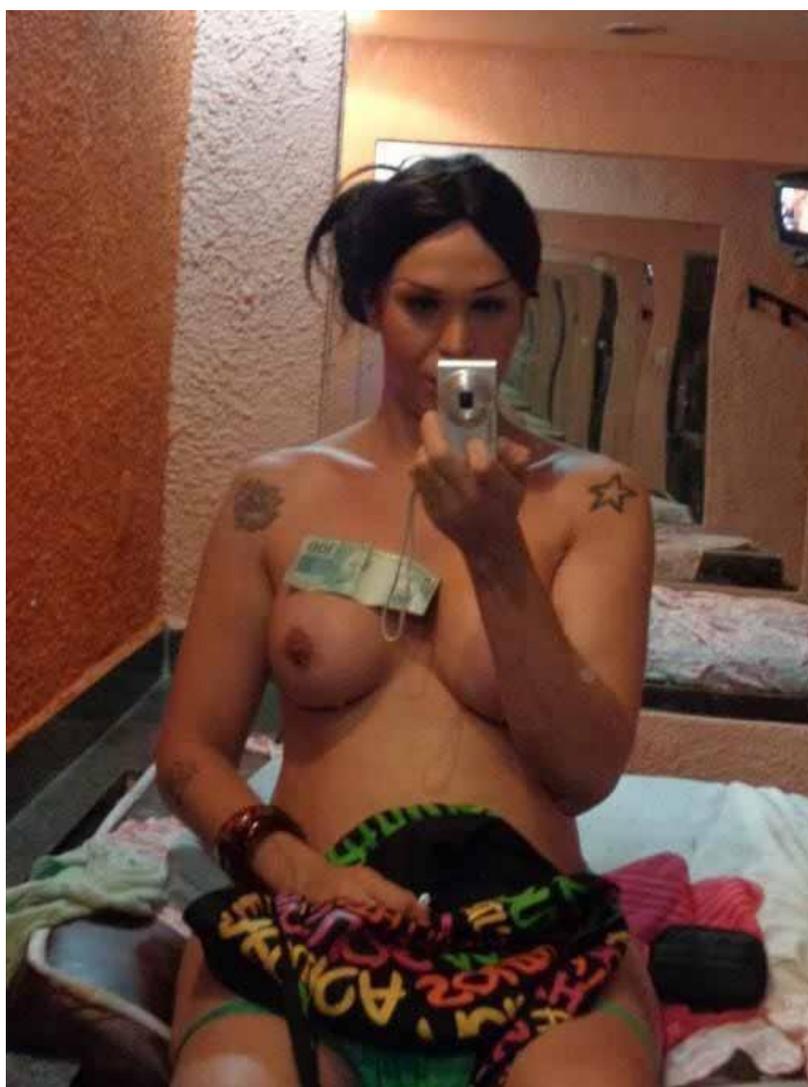


Figura 4 - “Um beijo das travestis”. Fotografia Evelym Gutierrez.

A narrativa que Evelym cria sobre si mesma para o projeto retira de pessoas condizentes com a cis heteronorma a fala sobre o que ela vive, além de conferir importância às próprias vivências, estruturalmente negligenciadas pelo cis-tema. Nas fotografias vemos o corpo nu de Evelym, a vida em comu-

nidade na Casa Nem<sup>11</sup> e a vivência de travestis e pessoas trans durante os Jogos Olímpicos e Paralímpicos no Rio de Janeiro.

A escolha pelo uso de câmeras mais discretas e leves, que produzem imagens com menos resolução é, nesse caso, uma escolha política que ultrapassa as questões de gênero e propõe uma quebra de normatividade do fazer fotográfico.

Sontag diz que:

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados - isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito. (SONTAG, s.p., 2003.)

Questão central para a discussão da fotografia contemporânea, que não é mais realizada majoritariamente pelos técnicos profissionais no uso da câmera. Porém saliento aqui a vantagem da fotografia de permitir que se sobreponha vivência, acesso aos cotidianos e momentos de intimidade à técnica. Permitindo assim uma criação mais rápida e leve do conteúdo a partir do que acontece espontaneamente em volta de quem fotografa.

Uma outra forma de colaboração na fotografia de performance é a de quando o performer pede ao fotógrafo que lhe fotografe. O trabalho "Alice no Brasil das Maravilhas" de Rafael Bqueer exemplifica bem esse processo.



Figura 5 - "Alice no Brasil das Maravilhas". Trabalho de Rafael Bqueer.

<sup>11</sup> Casa de acolhimento para pessoas trans, localizada na Lapa, no Rio de Janeiro. Encerrou suas atividades em dezembro de 2018.

Com Rafael montada de Alice, a personagem do livro “Alice no País das Maravilhas” de autoria de Lewis Carroll, de forma pervertida, sem cabelo e de saia curta, a artista se desloca por espaços importantes para sua trajetória em vários estados do Brasil, entre eles Pará, Rio de Janeiro e São Paulo.

Para a realização desse trabalho, ela convida fotógrafos para que criem imagens a partir de sua performance. Utiliza o resultado como obra artística e evidência da ação performativa executada. A discussão se desenvolve então pelas definições de performance e a legitimidade de um trabalho que pensa seu próprio registro. Existem pensamentos sobre a performance nos quais a enenação da fotografia invalidaria a ação como performativa, tornando-a outro tipo de arte.

O importante para a artista era que sua performance tivesse outros alcances, por meio da fotografia. Que sua narrativa fosse contada e tivesse apelo. Convidar fotógrafos para produzirem para seu trabalho é estratégia de sobrevivência, segundo ela.

A colaboração mantém mais ou menos as mesmas proporções de contribuição do fotógrafo e do fotografado, mas a autoria da imagem muda tradicionalmente. As imagens de Bqueer não levam o nome do fotógrafo, por exemplo, são apresentadas como artes do performer.

Sendo assim, também uma questão a se observar ao considerar as possibilidades de uma fotografia que se pensa é a do espaço de exibição das imagens produzidas: para além de quem é fotografado e quem está fotografando, quem e em que contexto vai ver essas fotografias. Se a exibição dessas imagens atingirá o público que não conhece essa realidade ou elas serão vistas por quem nelas se reconhecerá? Elas servirão a uma modificação da narrativa sobre os corpos fotografados ou vão corroborar com uma noção de objetificação ou de necessidade de “salvação” dos que estão ali retratados? As imagens terão livre circulação, o que pode levar a uma exposição excessiva (e em alguns casos perigosa) das pessoas retratadas, ou uma circulação controlada, que pode impedir que interessados cheguem até elas?

Por mais que não seja do controle do fotógrafo como a sua imagem será recebida, faz-se necessário discutir e levar em considerações novas formas de ver as imagens. Flusser clama por uma nova relação da contemporaneidade

com as imagens técnicas de nossa parte:

Não é de boa estratégia adorar as tecno-imagens, (viver em função da TV ou do cinema), nem se revoltar contra elas. Mais correto é tentar aprender a arte de fazer e decifrar tecno-imagens, o que implica a arte de repassar o discurso pela tecno-imaginação. Se os antigos tivessem aprendido a ler e escrever, teriam evitado a manipulação milenar pelo clero. Se não aprendermos a manipular tecno-imagens, não evitaremos o domínio exercido por burocratas e programadores. (FLUSSER, 2008, s.p.)

Os esforços desses pensamentos sobre a fotografia, se existirem, de nada valem se não houver uma educação para a forma como a fotografia é lida e compreendida por quem a olha. É preciso que se desmonte o pensamento da fotografia como a representação de uma verdade, para a qual olhamos atentamente a fim de mudar a situação que nos é apresentada. Esta lógica Sontag aborda como improdutiva, acrescentando, porém, a discussão de que “as imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto - sem a mediação de uma imagem - ainda é apenas ver.” (SONTAG, 2003, s.p.)

Observar uma situação catastrófica em outra esfera de convivência, que não a nossa, e estarmos atentos a ela não muda a situação de quem nela vive se não nos movemos para realizar mudanças. Uma proposta de mudança inicial, que Ribeiro chama atenção é que “Kilomba toca num tema essencial quando discutimos lugares de fala: é necessário escutar por parte de quem sempre foi autorizado a falar” (RIBEIRO, 2018, p. 80).

É necessário estar atento a todas as estruturas que guiam nossas ações e criações, na macro e micropolítica social. A possibilidade de um pensamento teórico aprofundado sobre as práticas cotidianas de criação é uma oportunidade inegável de construção e destruição dessas estruturas para causar menos opressão e reestruturar de forma mais igualitária as nossas vivências e expressões artísticas.

## Referências

AUSLANDER, Philip. **A performatividade da documentação de performance**. In *¿Hay en Portugués?*, n. 2, 2013.

BASTOS, Teresa. PIMENTEL, Leandro. **O Trágico anunciado e a fotografia como catarse**. In *Passages de Paris*, 12, 2016. Disponível em: <[http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol1/articles/pdf/PP12\\_Dossier8.pdf](http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol1/articles/pdf/PP12_Dossier8.pdf)

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. **O Retrato Fotográfico entre a pose e a performance**. XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

BUTLER, Judith. **Torture and the ethics of photography**. Presented 19 April 2007. Rhetoric Department, University of California, USA.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra**. In *Mil Platôs*, Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1997.

DELEUZE, Gilles. **Controle e devir, entrevista a Toni Negri**. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Maud X, 2016.

FERAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **2.3 Os rastros da multidão**. In: **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2012. (247 - 290)

MOMBAÇA, Jota. **Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala.** Disponível em : <<http://http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: out.2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In *Performance studies: an introduction, second edition.* New York & London: Routledge, 2006. O Percevejo, UNIRIO, no 12.

SONTAG, Susan. **On Photography.** New York, Rosetta Books, 2005.

\_\_\_\_\_ **Diante da dor dos Outros.** Companhia das Letras. 2003.