

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Gabriel Brisola da Cunha

Rineke Dijkstra:
Formas do comum e do inespecífico

Belo Horizonte
2023

Gabriel Brisola da Cunha

**Rineke Dijkstra:
Formas do comum e do inespecífico**

Versão Final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Dr. Amir Brito Cadôr.

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.92 Cunha, Gabriel, 1990-
D575 Rineke Dijkstra [manuscrito] : formas do comum e do específico /
2022 Gabriel Brisola da Cunha. – 2023.
385 p. : il.

Orientador: Amir Brito Cadôr.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Dijkstra, Rineke – Teses. 2. Fotógrafos – Holanda – Teses. 3. Videoarte – Teses. 4. Fotografia – Teses. 5. Estética – Teses I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **GABRIEL BRISOLA DA CUNHA** número de Registro - **2018668689**.

Título: “ **Rineke Dijkstra: formas do comum e do inespecífico**”

Prof. Dr. Amir Brito Cador – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu– Titular – UFMG

Prof. Dr. Cesar Geraldo Guimaraes – Titular – UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – UFMG

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras - Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Professor do Magistério Superior**, em 23/12/2022, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 27/12/2022, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Vice diretor(a)**, em 27/12/2022, às 22:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Anna Karina Castanheira Bartolomeu, Professora do Magistério Superior**, em 28/12/2022, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 04/01/2023, às 09:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 18/01/2023, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1911931** e o código CRC **07E59D23**.

Agradecimentos

Essa tese não seria possível sem o apoio, amizade e suporte de algumas pessoas. Agradeço aos meus pais, que me socorreram e me apoiaram de inúmeras formas no decorrer desses árduos quatro, quase cinco anos. Se essa tese está pronta, foi por meio do amor e da confiança incondicional deles. À Mayra, minha companheira de vida, que atravessou tanto comigo nesse período, muito mais do que jamais imaginávamos. Todo meu amor e gratidão por colher os dias bons e ruins comigo. Ao Nilson pela amizade constante e pelos (muitos) conselhos e conversas sobre as obras de Dijkstra, o cinema, a fotografia, os amores e as angústias. Ao Tomyo pela amizade, os cafés, as trocas, os projetos, os filmes e os sonhos. Aos amigos de PPGARTES: Ricardo Macêdo, Rachel Falcão, Dirceu Maués, Caru Biasuz, Luíza Costa, Ícaro Moreno, Gabriela Sá e muitos outros com quem compartilhei os corredores e as salas da Belas Artes. Aos professores e mentores Daisy Turrer, Stéphane Huchet, Anna Karina, Eduardo de Jesus, Adolfo Cifuentes: em vocês encontrei generosidade, disponibilidade e acolhimento. Ao meu orientador Amir Brito Cadôr, pela leitura atenta, pela liberdade que me foi dada e por me ensinar a ser pesquisador através do próprio exemplo. À CAPES - PROEX pelo apoio na forma de bolsa concedida durante parte de meu doutorado. Por último, Àquele que se chama amor e que jamais pode ser compreendido. Ao que é e atravessa todas as coisas.

*Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)*

Walt Whitman

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo investigar algumas obras da artista holandesa Rineke Dijkstra em relação aos conceitos de comum e inespecífico, trabalhados, por sua vez, por Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy. Busca-se explorar o jogo duplo através do qual as ideias citadas tomam corpo nos trabalhos da artista, ao mesmo tempo em que estas as modificam. Em outras palavras, investigar as formas pelas quais essas ideias se manifestam nas obras da artista. Os conceitos de regimes da arte, partilha do sensível e jogo estético, em Jacques Rancière, balizam essa pesquisa. Adota-se, ainda, uma formulação metodológica do mesmo autor, segundo a qual a análise das imagens se desenvolve a partir da circulação da imageria (*imagerie*), as ações de dessemelhança operadas pela artista e os discursos críticos que circundam as obras de Rineke Dijkstra.

Palavras-chave: Rineke Dijkstra; Fotografia; Videoarte; Comum; Inespecífico; Estética.

Abstract

This research aims to investigate some works of the Dutch artist Rineke Dijkstra in relation to the concepts of common and nonspecific, elaborated, in turn, by Giorgio Agamben and Jean-Luc Nancy. The aim is to explore the double play through which these ideas take shape in the artist's works, at the same time as they modify them. In other words, to investigate the forms in which these ideas manifest themselves in the artist's works. The concepts of regimes of art, distribution of the sensible, and aesthetic play, in Jacques Rancière, underpin this research. We also adopt a methodological formulation of the same author, according to which the analysis of the images is carried out based on the circulation of imagery (*circulation de l'imagerie*), the actions of dissimilarity operated by the artist and the critical discourses that surround the works of Rineke Dijkstra.

Keywords: Rineke Dijkstra; Photography; Video Art; Common; Nonspecific; Aesthetics.

Sumário

Introdução	9
1. O comum, o inespecífico, o qualquer	15
A singularidade	19
O qualquer	23
As partilhas do sensível	27
O jogo estético	30
Os regimes da arte	35
O terceiro	41
O indeterminado, o inespecífico como estratégia na arte	53
O método de análise	59
Um espaço para a indeterminação	60
2. O sentido excessivo	63
O excesso da imagem, o dizer tudo	79
Questões de forma, questões de discurso	89
A frontalidade	91
A negação da composição geométrica	99
A palavra, a legenda	111
A montagem	119
As práticas artísticas em Evans e Dijkstra	133
Um espaço para a inexatidão	148
Por fim, o excesso do qualquer	171
Conclusão	176
3. O retrato como o inespecífico	181
Beach Portraits	182

A praia	209
A prática do retrato	231
O Deadpan, a série e o outro como tema	240
O outro, o comum e o olhar	253
O paradoxo da clareza	262
4. Nas brechas do movimento	269
A abordagem inicial	269
O que se vê, o que se passa na tela	284
Os procedimentos fílmicos	301
Dijkstra no cubo branco	336
The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, (2009)	344
A operação estética	350
The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)	354
O espaço da casa noturna	358
Apontamentos finais	364
Posfácio	367
Referências	371

Introdução

O trabalho apresentado nessas páginas versa sobre algumas obras de Rineke Dijkstra em relação a certos conceitos que balizam essa investigação. Os textos nesse trabalho tem caráter ensaístico: cada um trata de uma obra em específico, mantendo certa independência em relação aos outros capítulos. Ainda que independentes, há um mesmo arcabouço teórico e metodológico que os circunscreve, assim como uma mesma hipótese comum. Sendo assim, é possível ao leitor ir direto ao capítulo que mais lhe interessa, sem que seja necessário partir dos precedentes.

Rineke Dijkstra é uma artista holandesa nascida em 1959 que atua, principalmente, na fotografia e na videoarte. Desde a década de 90 seu foco de trabalho mantém-se quase o mesmo: atua com câmeras de grande formato, na tradição do retrato, representando jovens e crianças. Seu estilo é reconhecido internacionalmente e sua obra já entrou para os cânones da fotografia e da arte contemporânea, tendo exposto nos principais museus, galerias e bienais ao redor do mundo.¹

Suas principais obras, incluindo as que aqui serão discutidas, são *Beach Portraits* (1992-1998), *Almerisa* (1994-2003), *New Mothers* (1994), *The Buzz Club*, *Liverpool*, *England/Mysteryworld*, *Zaandam*, *Netherlands* (1996-1997), *Tiergarten Series* (1998-2000), *Park Portraits* (2003-2006) e *The Krazyhouse* (*Megan*, *Simon*, *Nicky*, *Philip*,

1 O currículo completo da artista pode ser visto em < <https://www.mariangoodman.com/usr/library/documents/main/artists/40/dijkstrabiography.pdf>>. Acessado em 05 jan 2023.

Dee), *Liverpool, UK (2009)*.²

Outro aspecto relevante é o tamanho de suas obras no espaço expositivo. É comum que as ampliações tenham de 60 a 100 cm em seu lado maior. Assim, ficam a meio caminho das ampliações imensas do gênero *Deadpan*, ao qual Dijkstra é comumente associada.³ As imagens da artista, portanto, se impõem no espaço, a presença dos rostos e dos retratos nos interpelam de maneira firme e segura.

A primeira inquietação dessa pesquisa está relacionada à construção das imagens nas obras da artista, em outras palavras, na maneira como ela constrói seus trabalhos, nos procedimentos usados e em que tipo de experiência ela propõe ao espectador. Quer-se explorar, então, essa estética e os caminhos pelos quais ela nos leva.

Para tal, algumas estratégias são usadas, como a descrição das imagens e do método de Dijkstra, os procedimentos de montagem, tanto em suas fotografias quanto em seus vídeos e suas propostas expográficas. A fim de complementar essa abordagem das imagens, uma outra estratégia adotada é a análise e comparação de imagens afins, sejam elas feitas no contexto da arte ou não. Esse último passo busca colocar os trabalhos

2 As imagens de *Park Portraits* e *Tiergarten Series* estão no segundo capítulo. O terceiro capítulo contempla imagens de *Beach Portraits* e *New Mothers*. O último capítulo contempla as séries em vídeo, *The Buzz Club/Mysteryworld* e *The Krazyhouse*. Para uma melhor apreciação das imagens, recomenda-se a visita ao site da galeria que representa a artista, Marian Goodman. Disponível em <<https://www.mariangoodman.com/artists/rineke-dijkstra/>>. Acesso em 05 jan 2023.

3 O conceito de *Deadpan* e sua associação com a artista são desenvolvidos no terceiro capítulo.

de Dijkstra em diálogo com uma imageria mais ampla, para que se possa pensá-las para além dos procedimentos estéticos, visando aqui refletir acerca dessas representações e de seus modos de circulação. Por último, busca-se também pensar a maneira como as obras de Dijkstra são expostas, para que se possa ter uma noção mais ampla da dinâmica desses trabalhos.

Para além desse procedimento metodológico, a ser melhor detalhado no primeiro capítulo, a questão fundamental dessa pesquisa, sua hipótese, repousa na ambiguidade e indefinição dessas imagens. Se observarmos as fotografias, por exemplo, constata-se uma economia de gestos, de procedimentos artísticos, uma neutralidade proposital que, ainda assim, nos parece abrir um mundo de indagações e afetos. Em que, exatamente, reside esse efeito? Qual o mecanismo através do qual Dijkstra opera essa trabalho lacunar, através da qual tão pouco nos leve a tanto?

Ainda assim, essas crianças e adolescentes retratadas parecem tão banais, tão comuns: nada as distingue de maneira substancial, ainda que certos detalhes nos punjam, certamente. Qual a força que nos leva à essas indagações? O que se esconde atrás desses olhares vagos e tão desprovidos de marcos expressivos?

Responder à essa pergunta passa, como indicado, por uma análise da interação entre a estética dessas obras, da circulação dessas imagens e, por fim, dos muitos conceitos que permeiam as figurações da juventude. Ao se tentar responder a questão acerca da efetividade desses trabalhos,

passa-se necessariamente por esses três pilares, ainda que por vezes se foque mais em uns do que em outros.

A hipótese dessa pesquisa é que, através dos procedimentos e de um investimento ativo em uma estratégia de ambiguidade, as obras de Dijkstra apostam em um comum, uma indefinição que esses corpos jovens carregam. Em outras palavras, apesar de mostrarem-se com todos seus predicados, esses retratados posam uma potência do comum, do não-marcado, daquilo que circula e que funda os sujeitos não em uma especificidade, mas antes em uma singularidade. O que torna esses jovens comuns é justamente a potencialidade de se tornarem, e não há melhor representação da mutação do que a infância e a juventude. Assim, a potência de um qualquer expressa através de operações estéticas de desacoplamento entre gesto e significado, entre representação e sentido.

Essa hipótese será trabalhada através de algumas obras da artista e de alguns conceitos. O qualquer, em Giorgio Agamben, o comum, a singularidade em Jean Luc-Nancy, e as teorias acerca das partilhas do sensível, dos regimes da arte e da suspensão estética em Jacques Rancière darão base para essa investigação. Como ficará claro, Rancière permeia as páginas dessa tese como operador teórico que faz pontes entre a estética da artista e as ideias do comum.

O percurso teórico e metodológico será melhor exposto e debatido no primeiro capítulo, em que os conceitos serão discutidos de maneira mais extensa, a fim de não deixar dúvidas acerca do

fundamento teórico desse trabalho. A articulação deste com os outros capítulos é reafirmada textualmente diversas vezes, de forma mais explícita ou velada, aqui e ali.

No segundo capítulo serão abordadas duas séries fotográficas bastante similares: a *Tiergarten Series* (1998-2000) e a *Park Portraits* (2005-2006). Busca-se pensar um excesso nessas imagens, e para isso recorre-se a um outro corpo fotográfico: as obras de Walker Evans. A escolha baseou-se no caráter excessivo desse último, já abordado por Jacques Rancière. Assim sendo, passa-se à análise dos procedimentos em ambos e, por último, trabalha-se a ideia do excesso em relação a seus respectivos ambientes discursivos: em Evans, no contexto da fotografia de revista, e em Dijkstra as auto-representações feitas através da selfie, compartilhadas em redes sociais. Essa comparação busca elucidar o caráter excessivo do inespecífico nas obras da artista.

O terceiro capítulo figura como certa continuação do primeiro, versando acerca do retrato a partir da obra *Beach Portraits*. Aborda-se uma teoria do retrato em Jean-Luc Nancy a fim de se localizar e teorizar acerca das imagens de jovens feitas em praias pela artista. O intuito aqui é pensar a indeterminação como um método do retrato, como maneira de desconstrução do sujeito e da pose. Sendo assim, faz-se necessário pensar no retrato como categoria de maneira mais ampla.

O quarto e último capítulo aborda dois vídeos da autora, *The Buzzclub*, *Liverpool, UK/*

Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997) e *The Krazyhouse* (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK (2009). Em ambas as obras o ambiente da casa noturna, a dança e a juventude se entrelaçam, no primeiro trabalho, em imagens que desnudam performances de jovens de diferentes origens diante de um fundo infinito enquanto a festa acontece e, no segundo vídeo, posteriormente, em outro dia. *The Buzzclub...* oferece ao espectador o choque dos frequentadores da casa noturna que advém de uma mudança drástica de ambiente, da pista de dança a um estúdio montado em um cômodo adjacente, enquanto *The Krazyhouse...* apresenta performances mais bem ensaiadas e preparadas. Ambas as obras exercem um olhar quase clínico desses sujeitos que se dispõem a se colocar diante da câmera. Nesse capítulo quer se pensar acerca desse escrutínio do movimento e o que escapa dos protocolos e rotinas já internalizados pelos corpos, evidenciando uma *qualqueridade* desses movimentos não ensaiados, não posados.

Por fim, uma breve conclusão acerca dos elementos explorados no percurso desses capítulos, ainda que em caráter “provisório”: não há nada de fato fixo nessas obras, e a força delas está justamente em sua capacidade de trânsito, nesse nomadismo. Elas dizem muito e, quando interpeladas, parecem se calar. Em seu caráter indistinto, comum, qualquer, elas trabalham nas lacunas da fala e do silêncio.

1.

O comum, o inespecífico, o qualquer

O comum assume alguns sentidos nessa pesquisa. Esse primeiro capítulo busca elucidar esses sentidos, a fim de desenhar um quadro conceitual ao redor dessa palavra, um horizonte teórico a partir do qual situar as obras de Rineke Dijkstra aqui trabalhadas. A palavra comum é de difícil acesso: polissêmica, cotidianamente utilizada, é um belo exemplo de como o signo escrito é oco e maleável, podendo assumir diversas formas, ser preenchido de diversas maneiras. Assim sendo, torna-se necessário afinar os sentidos em que se toma essa palavra aqui.

Em uma pesquisa simples no dicionário, verifica-se dois sentidos predominantes:

1. Do uso ou domínio de todos os de um lugar ou de uma coletividade. = COMUNITÁRIO, PÚBLICO (...) 3. Que tem características que se encontram em muitos exemplares. = NORMAL, ORDINÁRIO, VULGAR.¹

Um primeiro sentido, então, diria respeito a algo que é compartilhado por um conjunto de pessoas, formando uma coletividade, habitando em um mesmo lugar ou não. Ora, tal noção não é simples: o que afinal se pode afirmar com certeza que um grupo determinado de pessoas compartilha, todos, sem exceção? O que lhes pode ser indubitavelmente comum? Ainda, a partir de quais linhas podemos

1 “comum”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/comum>. Acessado em 29 jun 2022.

circunscrever e determinar um grupo, ou seja, a partir de quais comuns partilhados pode-se formar uma mesma coletividade? O comum, então, está na base do problema da comunidade, do comunitário. A pesquisa dessas páginas não busca responder à questão da comunidade, mas sim responder, a partir das obras analisadas, quais formas do comum se desenham nelas e a partir delas.

A questão abordada é desenvolvida no sentido das estratégias da artista e de seu investimento em uma estética que flerta com um indistinto, e daí o segundo sentido do comum: algo que se encontra em muitos exemplares e, por isso, ordinário, banal, pois não é exclusivo de um, mas de uma variedade de indivíduos.

O sentido do comum desloca-se, então, de uma característica específica de grupos determinados, daquilo que efetivamente os determina, para o não característico, para uma marca que não marca uma especificidade, pois encontra-se em muitos, em vários, que não os determina, não os circunscreve. A palavra comum, portanto, carrega essa dubiedade intrínseca, esse paradoxo incrivelmente complexo que está no seio das questões contemporâneas, como o fascismo, as políticas identitárias e a luta pelo direito das minorias. As disputas em jogo no tabuleiro político, hoje, versam acerca do direito à não conformidade à comuns que se repetem historicamente e que querem apagar os sujeitos que a eles resistem. Por outro lado, há o desejo de se desenhar outros comuns, outras linhas nesse jogo

de forças.

Ainda assim, há esse outro sentido do comum há pouco citado: o indistinto, o banal, o inespecífico. Marcações neutras, mobilidade entre as linhas: não se trata de pontos de convergência, antes, lugares de mobilidade, de espaços não marcados. Esses lugares, então, poderiam ser qualificados como inespecíficos, daí também qualificar o comum dessa mesma forma.

Esse último sentido será o mais explorado nas páginas deste trabalho e, mais amplamente, irá basear as discussões que serão levantadas aqui. Três autores fundamentam essa investigação: Giorgio Agamben, Jacques Rancière e Jean-Luc Nancy. Em Nancy e Agamben, a questão da comunidade nos abre para o comum, do princípio com, das singularidades e do qualquer. Esses conceitos serão usados de maneira mais abrangente, abrindo caminho para que possamos pensar os retratados de Dijkstra como esses seres singulares, quaisquer. Será a partir desses conceitos que iremos construir nosso horizonte teórico.

De Rancière, busca-se pensar acerca do comum em seus conceitos de partilha do sensível, regime estético e, por último, no conceito do terceiro. Nele, parte-se do primeiro sentido do comum ao segundo. Há de se ressaltar que o autor também dá embasamento metodológico para a análise aqui desenvolvida, em outras palavras, à maneira como a análise imagética irá proceder. Nesse sentido, em primeiro lugar, os apontamentos feitos buscam identificar qual o conceito de comum está em jogo

em seus escritos, mas também versam de uma visão acerca do lugar da arte como dissenso, o que nos traz questões de método, ao fornecer base sobre como articular os dados sensíveis nas obras de arte aqui analisadas, e como elas montam e enquadram o comum para o espectador. Como há de se notar, Rancière é a principal referência nesse estudo, daí também compor a maior parte desse capítulo.

Há, sem sombra de dúvida, muito mais a dizer acerca desses temas. A questão da arte, como um todo, é uma questão do comum e das linhas que partilham e separam as sensibilidades. No entanto, esse estudo busca manter-se dentro do que foi lançado como base a fim de lançar mão de conceitos e ideias que possam trazer uma outra leitura acerca das obras de Rineke Dijkstra e, possivelmente, poder também servir de guia para se pensar uma diversidade cada vez maior de obras na arte contemporânea que flertam com aquilo que se descreveu como o inespecífico, ou a inespecificidade.

Não se trata apenas, então, de dizer que a arte de nosso tempo é aberta, o que é dito desde a década de 60 do século passado. Trata-se de dizer que certos conjuntos de obras investem em uma potência do inespecífico em suas articulações estéticas. Esse trabalho busca investigar justamente essa potência na obra de Rineke Dijkstra.

A singularidade

A empreitada intelectual acerca da comunidade, em Jean-Luc Nancy, é longa e complexa. Nela, interessa desenhar um pouco melhor as noções de comum e singularidade. Nancy, em primeira instância, opõe-se à ideia de que uma comunidade é baseada naquilo que os seus membros possuem ou tenham em comum, por exemplo, em seus predicados ou posses. A história recente atesta que as comunidades baseadas em certas características podem resultar na exclusão e até perseguição do outro, tendo em vista que nelas se aprofundam a noção do mesmo, em um horizonte em que o que as constitui também faz delas uma unidade. O filósofo considera essa relação como imanente (NANCY, 2000, p. 15), já que se busca a união entre os membros que partilham de uma mesma característica e, portanto, se fazem um. Essa ideia está na base de um pensamento acerca da comunidade que busca recuperar uma comunhão originária perdida, baseada naquela do próprio corpo de Cristo, representado através dos fiéis na terra (NANCY, 2000, p. 21).

Por outro lado, há que se pensar em uma transcendência nessa relação que se estabelece. Esta, para Nancy, estaria ligada ao êxtase, à rasgadura que vem interromper a comunhão dos seres baseada no mesmo. O êxtase

Define estritamente a impossibilidade tanto ontológica como gnosiológica, de uma imanência absoluta (ou: do absoluto, portanto da imanência), e por conseguinte tanto de uma individualidade no sentido exato como de uma pura

totalidade coletiva. (NANCY, 2000, P. 17)²

A comunidade, portanto, não pode ser pensada a partir do paradigma da imanência, há que se pensar a partir do êxtase, da rasgadura: é preciso pensá-la como fenômeno originário e, para tanto, refundar suas bases.³ Tal procedimento advém de uma necessidade histórica, tendo em vista, por exemplo, os totalitarismos e o aparato Estatal como um todo, em seus discursos normatizantes e homogeneizantes, seja em nome de Deus, da raça, da família ou pátria. Para Nancy, o paradigma imanente é a morte mesma da comunidade já que, em última instância, requer de seus membros a entrega da própria vida pelo ideal, na busca de se tornar um no absoluto, além da necessidade do extermínio do outro, a fim de eliminar os que não se encaixam no paradigma adotado.

Há que se refundar a própria ideia de sujeito, e Nancy o faz ao introduzir a noção de singularidade. O indivíduo, diz o autor, procede de um desprendimento de “(...) entidades fechadas de um fundo informe – cuja somente comunicação, contágio ou comunhão, entretanto, configura o ser dos indivíduos.”, ao passo que “(...) a singularidade não procede de um tal desprendimento de formas ou de figuras claras” (NANCY, 2000, p. 38). Logo, o ser singular é marcado por uma indistinção constitutiva. Não há processo pelo qual se faz singularidade, ela não é efeito de nenhuma obra ou configuração. O ser singular é finito, ele está dado

2 As citações de Nancy nesse capítulo são de tradução nossa.

3 A consciência da impossibilidade de uma imanência no seio da comunidade é, em si, o êxtase.

a partir de seus limites, em partilha com outras singularidades, em comunicação com elas. Ao contrário do paradigma da comunhão, coloca-se o da comunicação, do trânsito que se estabelece entre. Ao mesmo tempo, é na singularidade do outro que eu vejo minha própria existência fora de mim, não em predicados que ambos compartilhamos, mas no próprio ser singular, meu e dele. A minha relação com o outro singular, portanto, é limítrofe: nos é impossível uma comunhão, apenas o toque.

A noção de singularidade em Nancy, no entanto, é complexa. Por um lado, a singularidade é uma dentre outras, comum, ordinária; ao mesmo tempo, ela é única, como Yonathan Listik argumenta:

Por exemplo, cada dia é um dia específico. É um evento momentâneo que é específico em sua ocorrência. Ao mesmo tempo, dias são parte de uma configuração plural da organização do tempo. Os dias não são eventos extraordinários, ainda assim, cada dia é um evento singular/único. (LISTIK, 2019, p.85)

A singularidade, ao ser indistinta, ao mesmo tempo que única, a faz ser singular-plural: “O sujeito é ‘estranho’ a si mesma e ao mundo” (LISTIK, 2019, p. 91), pois a indistinção está no sujeito e no mundo. Está dada no mundo, assim como todas as outras coisas estão dadas e, habitando um mesmo espaço, elas se comunicam, elas se tocam. A impossibilidade de comunhão faz do toque, o contato, o único modo possível de trânsito entre os seres.⁴ O caráter finito

4 “Não há alquimia dos sujeitos – há uma dinâmica extensiva/intensiva das superfícies de exposição. Essas superfícies são os limites sobre os quais o si-mesmo *se* declina. São o reparto do ser do

dessa configuração nos faz com-parecer, usando o termo do filósofo: com-parecemos a todo tempo, nos apresentamos. Portanto, não se compartilha um sentido, ou algo, mas sim compartilha-se a exposição da singularidade mesma (NANCY, 2000, p. 99). A comunidade se constitui justamente nesse aspecto: “A comunidade é a apresentação do desprendimento (ou da supressão), da distinção que não é a individuação senão a finitude com-parecente” (NANCY, 2000, p. 40). A exposição é a condição essencial da subjetividade: *ego sum expositus*⁵ (NANCY, 2000, p. 42). Nancy, em outro texto, elucida da seguinte forma:

Ademais, em sua enunciação, *ego sum* é ao menos enunciado a um outro (pelo menos a um outro em si mesmo que não si mesmo), e tanto assim que, digamos, todo *ego sum* é um *ego cum* (ou *mecum*, ou *nobiscum*). Isso é evidente e é evidente para nós. (NANCY, 2010, p. 104)

A comunidade, então, é constituída simplesmente pelo estar e pela comunicação das singularidades, não de uma obra ou produção feita. Daí o conceito que dá nome ao livro do autor, na edição em português: a comunidade inoperada⁶. Comunidade que não faz obra e que, ao mesmo tempo, não se constitui através de uma feitura. Constitui, antes, uma transcendência. Nela, os

existente. Se transcreverá isso dizendo: não há comunhão, não há ser comum, há ser *em* comum. (...) O sentido do ser não é comum – senão que o *em*-comum do ser atravessa todo o sentido. Ou ainda: a existência não *está* senão para ser repartida.” (NANCY, 2000, p.99).

5 “A exposição é anterior a toda identificação, e a singularidade não é uma identidade: é a exposição mesma, sua pontual atualidade.” (NANCY, 2000, p. 105).

6 No original francês *La communauté désouvrée* e, na tradução para o espanhol, *La comunidad inoperante*.

seres singulares se assemelham a partir do limite, da finitude que os constitui, não a partir dos predicados ou posses em comum:

A comunidade nos é dada – ou somos dados e abandonados conforme a comunidade: é um dom para renovar, para comunicar, não uma obra a ser feita. Mas é uma tarefa, coisa diferente – uma tarefa infinita no coração da finitude. (NANCY, 2000, p. 47)

As noções de singularidade e comunidade expostas pelo autor colocam em jogo uma negatividade: se faz comunicação a partir daquilo que não é predicado, que não se possui ou faz, mas a partir de uma condição originária, do simples estar no mundo e em contato com todas as outras singularidades. É o impróprio aquilo que define a comunidade e a sociabilidade, de acordo com Nancy.

Ao refundar a subjetividade na noção de singularidade, abre-se um horizonte ao qual essa pesquisa se alinha. As obras de Rineke Dijkstra colocam em jogo, como irá se demonstrar, através de suas práticas e modos de circulação, esse sujeito singular, o comum que é somente *em-comum*, ou seja, em exposição, em circulação, trânsito. Sujeito que se oferece em seu caráter singular-plural e, por isso, indistinto, indeterminado.

O qualquer

Na esteira do pensamento acerca do comum, da comunidade e da singularidade, Giorgio Agamben coloca a figura do qualquer. Conceito também complexo e de difícil apreensão, mas que

abre possibilidades múltiplas ao pensar acerca da refundação do sujeito, e acerca das imagens analisadas nesse estudo. Ora, o que vem a ser o qualquer?

Em primeiro lugar, diz Agamben, o qualquer, *quodlibet* no latim, aponta para um ser de desejo, um ser que, apesar de indeterminado, deseja e, por isso, é singular. Nesse sentido, coloca-se novamente o paradoxo do singular/plural, ou do individual/universal. Esse ser singular se apresenta de maneira distinta não em razão de suas particularidades, mas em razão de sua própria exposição de si mesmo. Em outras palavras, como sustenta o filósofo:

Nesta, o ser-*qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu ser-*tal*, para o próprio pertencimento. (AGAMBEN, 2013, p. 10)

Agamben sublinha que a determinação do sujeito não está vinculada às suas propriedades e às classes nas quais se inserem. Antes, o ser qualquer é determinado por sua própria exposição, por seu pertencer ao próprio pertencimento. A singularidade, portanto, não está nos predicados que formam o qualquer. Ainda assim, o qualquer é feito de predicados, mesmo que estes não o determinem: ele se apresenta tal qual é. O processo de individuação, antes, está ligado à in-diferença em relação às propriedades (AGAMBEN, 2013, p. 27). Não há, afinal, que se qualificar o sujeito

através destas, já que são comuns e valem para todos (AGAMBEN 2013, p. 34).

A partir do que, então, diremos algo acerca do qualquer? Ora, a singularidade “(...) é, antes, determinada somente através da sua relação com uma *ideia*, isto é, com a totalidade das suas possibilidades” (AGAMBEN, 2013, p. 63). A ideia não está ligada ao arquétipo platônico, antes, à sua própria potência: nisso, ela se mostra como indeterminada, ou seja, como “(...) o franjar-se, o indeterminar-se de um limite (...)” (AGAMBEN, 2013, p. 94). Em relação à ideia, o qualquer se apresenta como um espaço vazio, espaço em que potência e ato não se distinguem, segundo Silvina Rodrigues Lopes: “(...) ser irreduzível a um conjunto de qualidade, hábitos, ideais; ser indistintamente potência e ato.” (LOPES, 2007, p. 77).

Agamben ressalta que a singularidade está ligada ao *ipsum* (AGAMBEN, 2013, p. 89), ou seja, à repetição da coisa mesma. A expressão *tal qual*, segundo o autor, aponta para a relação entre o qualquer e a ideia: tal refere-se a qual e vice-versa, ou seja, não há uma referência fora do texto ou mesmo nele que suporte a recursividade dos termos: “Eles se contraem um sobre o outro, se expõem mutuamente, e o que existe é o ser-tal, uma tal-qualidade absoluta, que não remete a nenhum pressuposto.” (AGAMBEN, 2013, p. 90)

Qualquer é a figura de uma resistência passiva, de uma resistência do sujeito que, ao negar a ação e a não-ação, posa uma indeterminação potente, um ato/não-ato carregado de potência,

contrário às determinações e aos enquadramentos, pois é determinado apenas por sua ideia, indeterminada. É essa figura que Agamben elege como sujeito da comunidade que vem, não aquela que virá no futuro, mas a que sempre vem, que se estabelece na franja da indeterminação, no comum que não se escora nos predicados, mas antes na condição essencial do sujeito: o de *ser-tal*, pertencer ao próprio pertencimento. O comum, para o filósofo, é o impróprio, aquilo que não pode ser capturado ou tido como propriedade, e o que não define os sujeitos, como ressalta César Guimarães: “Exemplar é aquele que simplesmente expõe a condição de ser-assim sem que ela seja sua propriedade ou um caráter próprio seu.” (GUIMARÃES, 2007, p. 140).

O *ser-tal* é o corpo do qualquer, do vazio e da potência em si, remetendo somente a si próprio. Aproxima-se da noção de singularidade de Nancy ao ser singular-plural, ao simplesmente ocorrer e estar baseado somente em sua exposição no mundo. Esse ser singular e sua aparição na obra de Dijkstra é o foco desse estudo. É preciso, no entanto, pensar a maneira como esse ser é configurado imgeticamente, ou seja, como ele é montado ao espectador através das operações do artista e, por último, quais os meios pelos quais essa imagem circula, configurando os modos de leitura desse ser qualquer. Passemos, então, à noção do comum em Rancière e a articulação teórica que dá

embasamento metodológico para nossas análises.

As partilhas do sensível

A ideia do comum em Rancière, do modo como será exposta aqui, passa daquele primeiro sentido do comum ao segundo, ou seja, da ideia de algo compartilhado por um certo grupo, um comum que está dado no sensório, à ideia de que o comum se encontra num modo de ser acessível a todos e que faz do próprio sujeito indiferenciado, qualquer. A arte, como modo sensível dessa operação, coloca-se como instrumento privilegiado nesse jogo de suspensão. Começemos, então, pelo primeiro sentido ao elucidar o conceito de partilha do sensível, central no pensamento do autor. Ele a define da seguinte maneira:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...) A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE,

2005, p. 15 e 16)⁷

Uma partilha, então, delimita um sensível, uma maneira de sentir, um modo de vida. A partir dela, definem-se os lugares, as hierarquias e os modos como cada um participa dela. A partilha define um comum e quem pode tomar parte deste e, conseqüentemente, tal qual o autor sublinha, desenha uma linha de inclusão e exclusão, uma de partilhamento e ao mesmo tempo de diferença. Para além, então, daquilo que se tem em comum dentro de uma mesma partilha, há também aquilo que traça uma separação, que se coloca como diferença em relação àquilo que não está inserido nela. Aqui temos aquele primeiro sentido da palavra comum.

O comum tem, para Rancière, um caráter não universal e particularizado segundo as partilhas do sensível. E, para além daquilo que se possui e que outros também possuem, o comum é um modo sensível partilhado por aqueles que se inserem dentro de uma mesma partilha, definindo assim aquilo que se dá a ver e o que não se dá a ver, assim como as maneiras de se perceber:

Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal

7 É relacionado a esse conceito que o autor oferece um sentido primeiro de Estética: “Existe, portanto, na base da política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria à ‘era das massas’, de que fala Benjamin. (...) Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. (RANCIÈRE, 2012b, p. 99)

Tais estabilidades de sentido posam a questão acerca da imobilidade dos sujeitos e dos grupos. Ou seja, como pode-se pensar a liberdade de agência do sujeito se as maneiras de ver e pensar e sua própria posição já são determinadas de antemão? Em outras palavras, como se daria a emancipação dos sujeitos?

À ordem estável que define a hierarquia das funções e das existências, Rancière dá o nome de a ordem policial do sensível (RANCIÈRE, 2012, p. 43): é aquela que mantém e reafirma as estruturas de tal maneira a impedir a mobilidade dos sujeitos. Para o autor, a emancipação é a operação pela qual se busca um outro aparato sensível para si, que rompe com aquele imposto previamente, que diz ao oprimido e ao subalterno que ele deve sentir, agir e pensar de tal ou qual forma, de acordo com sua posição na hierarquia social. A emancipação, antes de se efetuar através da ruptura institucional, seja através da revolta ou de outros meios, se dá no indivíduo que almeja e busca um outro aparato sensível para si. Ou seja, antes de ser somente política, a emancipação é estética:

Mas a luta coletiva pela emancipação operária nunca se afastou da nova experiência de vida e de capacidade individuais, conquistadas sobre a coerção dos antigos elos comunitários. A emancipação social foi ao mesmo tempo emancipação estética, ruptura

com as maneiras de sentir, ver e dizer que caracterizavam a identidade operária na ordem hierárquica antiga. Essa solidariedade entre social e estético, entre descoberta da individualidade para todos e projeto de coletividade livre constituiu o cerne da emancipação operária. (RANCIÈRE, 2012, p. 37)

Ora, o que Rancière aponta é que a emancipação passa pela busca por outra partilha do sensível, por outro comum que não corresponda àquele ao qual o sujeito é submetido. Essa busca marca toda a luta operária por formas de sentir, ver e dizer que não sejam aquelas apropriadas, determinadas pelo aparato sensível do operário: pois a partilha define a função de cada um e suas maneiras de ser no mundo. Romper com esse tipo de estrutura significa buscar outro modo de sentir, a liberdade de se mover como indivíduo e de alcançar outros lugares sensíveis.

Essa mobilidade, antes de tudo, pressupõe que o sujeito seja capaz de almejar e de efetivamente colocar em marcha uma mudança sensível que vá além das linhas que o circundam. Se todo e qualquer sujeito possui essa capacidade, logo, ela é comum a todos. O comum de todos os sujeitos, para Rancière, é a capacidade de jogar esteticamente. Passa-se, então, para aquele segundo sentido do comum.

O jogo estético

A modernidade viu um homem cindido entre entendimento e sensibilidade. O diagnóstico não foi de Friedrich Schiller, mas a proposição de uma terceira via foi expressa por ele em suas cartas,

reunidas em “A educação estética do homem” (SCHILLER, 2017). A proposição do filósofo alemão é central dentro do pensamento de Rancière.

Schiller opera uma continuidade do que Kant iniciou em sua Crítica do Juízo, ou seja, ele quer pensar a partir do jogo livre que se estabelece no julgamento do belo, estabelecendo-o como modelo para o conceito de jogo estético. Nesse sentido entra o fato citado acima: a sociedade está cindida entre dois impulsos, um formal e outro material, um ligado ao entendimento, que dá forma à matéria, e outro ligado à natureza, ao material. À época de Schiller essa era uma questão importante em vários níveis. O Estado e as novas configurações de trabalho impõem uma abstração do humano que o empobrecem como indivíduo, ao mesmo tempo em que a natureza impõe uma barreira à sua liberdade. Em outros termos, essa oposição cinde o próprio ser humano, dividido entre seus dois impulsos, encarnados aqui, por exemplo, no conflito entre coletividade e individualidade que a vivência em sociedade coloca. Assim sendo, o impulso formal e material, próprios do ser humano, manifestam-se em diversos estratos. Schiller aponta:

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo frequentemente mais desprezível que o

do selvagem. (SCHILLER, 2017, p. 23-24)

Schiller aponta que a dominação do impulso formal sobre a natureza foi o que fez com que a Revolução Francesa não alcançasse seus objetivos, a saber, a liberdade dos homens e mulheres, pois a delegou à instituição estatal. Para Schiller, a revolução deveria revogar as partilhas do sensível que dividem a sociedade “em duas humanidades, condenada uma a autonomia da ação e a outra a heteronomia da materialidade passiva” (RANCIÈRE, 2010, p. 96). Assim ele o faz quando “(...) projeta uma utopia estética que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário.” (HABERMAS, 2002, p.67). Seria preciso, em primeiro lugar, romper com a dominação do impulso formal sobre o material. A faculdade de julgar algo como belo, uma obra de arte ou uma manifestação da natureza, por exemplo, é diferente da faculdade do entendimento ou da razão, segundo Kant. Ela estabelece uma relação entre o entendimento e as sensações, de maneira que nem o primeiro nem o segundo dominem um sobre o outro: estabelece, portanto, uma suspensão (RANCIÈRE, 2011a, p. 170). Ora, esse estado em que o humano se coloca entre os dois polos é chamado de jogo estético:

Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa.

(SCHILLER, 2017, p. 75).

No jogo não se é dominado nem pelo entendimento, nem pelas sensações, mas se coloca ambos em suspensão: a nível social, não se é definido nem por um nem por outro, a dignidade do ser humano não estando mais atrelada à sua capacidade abstrata ou à sua imersão na materialidade, nem à sua coerção às normas sociais ou sua liberdade individual (SCHILLER, 2017, p. 77-78). Assim, a ocupação do sujeito não determina sua capacidade ou seu lugar na sociedade, segundo, por exemplo, definia Platão. Para além disso, não define seu repertório sensível de acordo com seu lugar social (RANCIÈRE, 2011a, p. 173). Esse estado de indefinição é, portanto, o ponto zero a partir do qual pode-se construir uma nova humanidade, uma que jogue com os impulsos, segundo a famosa frase do filósofo: “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga.” (SCHILLER, 2017, p. 60). Esse estado configura um estado ativo e passivo, ao mesmo tempo, no qual ocorre o duplo trabalho de dar forma à matéria e ser suscetível a ela. O humano, então, é definido por esse *sensus communis* estético, segundo o qual ele joga, e o fato de jogar define sua mais profunda humanidade (RANCIÈRE, 2010, p. 95).

Esse jogo ocorre no fruir da arte⁸, tornando-se, assim, modelo e meio para que a humanidade se transforme, segundo Schiller. Diante de uma obra

8 Não somente na arte, porém. A natureza pode ter sido a primeira fonte desse fenômeno, diante da qual nos abismamos, somos jogados no abismo, ao mesmo tempo em que tentamos dar forma e sentido àquilo que contemplamos.

que nos interpela, nosso entendimento busca conformar, conceituar o que se vê, ao mesmo tempo que o que se coloca diante de nós continuamente tende a desafiar tal conceituação. Tal processo, portanto, nos previne da imersão completa dos sentidos e da intelectualização pura das obras. Nesse sentido fala-se de uma “livre aparência”: a obra não está condicionada a uma realidade e não impõe nenhum modo de ser ou modelo de ação (RANCIÈRE, 2010, p. 94)⁹. A estética então se define da seguinte forma:

Estética significa isto: o objeto de arte é agora definido por sua pertença a um modo específico de ser (um modo de estar *ocioso*, ou seja, separado das preocupações de conhecimento e vontade), e não mais pela habilidade de um modo de fazer. O livre jogo das faculdades que aprecia essa livre aparência sinaliza, por sua vez, a revogação de uma hierarquia: a deusa é soberana *porque* sem vontade ou comando ela revoga a hierarquia representativa da forma que se impõe à matéria, ou seja, revoga a oposição entre uma inteligência que ordena e uma materialidade que obedece

9 “O sujeito experimenta, diante da livre aparência, uma autonomia que é tanto uma despossessão ou uma perda. A aparência livre permanece inacessível, indisponível, para o saber, desejos e objetivos do sujeito. Mas por esta mesma razão, ela traz consigo uma promessa. Ela promete a posse de um novo mundo de liberdade e igualdade sensíveis através daquela figura que ele não pode possuir de forma alguma. A deusa e o espectador são englobados dentro deste sensorium que anula as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência, apropriação e subtração” (RANCIÈRE, 2010, p. 100).

ou resiste. (RANCIÈRE, 2010, p. 94)¹⁰

Em que sentido esse pensamento é caro à Rancière? Em primeiro lugar, o autor busca reafirmar o raciocínio de Schiller a fim de negar a interpretação de Lyotard, segundo o qual a arte imerge no sublime kantiano, na não conciliação entre ideia e matéria sensível, sendo assim espaço dos sentidos, somente. A esse movimento Rancière identificou a reviravolta pós-moderna (RANCIÈRE, 2005, p. 42). Ou seja, o autor coloca a arte não como abismo da razão, mas como lugar a partir do qual o pensamento e os sentidos entram em tensão e podem, então, levar a outras experiências e configurações sensíveis da sociedade.

Os regimes da arte

Nesse sentido, aqui entra o que o autor entende pelos regimes da arte – representativo, estético e ético.¹¹ O regime representativo, ou poético, é aquele segundo o qual se organizam formas de ver e pensar (organizando a forma narrativa clássica, a representação de certos tipos e suas funções, por exemplo), formas de fazer e suas ocupações – o artista sendo aquele que trabalha segundo os modos históricos de representação, ocupando assim um lugar determinado na sociedade – legitimando assim as artes como um todo. Rancière afirma que tal regime é:

(...) certa alteração da semelhança, isto

10 O autor refere-se aqui à *Juno Ludovisi*, escultura tomada por Schiller como modelo de sua proposta. A *Juno Ludovisi* não é definida por sua representação de uma ideia ou um conceito. Ela é uma figura sem finalidade, representando certa vacância, ociosidade.

11 Foca-se apenas nos dois primeiros aqui.

é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. A ideia de picturalidade do poema manifestada no célebre *Ut pictura poesis* define duas relações essenciais. Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. Essa dupla função da imagem supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhista traduz aqueles e transpõe estes. (...) Uma palavra modificada, e o sentimento é outro - e a alteração pode e deve ser exatamente transcrita pelo desenhista. (RANCIÈRE, 2012a, p. 20-21)

Já o regime estético vem estabelecer-se justamente como a implosão desse pacto, dessa hierarquia, do acordo representativo (RANCIÈRE, 2005, p. 31-34). Assim sendo, a concepção de jogo estético, de Schiller, configura-se como o primeiro manifesto desse regime:

Ele [o regime estético] afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. O *estado estético* schilleriano, que é o primeiro – e, em certo sentido, inultrapassável – manifesto desse regime, marca bem essa identidade

fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. (RANCIÈRE, 2005, p. 34)

Essa identidade de contrários refere-se justamente ao entendimento e à sensibilidade, à forma e à matéria. Em outros lugares o autor refere-se ao par nos termos de Nietzsche, em seu O nascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2011): pulsão dionisíaca e ordem apolínea. Rancière argumenta que o jogo estético está marcado, então, por dois modelos, polos, opostos: o primeiro encontrado em Hegel, de um *logos* imanente à um *pathos*, de uma ordem que dá sentido ao caos, da “odisseia de um espírito fora de si mesmo” (RANCIÈRE, 2009, p. 31), ou seja, de um movimento teleológico que busca encarnar-se na matéria; o segundo modelo encontra-se em um *pathos* que é imanente à um *logos*, ou seja, de uma identificação de um múltiplo naquilo que é singular¹², de uma ausência de sentido próprio e único na forma que se apresenta diante de nós, mas uma multiplicidade, proliferação de

12 Schiller refere-se à natureza, o impulso sensível, como múltipla, desordenada, contra a qual o impulso formal vem dar sentido, unicidade. Daí, novamente, o conflito entre ambos: “A razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está gravada nele por uma consciência incorruptível; a da segunda por um sentimento inextinguível. Daí ser sempre testemunho de uma formação cultural ainda precária se o caráter ético só se afirma com o sacrifício do natural; e é ainda muito imperfeita uma constituição do Estado que só seja capaz de produzir a unidade pela supressão da multiplicidade.” (SCHILLER, 2017, p. 22-23).

sentidos possíveis.¹³

O que essa reviravolta aponta? Considerando que o regime representativo funciona diante de uma configuração do sensível, ou seja, de correspondências entre os modos de representação e seus conceitos, o regime estético vem transtornar esses acordos. Rancière chama esses acordos de partilhas do sensível. O que o regime estético desenha, portanto, é o desarranjo das partilhas do sensível, das distribuições sensíveis que determinam as práticas e as representações da arte¹⁴. Ele pode ser melhor expresso usando o termo dissenso.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível no qual não há realidade oculta sob aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob

13 O primeiro modelo pensa a arte como preservação da forma, da atividade, em detrimento da matéria, passiva. Assim as vanguardas artísticas, em conexão com a vanguarda marxista, buscaram formatar a sensibilidade das massas para a construção de novas formas de vida. (RANCIÈRE, 2010, p. 103; RANCIÈRE, 2011, p.177). O segundo modelo pensa as obras de arte como modo de vida que já foi, pois a mão do artista as eternizou na superfície da obra (RANCIÈRE, 2010, p. 53; RANCIÈRE, 2011, p. 179). Depreende-se que esse polo está ligado à preservação da matéria, da passividade, em detrimento da forma, ativa. Rancière refere-se a esses dois modelos como constitutivos de duas modernidades: a modernidade ativista, essa da formatação do sensível com vistas à uma nova humanidade, e uma outra modernidade, que quer efetuar “a transferência do poder emancipatório da experiência estética para as próprias obras de arte” (RANCIÈRE, 2011b, p.17). Ambas buscam eliminar a separação entre a lógica da arte e a da experiência estética, restituindo a “não distinção ou não separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2011b, p.17). O jogo estético, portanto, está tensionado entre esses polos, evidenciando o caráter não harmônico dessa operação: não se trata de confluir os dois impulsos, mas colocá-los em suspensão, em uma relação tensa.

14 É justamente nesse desarranjo que a arte toca a política: ao deslocar e redistribuir as partilhas do sensível, a própria visibilidade do comum, dos sujeitos, dos conceitos e das representações são refeitas.

outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. (RANCIÈRE, 2012b, p.48)

Esse regime aproxima-se do pensamento acerca da singularidade em Nancy e Agamben. Ele encarna uma indefinição, indistinção em relação às linhas que definem e delimitam os grupos e os sujeitos. O jogo estético associado à essa indefinição aponta para um sujeito igualmente indistinto, qualquer, que borra ele mesmo as determinações. A suspensão estética, portanto, aproxima-se da passividade do qualquer, muito bem representada pela figura de Bartleby, o escrivão (AGAMBEN, 2013, p. 39), que age não agindo, que em seu próprio ser embaralha as determinações e a oposição entre ação e a não-ação. A heterogeneidade sensível está na base da singularidade, do devir ser-tal. É como se o jogo estético fosse o modo de vida do qualquer, um *ethos* permanente, um hábito de se borrar as fronteiras como maneira constitutiva de ser.

Por fim, o que se depreende dessas questões? A conclusão a que se chega é que a heterogeneidade sensível, ou seja, a possibilidade de dissenso, está intimamente ligada à autonomia da arte. Logo, a clássica questão que se coloca acerca da autonomia da arte e heteronomia política toma outra feição. A experiência estética as coloca debaixo do mesmo *dissensus communis*, ou seja, estão ligadas uma à outra através da reconfiguração das partilhas do sensível através da suspensão do jogo estético. A arte, então, não é somente arte, mas algo mais,

tocando a política, da mesma forma como essa é pensada em termos de suspensão dos acordos sensíveis e hierarquias sociais (RANCIÈRE, 2011a, p. 175). Logo, é possível afirmar que a arte precisa estar, paradoxalmente, separada da vida para que cumpra sua promessa de formar uma nova comunidade, formada a partir da liberdade, de manter a heterogeneidade sensível (RANCIÈRE, 2010, p. 106). Daí a experiência estética da suspensão engendrar uma arte que é “autônoma na mesma medida em que é heterônoma” (RANCIÈRE, 2011a, p. 175).

O jogo estético, portanto, está na base do dissenso, na base da mobilidade segundo a qual o sujeito busca outro aparato sensível para si. É a partir dessa capacidade comum de fazer dissenso, o *dissensus communis*, é possível pensar e articular novas partilhas do sentido e, conseqüentemente, a emancipação dos sujeitos. O mesmo princípio que rege a estética também rege a política, ou seja, a capacidade de todos de buscar para si novas configurações sensíveis, “a descoberta da individualidade para todos” (RANCIÈRE, 2012, p. 37), do qualquer. Não havendo essa possibilidade, os sujeitos estariam presos aos *a priori*s que regem e assentam cada um em suas determinadas funções e capacidades.

A obra de arte, portanto, está no meio dessa encruzilhada, entre a manutenção e a reconfiguração das partilhas do sensível. No entanto, resta compreender sua operatividade nesse jogo: como entender a obra de arte como esse elemento de

rearranjo, de suspensão?

O terceiro

A liberdade do homem, da humanidade, está em jogar: com os signos, com os discursos e com as visualidades. A obra de arte coloca o sujeito em jogo, em suspensão. No entanto, vemo-nos diante de cenários em que o espectador, aquele que frui a obra, é considerado como mero recipiente de uma mensagem a partir das obras, a fim de alcançar-se efeitos e atitudes desejadas. Como se, entre a intenção do artista moldada na obra e o espectador houvesse uma linha reta, uma comunicação direta. A arte militante, aquela que quer levar a multidão às ruas, insuflar o desejo revolucionário, incorreu muitas vezes nesse processo. Ao fim, deseja-se que o espectador seja um no e com o corpo comunitário que o artista deseja desenhar a partir de sua obra.

Esse desejo e prática ignora duas coisas: em primeiro lugar, assume uma relação direta, não mediada entre a vontade do artista e a matéria na qual ele deseja encarná-la; em segundo lugar, ignora o jogo estético próprio à relação do espectador com os objetos de arte. Em outras palavras, o espectador não é um repositório de ideias e afetos do artista na obra. Ele joga, ele ocupa um espaço de atividade frente ao que ele frui. Deseja-se, afinal, suprimir a própria operatividade da arte, busca-se a supressão do próprio meio artístico a fim de uma comunicação não mediada com o espectador. A obra torna-se um empecilho, pois posa um obstáculo ao fim desejado.

O artista assume uma posição

hierarquicamente superior ao espectador, pois lhe instrui em relação ao que deve saber, como ver e agir. Estabelece-se então uma relação de mestre e aprendiz, no qual o primeiro deve guiar o segundo para que este possa aprender aquilo que desconhece, possa tornar-se alguém através do saber, dado que não sabe. Uma relação, enfim de diferença fundamental entre ambos. Essa distância é interminável, pois o aprendiz é constantemente lembrado de sua ignorância, já que não tem acesso ao saber que o mestre tem, e nem sabe o tamanho do abismo que separa o saber do mestre de sua própria ignorância: é, portanto, uma prática chamada de embrutecedora (RANCIÈRE, 2012b, p. 14).

O paralelismo entre as práticas artísticas e a posição do mestre no processo pedagógico toma, então, um novo rumo quando se pensa acerca da emancipação. Ora, o que seria a emancipação intelectual, ou seja, o rompimento da hierarquia intelectual que separa o mestre do aprendiz e que o relega à uma posição de contínua ignorância? Em primeiro lugar, a noção de que aquele que aprende não é uma tábula rasa, ou seja, não é ignorante: antes, traz consigo uma série de saberes que a pedagogia embrutecedora não leva em consideração. No entanto, o processo de aquisição desse saber é o mesmo, seja no caso do intelectual, seja no caso do aprendiz, do “ignorante”:

A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. (...) Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como

aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. (RANCIÈRE, 2012b, p. 14-15)

Uma prática emancipatória, seja em educação, seja em arte, pressupõe, ao contrário da prática embrutecedora, um espectador/aprendiz ativo que traz consigo uma bagagem de conhecimentos e os coloca em jogo diante daquilo que vê e aprende. O mestre que está ligado à essa prática, o mestre ignorante, desconhece a hierarquia de saberes e, ao invés de ensinar o tamanho da ignorância de seus pupilos, ele os coloca diante da “(...) floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 15-16).

Não se aprende, enfim, o que mestre sabe: aprende-se a partir de um processo gestado no e a partir do aprendiz e espectador. Aquele que frui a obra de arte não absorve o que o artista intenta, mas compõe, a partir de sua própria trajetória, outros saberes e afetos.

Ora, pode-se pensar que esse movimento de dissociação entre a intenção do artista, a obra e o espectador é tão autônomo que, ao final, não seja possível nenhum tipo de comunicação entre uns e outros. Em outras palavras, talvez esse seja um processo tão caótico e entrópico que não haja nenhum tipo de campo comum. No entanto, há algo ao qual tanto artista quanto espectador, mestre e aprendiz, podem retornar e tomar como referência,

sempre. Um elemento que independe de um ou outro, que tem sua existência de tal forma autônoma que serve como mediador, como referência a partir do qual se comparam as percepções, as conclusões, enfim, os dissensos:

Na lógica da emancipação há sempre uma terceira coisa - um livro ou qualquer outro escrito - estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012b, p. 19)

A obra de arte permanece como esse terceiro, como o incontornável elemento da relação entre artista e espectador, ao qual se faz sempre referência, ao qual se retorna. A vontade de comunicação direta, linear, é no fundo a vontade de extinção desse terceiro, a fim de comunicar indubitavelmente a mensagem, o conceito, o saber àqueles que não sabem, aos que passivamente observam e contemplam. Como dito acima, tal intenção quer apagar a operatividade da arte e do jogo estético em prol de uma agenda de ação e pensamento únicos, em oposição à capacidade de todos na figura do jogo e do dissenso.¹⁵ A obra não

15 “O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura inte-

pertence nem ao artista nem ao espectador, posa como um elemento autônomo na operação estética.

O terceiro é uma figura que, em uma revisão das principais obras de Rancière, não aparece com frequência e é pouco explorado de maneira específica.¹⁶ No entanto, o autor utiliza desse conceito a fim de explicitar um aspecto fundamental em sua análise de *Juventude em Marcha*, filme do cineasta Pedro Costa.

O filme do cineasta português coloca em evidência o conflito entre dois regimes sensíveis: entre a vida sensível dos pobres e desaposados, na figura dos emigrados cabo-verdenses em Lisboa, e a arte exposta nos museus. A obra coloca em jogo a arte destes na figura de suas casas, da luz filtrada pelas garrafas coloridas que invade os quartos, dos desenhos aleatórios que se formam nas paredes dos barracos. O personagem principal da trama, Ventura, é um desses emigrantes que trabalhou na construção de um museu, tendo inclusive se acidentado ao cair de um andaime, que hoje não contempla sua existência e sua forma de viver e experimentar o mundo. Rancière assim enuncia o

lectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio.” (RANCIÈRE, 2012, p. 20). Note-se aqui o uso irrestrito da palavra comum: é a capacidade de todos, sem distinção, a já citada descoberta da individualidade em todos.

16 Poderia se argumentar que em toda instância em que o autor escreve acerca da obra de arte ele está se referindo ao terceiro. No entanto, as passagens em que a obra de arte é descrita como terceiro e explorada em sua função de mediação autônoma, são escassas, ao menos no corpo bibliográfico usado nessa pesquisa.

problema:

A arte pendurada nas paredes dos museus não é apenas ingrata em relação ao construtor de museus. É também avarenta em relação à riqueza sensível de sua experiência, assim como em relação àquela que a luz faz brilhar nas moradas mais miseráveis. (...) O problema não está em abrir os museus para os trabalhadores que os construíram, mas em fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, arte tirada deles e que, em retorno, eles possam partilhar. (RANCIÈRE, 2012c, p. 154)

A experiência sensível dos desapossados posa uma riqueza que os museus e a arte ditas institucionais não fazem jus. Trata-se de uma cisão, de um abismo aparentemente intransponível. Rancière sublinha ainda outro elemento que compõe o mosaico sensível de Ventura: o personagem costuma recitar uma carta de amor a fim de que seu amigo analfabeto, Lento, possa decorá-la. Revela-se, então, que a carta foi composta por um escritor público, desses que escrevem genericamente para quem os paga, e que também já havia figurado em outro filme de Costa, *Casa de Lava*. Ou seja, essa carta está inserida na vida desses desapossados como um elemento que compõe sua riqueza sensível e sua experiência de vida. Rancière revela que o texto foi redigido pelo cineasta baseado em duas fontes: uma carta composta por um trabalhador imigrado, tal qual Ventura, e em outra escrita por Robert Desnos, escritor surrealista, enquanto preso em um campo de concentração nazista. Logo, ela é um imbricamento de dois regimes sensíveis:

Mas também a arte do pobre – a arte

dos escritores públicos – e a dos grandes poetas veem-se urdidas num mesmo tecido: arte da vida e do compartilhar, arte da viagem e da comunicação para uso daqueles cuja vida é viajar, vender sua força de trabalho e construir casa e museus dos outros, bem como transportar sua experiência, sua música, sua maneira de morar e de amar, de ler o que está escrito nas paredes ou de escutar o canto dos pássaros e dos homens. (RANCIÈRE, 2012c, p. 157)

Essa carta é testemunha de um compartilhar, ela circula e é endereçada a qualquer destinatário, ela serve como manifestação de qualquer amor, a fim de ser apropriada pelos pobres e por qualquer um. Essa circulação marca

(...) uma arte em que a forma se liga à construção de uma relação social e aciona uma capacidade que pertence a todos. (...) Trata-se de marcar a proximidade da arte com todas as formas em que se afirma uma capacidade de compartilhar ou uma capacidade compartilhável. (RANCIÈRE, 2012c, p. 158)

A indeterminação dessa carta, sua circulação não marcada, aponta para essa capacidade de partilha pertencente a todos. Ela guarda uma distância suficiente para não pertencer a alguém em específico, ao mesmo tempo em que não se perde na generalização de sujeito nenhum, é uma carta qualquer, tal qual o sujeito em Agamben. Ora, essa é a grande questão em jogo no filme de Costa e, de maneira mais ampla, na efetividade da obra de arte e do jogo estético. Essa circulação e essa distância são características do regime estético da arte:

Mas os enunciados se apropriam dos

corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. (...) Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens - em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. (RANCIÈRE, 2005, p. 59-60)

Ou seja, ao invés de formarem um corpo coletivo, essa circulação indébita dos enunciados marca linhas de ruptura, de indistinção, de dissenso entre os corpos coletivos e os sujeitos. Por ser de ninguém ela aponta para a capacidade comum de fazer dissenso, do leitor de incorporar essa carta em sua própria jornada e fazê-la sua.

Em contraposição às linhas definidas que se impõe e relegam um aparato sensível à minoridade (RANCIÈRE, 2012b, p. 43), Ventura é testemunha de um regime que não é o dos museus e dos lugares aos quais sua presença não é bem-vinda. Há um abismo entre esses dois regimes do sensível, entre a arte dos pobres e suas maneiras de vida, e a arte dos museus e daqueles que o usufruem.

Essa fissura, para usar o termo de Rancière, é também característica do sistema capitalista que impõe suas hierarquias econômicas e sensíveis. No

entanto, como fazer trânsito, embaralhar as linhas desses regimes? O autor aponta para a estratégia fílmica de Pedro Costa, ao abordar a própria fissura interna de Ventura, que o coloca em estado de constante distância, torpor: formar um terceiro, que não é nem Ventura, nem ser nenhum, mas sim um corpo de ficção. Não almejar fazer um retrato fiel do trabalhador emigrado, nem o imergir na abstração que o despersonaliza, antes, manter certa tensão entre os polos, mantê-lo suspenso, nem familiar, nem estranho: criar um terceiro, uma singularidade, não definida por seu aparato sensível, por seus predicados, mas um corpo indeterminado apesar de singular.

O trabalho do cineasta, então, é traduzir essa experiência de maneira a manter certa tensão entre o retrato, o familiar, e o quadro, o estranho¹⁷.

O terceiro deve manter essa tensão pois, antes de tudo, não deve pertencer nem ao artista nem ao espectador, pois a partir dele ambos compõem suas próprias trajetórias. Ao cineasta não é possível retratar fielmente a experiência dos pobres nem levar a audiência à ação, ao mesmo tempo em que não lhe é possível não falar sobre estes de maneira geral e impessoal, ou seja, sem referir-se a um

17 “Com a passagem das paredes esburacadas, dos cenários coloridos e das cores berrantes dos bairros pobres às paredes brancas dos edifícios novos, paredes que já não fazem eco a palavras, parece ter-se produzido um divórcio entre dois regimes de expressão. (...) O divórcio pode ser dito nos termos de uma antiga querela, resumida há mais de dois séculos no prefácio de *A nova Heloísa*: essas cartas de família, serão elas reais ou fictícias?, perguntava o objetor ao escritor. Se forem reais, são retratos. Aos retratos só se pede que sejam fiéis ao modelo, mas interessam a pouca gente além da família. Os ‘quadros imaginários’, em compensação, interessam ao público, mas, para isso, precisam ser parecidos com o ser humano, não com determinado indivíduo.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 161)

sujeito específico. É essa a saída de Pedro Costa ao transformar Ventura e Lento em mortos-vivos, a fim de que testemunhem do tipo de vida que levam.

O cineasta não fecha a brecha, não alcança síntese, antes, testemunha dela, funda um lugar no qual os regimes de expressão e do sensível possam referir-se, um lugar comum, não na forma do consenso, mas como fundante de um dissenso:

A fissura divide a experiência em compartilhável e incompartilhável. A tela na qual deve aparecer o terceiro personagem está colocada entre essas duas experiências. Estendida entre o relato das vidas, correndo com o isso o risco da insipidez, e o confronto da fissura, correndo o risco da fuga infinita. (...) O cinema tem de aceitar ser apenas a superfície na qual a experiência daqueles que foram relegados à margem dos circuitos econômicos e das trajetórias sociais procura cifrar-se em novas figuras. É preciso que essa superfície acolha a cisão que separa retrato e quadro, crônica e tragédia, reciprocidade e fissura. Uma arte a ser feita em lugar da outra.¹⁸ (RANCIÈRE, 2012c, p. 163)

Esse terceiro, a fim de testemunhar dessa fissura, deve vir na forma de um impessoal, de uma ruptura com a lógica do retrato, ao mesmo tempo em que rompe com a lógica do quadro, deve estar à uma distância do artista e do espectador. Como articular, portanto, essa tensão?

A grande questão da revolução estética foi

18 “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (RANCIÈRE, 2005, p.59)

colocar as obras de arte no mundo, uma questão que não se resolve, não se pacifica.¹⁹ Seguindo a lógica dos regimes da arte descritas por Rancière, há a maneira representativa de se lidar com a tensão. Nela a ficção se articula como oposta ao mundo dos fatos: a *mimesis* se apresenta como deslocada da vida dos sujeitos.²⁰ Ou seja, a ficção é montada de maneira a seguir um modo de fazer específico ligado à tradição aristotélica, a fim de gerar efeitos específicos, suportando certo tipo de aparato sensível. Esse modelo, a ser explorado no próximo capítulo, sustenta essas formas de ficção. Por outro lado, o regime estético está ligado ao desfazer desses laços e à reconfiguração das linhas do sensível. Está ligada, certamente, às operações feitas pelo artista nas obras, mas não só a elas: também aos modos de circulação e aos discursos associados à obra. Essa relação será explorada mais a fundo também nos próximos capítulos.

O terceiro, como elemento impessoal, está mais ligado à lógica do regime estético quando mantém uma distância a fim de propiciar um espaço ao espectador, com vistas ao jogo estético. Sendo assim alinha-se a este “para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de ‘senso

19 É o que Rancière elucidava em seu *A comunidade estética*, citado aqui nessa pesquisa.

20 “Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta ‘o que poderia suceder’ segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, ‘do que sucedeu’. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido.” (RANCIÈRE, 2005, p.56-57)

comum’, formas de um senso comum polêmico.”²¹ (RANCIÈRE, 2012b, p. 75). A necessidade de se manter entre figura e quadro, entre familiar e estranho, aponta para a suspensão constitutiva do jogo estético, essa capacidade de todos, dando espaço assim a novos dissensos. Esse efeito de distância, também chamado por Rancière de política da arte é constituída, no entanto, de um entrelaçamento de três lógicas distintas:

Esse entrelaçamento também implica um entrançamento singular e contraditório entre as três formas de eficácia que tentei definir: a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras. (RANCIÈRE, 2012b, p. 66)

É na tensão constitutiva entre esses três regimes na obra de arte que se pensa a política da arte, ainda que o regime estético seja o principal foco de atenção aqui: busca-se pensar as rupturas, as reconfigurações do comum, do sensível e do qualquer como figura que povo as imagens que serão analisadas. Ainda assim, a lógica representativa está ali, presente, assim como a ética. Dizer que tal ou qual obra está ligada à uma ou outra lógica, exclusivamente, é pensar em termos representativos.

Por fim, interessa dizer que o terceiro coloca em jogo os comuns a partir de uma distância,

21 “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 99)

como efeito de suas operações, circulação e de sua existência impessoal. Entre o mestre e o aprendiz, entre o artista e o espectador, o terceiro é esse elemento impassível, imprevisível que coloca em tensão e em processo os dissensos.

O indeterminado, o inespecífico como estratégia na arte

No início desse capítulo cita-se o comum como indeterminado, inespecífico. Uma das estratégias adotadas por Rineke Dijkstra, e muitos outros artistas na arte contemporânea, consiste no investimento no inespecífico como forma de distanciamento do terceiro, como forma de se colocar entre o retrato e o quadro. Em primeiro lugar, é preciso assinalar certa proximidade do regime estético a características que marcam certo democratismo, certo borrar das bordas entre as partilhas do sensível:

No regime estético, isso quer dizer constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Todas essas propriedades definem o domínio da arte como domínio de uma forma de experiência própria, separada das outras formas de conexão da experiência sensível. Determinam o complemento paradoxal dessa separação estética, a ausência de critérios imanentes às próprias produções da arte, a ausência da separação entre as coisas que

pertencem à arte e as que não pertencem.
(RANCIÈRE, 2012b, p. 64)

Essa condição de circularidade anônima da obra, além da igualdade dos sujeitos representados (Rancière se refere aqui ao romance moderno, inaugurado por Gustave Flaubert) e a ausência de critérios às obras de arte marcam essa maneira de se pensar e articular a arte a partir de indeterminações que, de princípio, já marcam a distância e a suspensão do jogo estético. Ora, a fim de se suscitar essa suspensão são precisas certas condições, encontradas aqui nessa configuração histórica das coisas da arte a qual nos encontramos. As representações das obras de arte, como já apontado, alinham-se mais ou menos a esse tipo de configuração do sensível que se chamou de regime estético. Em outras palavras, parte-se, de pronto, de um regime marcado por características não marcadas, a fim de articular novas configurações do real e do sensível.

Florencia Garramuño explora essa questão a partir de obras literárias que estão fundadas sobre essa inespecificidade. Ela parte de obras que não se enquadram bem nos limites de seus meios e tradições, como a poesia e a literatura, de modo geral, ao mesmo tempo em que subvertem os elementos destes. Essas obras, em uma referência à uma obra de Nuno Ramos, ela chama de “frutos estranhos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12). Ora, ao saírem de suas tradições de origem, elas incitariam outras conexões sensíveis, pois não estariam mais inscritas em uma partilha do sensível que regulasse o visível e o dizível, que estabelecesse

um consenso entre dados sensíveis e interpretações. Essa inespecificidade desliga as obrigações da arte e da representação, a fim de um outro modo:

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. (GARRAMUÑO, 2014, p. 16)

Tirar a obra da especificidade é colocá-la em diálogo com as coisas do real, ao mesmo tempo em que desenha um pensamento próprio da arte: o do regime estético. Assim, busca-se uma “linguagem do comum”, como a autora descreve, que não seja a linguagem da literatura, da arte, mas uma linguagem de qualquer um, que circule em qualquer lugar, e que não seja marcadamente literatura, ainda que esteja dentro dessa fronteira. Ao misturar fontes de outras disciplinas, de jornais, subverter o espaço do narrador, do protagonista e da própria feitura da poesia e da prosa, essas obras “propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 18).

Ao mesmo tempo em que desfazem os laços de significado que sustentam certo meio artístico, esses trabalhos também colocam em cena a inespecificidade como centro de suas narrativas. Ao comentar a poesia de Carlito Azevedo, a autora sublinha o não pertencimento e a inespecificidade

como centrais na poética deste:

A capacidade desses versos de construir uma espécie de eu lírico despersonalizado que todavia vale e se faz valer como núcleo responsável sobre o qual impactam os acontecimentos – tantos pessoais como não pessoais – funda uma poesia em que, mesmo com uma subjetividade reduzida a sua expressão mínima, pode-se falar – e até quase constantemente – de emoções e de sentidos, de sensações e sentimentos, ainda que sem sentimentalismo – com ironia, até, por momentos extremadamente dolorosa. (GARRAMUÑO, 2014, p. 62)

A autora coloca em questão uma maneira de fazer poesia que está em tensão, entre um sujeito específico e sujeito nenhum, fazendo assim que se possa haver um trânsito, uma suspensão entre o familiar e o alheio, uma singularidade, um qualquer. Essa despersonalização não retira o sujeito de cena, ao mesmo tempo que não o faz tomar toda a cena. É um sujeito qualquer, não está circunscrito sob a égide do retrato, da fidelidade ao modelo, mas mantém uma distância em relação a este sem, no entanto, ser uma abstração de sujeito.

Garramuño coloca em questão essa dupla inespecificidade encontrada na literatura contemporânea latino-americana: subverter a linguagem, subverter o sujeito. Ela se refere a esse movimento como *pôr em crise do específico*:

Este *pôr em crise* do específico – formal, pessoal, subjetivo, público, privado – redefine os modos de conceitualizar o que há de potencialmente político na poesia. O *pôr em crise* de ideias de pertencimento, implicada por esse árduo

questionamento ao próprio da poesia, coloca o eu lírico no meio de uma experiência social que nesse eu e desse eu lírico se observa, e na qual esta poesia se compromete. (GARRAMUÑO, 2014, p. 67-68)

O que está em jogo aqui é colocar em movimento outros modos de conexão estético-política: desenhar outros comuns a partir de uma linguagem não específica, colocar em jogo o sujeito a partir de sua despersonalização. As articulações que o artista opera no seio da obra de arte são apenas uma das facetas do dissenso e da criação de outros comuns. No entanto, a autora trabalha especificamente esse aspecto, no contexto da crise dos modos de significação e subjetivação através da arte. O comum aqui é definido ele mesmo como uma forma do inespecífico: como se houvesse reciprocidade entre os termos, como se a feitura e circulação não marcada dessas obras de arte já desenhasses um espaço para se habitar comum para o leitor ou espectador, pois versam de uma experiência singular mas ao mesmo tempo coletiva nessas obras:

No simultâneo gesto de singularizar no *eu* a experiência mais íntima – de experiê-la, de oferecê-la – e lançar essa experiência ao domínio do comum, os livros operam um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência, sem amarrar a ela noção alguma de pertencimento ou especificidade. (GARRAMUÑO, 2014,

Por fim, uma questão se impõe na pesquisa da autora e, de igual modo, nesta. Ao explorar o inespecífico, uma das formas do comum, há que se pensar no descredenciamento que esses objetos de arte operam no seio da tradição artística. Ora, se divorciados das práticas que compõem o meio, essas obras almejam colocar em jogo um comum que não está dado pelo sensível de seus lugares de origem. Um comum que não seja marcado, que esteja além da identidade que define o sujeito e dos meios de expressão e suas especificidades. O que essas obras almejam, ao fim, é uma abertura ao outro, e talvez essa abertura seja sua própria especificidade:

(...) abrindo um espaço em que o comum, o em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o *outro* de si mesmo. É na criação desse espaço que estes textos fazem desses passos de prosa um gesto político. (GARRAMUÑO, 2014, p. 81)

O comum ao qual a autora aponta deve se referir, finalmente, a esse “outro de si mesmo”, ou seja, a um outro que me habita e que também habita o outro. Um inespecífico que me habita, mas que está aquém da identidade, daquilo que me faz eu e não o outro, das fronteiras da minha subjetividade. Uma arte inespecífica a partir do sujeito inespecífico, qualquer, para essa comunidade de outros que habitam o eu e vice-versa.²² Uma estética, então,

22 “Só a desconstrução do próprio e do pertencimento poderia fundar, acrescenta Esposito, um processo de construção da comunidade como ‘progressiva abertura ao outro de si’ (2013, p.3). Só o impróprio, acrescenta em outro texto ‘o más drasticamente, lo

que parte daquilo que não me pertence, ao mesmo tempo que pertence a todos, que está na tensão entre o sujeito e o não-sujeito. Uma estética do inespecífico e do qualquer.

O método de análise

Por último, a análise das imagens de Rineke Dijkstra passa por três momentos, e ficará claro que os capítulos a seguir oscilam entre eles, alguns pendendo mais a um ou a outros. No entanto, objetiva-se sempre manter um equilíbrio entre os três, a fim de se alcançar um entendimento mais amplo dessas imagens. A partir de uma fórmula de Rancière (RANCIÈRE, 2012a, p. 24-26), entende-se que as imagens, e mais especificamente as da arte, são perpassadas por três linhas de força: as operações do artista, também chamadas de operações de dessemelhança, as formais sociais da imageria e a crítica da imageria.

A investigação de Florência Garramuño, por exemplo, centra-se em particular nas operações de dessemelhança, nas operações feitas pelos artistas que colocam em jogo, na obra de arte, as questões do inespecífico. Ao mesmo tempo, ela faz aparecer os discursos críticos, principalmente acerca da crítica dos gêneros literários, e põe em questão, ainda que de forma irrisória, a própria forma de circulação dessas obras em forma de livro. Há de se reconhecer que não é uma tarefa fácil manter essa

otro', caracteriza o comum (2007, p. 31)" (GARRAMUÑO, 2014, p. 101). A autora cita Roberto Esposito, filósofo italiano, em ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad, biopolítica. e-misférica*, Nova York, v. 10, n. 1, 2013 e ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

tensão metodológica.

Há, no entanto, que se pensar acerca dessas linhas de força quando, por exemplo, se questiona a maneira de leitura de determinadas obras se por acaso elas sejam exibidas em outros circuitos e materialidades, como a mídia tradicional em oposição às redes sociais, em uma exposição ou catálogo, ou ainda, como essas obras se transfiguram debaixo de certos discursos críticos que as enquadram, ou quando postas ao lado de outras imagens, seja em uma análise de cunho mais arqueológico ou não. Portanto, não se trata apenas de uma questão sensível na imagem, mas de todo um mecanismo a partir do qual ela surge e é recebida pelos sujeitos.

Como dito acima, esse estudo buscou um equilíbrio entre esses três momentos analíticos, ainda que em alguns deles tenham sido preteridos em alguns momentos, ou quando um se impunha de maneira mais assertiva que outros. Uma análise profunda de cada um deles certamente extrapola o escopo desse trabalho e, ainda assim, jamais esgotaria a imagem em sua dimensão complexa e trans histórica. No entanto, esse é o horizonte que se adotou como método de pesquisa e análise.

Um espaço para a indeterminação

A presente tese versa acerca da figura do comum, do inespecífico e do qualquer na obra de Rineke Dijkstra. Para tanto, esses conceitos serão articulados em dois termos: primeiro, naquilo que se convencionou chamar de tema, ou objeto de

uma obra, ou seja, acerca da figura do qualquer que a artista coloca em jogo e apresenta em seus trabalhos; em segundo lugar, na maneira como ela os apresenta, em outras palavras, na maneira como ela os articula esteticamente.

A fim de se pensar essas duas facetas do comum, tal qual Nancy e Agamben os define, a obra de Jacques Rancière será tomada como ponte metodológica para se pensar as obras de arte como disparadoras de um processo do comum, de uma inespecificidade que passa pelo jogo estético no sujeito. Mais especificamente, analisar os trabalhos de Dijkstra a fim de se reconhecer em quais aspectos eles rompem com certos sentidos em circulação e certa imageria ao redor de suas imagens, colocando em questão as fronteiras das partilhas do sentido, ao mesmo tempo em que ela borra as noções de sujeito ao colocar seus retratados nessa zona cinza e indeterminada entre o retrato e o quadro, a individualidade e a universalidade.

Suas obras, ao encarnarem aquele ideal do terceiro, alinhado com a lógica do regime estético, funcionam como elementos de indeterminação, tal qual o sujeito qualquer e singular. Assim, o jogo estético que suspende os sujeitos está em operação no tecido das obras mesmas, sendo constitutivo delas o inespecífico e a suspensão. A interrelação entre a indeterminação em jogo nas obras de Dijkstra, os sujeitos e as linhas que dividem e partilham as sensibilidades é a questão desse estudo, encarnado nas imagens que a artista monta e faz circular.

2. O sentido excessivo

Rineke Dijkstra fotografou jovens (crianças e adolescentes) em parques em duas ocasiões distintas. A primeira resultou na série chamada *Tiegarten Series* (1998-2000), feita no jardim de mesmo nome, em Berlim, e na Lituânia. Anos depois ela retoma a mesma proposição, em diferentes parques ao redor do mundo: no *Vondelpark* em Amsterdã, no *Prospect Park* no Brooklyn, no *El parque del Retiro* em Madri, no *Amoy Botanical Garden* em Xiamen, na China e no *Sefton Park*, em Liverpool. Essa última série chama-se *Park Portraits*, feita entre 2003 e 2006.

As fotos certamente são semelhantes entre si: todas apresentam crianças e adolescentes olhando frontalmente para a câmera, sem esboçarem muita reação ao encontro e ao ato fotográfico. A fotógrafa utiliza uma câmera 4x5, volumosa, necessitando montá-la em um tripé e configurá-la de maneira bastante trabalhosa, demandando tempo de quem posa para as fotos, desacelerando o processo de captura. Há certa contradição entre essa dinâmica e os métodos atuais da fotografia, cada vez mais rápidos, mais automatizados.

Talvez seja melhor olhar essas fotografias uma a uma, não na intenção de esgotar a série toda, mas para nos debruçarmos sobre aspectos dessas imagens que são sutis, que não se percebe de imediato.

Partindo de uma fotografia que registra crianças mais novas: *Tiergarten, Berlim. 7 de Junho*,

1998 (Imagem 1). Duas crianças, uma ao lado da outra, posam para a fotógrafa. A da esquerda está entretida, olhando para algo embalado em papel kraft, ou talvez uma lousa pequena – é difícil dizer com exatidão, visto que a tomada frontal não revela o que a menina está fazendo. Somos privados do objeto de interesse da garota e, conseqüentemente, somos privados de seu olhar, tomado de curiosidade pelo que está em suas mãos. Ela efetivamente parece não se interessar em fazer parte do jogo proposto pela fotógrafa, ela parece ter coisas mais importantes a fazer como qualquer criança que, brincando com algo, resiste ao apelo dos pais por uma fotografia. Ela, que está em uma tarde no parque, não se interessa pelo pedido de uma fotógrafa adulta, que demora a tomar essa imagem, dado o processo de montagem, regulagem da câmera etc.

Já a criança ao seu lado parece hipnotizada pelo acontecimento que lhe escapa ao controle: ela encosta no tronco de uma árvore, os braços mecanicamente esticados em paralelo ao corpo, as mãos repousando na saia de bolinhas e flores que termina nos joelhos. A menina olha fixamente para a câmera, sem sorrir, sem esboçar reação aparente. Os olhos profundamente azuis, a pele branca e o nariz afinado, tipicamente alemães, não nos oferece nenhuma pista acerca de si ou de seu estado emocional, do que fazia antes da interrupção da fotógrafa. A luz de flash que a envolve suavemente, separando-a do fundo, revela um retrato que nos diz muito pouco.



Imagem 1 - Tiergarten, Berlim. 7 de Junho, 1998.
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

Apenas a título de comparação, sugiro um retrato feito por Richard Avedon, em 1979, de um garoto no Texas:



Imagem 2 - *Boyd Fortin, thirteen-year-old rattlesnake skinner, Sweetwater, Texas, March 10, 1979.* Fonte: Site do artista.

A fotografia de Avedon, justificadamente célebre e interessantíssima, desperta-nos em diversos níveis. Em primeiro lugar é notável que seja um menino na imagem, que nos olha com as sobrancelhas arqueadas, carregando o corpo de

uma serpente morta, sem cabeça, seu corpo aberto de uma ponta a outra, as entranhas formando um arco no avental de açougueiro sujo, provavelmente de sangue, que o garoto veste. O conjunto todo aponta para uma certa percepção que toma corpo nessa imagem, acerca desse menino que posa: o rosto franzido, a serpente em mãos, exibida como um troféu, o avental sujo de sangue, as entranhas... Aqui está um garoto que quer provar algo à câmara, ao público que o enfrenta. Ademais, talvez ele faça isso como um tipo de trabalho: talvez nessa cidade do Texas, em 1979, seja permitido que essa criança trabalhe com ou sem a supervisão dos pais.

Por fim, confirmando algumas de nossas hipóteses, a legenda afirma: trata-se de Boyd Fortin, um esfolador de cascavéis de 13 anos. Ainda que não tivéssemos acesso a esses dados, seria possível depreender certas informações desse garoto, como as acima. Há uma certa narrativa que essa imagem nos comunica através desses elementos que o fotógrafo escolheu representar. Evidente que poderia tratar-se de algo completamente diferente. No entanto, há dados suficientes aqui para que montemos uma pequena descrição/narrativa acerca desse que posa para o fotógrafo.

Ao contrário dessa abordagem, Dijkstra, ao escolher uma estratégia quase cirúrgica – os poucos elementos descritivos na imagem, o flash frontal, suave, a falta de dados que poderiam compor certa identidade dos personagens - nos dificulta a apreensão dessas figuras.

Porém, ao invés da construção de uma

psiquê ou personagem a partir da imagem, podemos pensar nos dados visuais. O que essas imagens nos revelam, em termos de elementos representados no quadro? Ao contrário, por exemplo, de uma pintura da Idade Média ou um ícone bizantino, em que cada elemento contém um simbolismo e permite acesso a um outro plano interpretativo, cognitivo e até místico, proponho olhar os elementos imagéticos de maneira descritiva, a princípio.

Tomemos novamente o exemplo do garoto com a cobra em mãos. O retrato tende a ser uma pista para compor certa imagem mental dessa figura que nos interpela. A nível imagético, poderíamos olhar para essa fotografia e pensar ser um menino que acabou de matar uma serpente e que se orgulha do fato: seu olhar desafiador o demonstra. No entanto, há certas questões que se levantam acerca dessa imagem: não nos é possível dizer exatamente do que ela se trata, que acontecimento ela traduz ou, em outras palavras, quem é esse menino, o que ele faz com essa cobra em mãos ou o que seu rosto quer comunicar. A palavra, então, vem se colocar nos interstícios, significando esses elementos que mais sugerem do que afirmam com certeza. A legenda pode dar sentido para a imagem, ou ainda, sentidos, já que pode agir como agregadora ou desagregadora dos elementos diante de nós, dispostos na imagem. Agora sabemos quem é esse garoto, o que faz, onde está, por que carrega essa serpente em mãos. A palavra diminui certo ruído na e da imagem.

A fotografia de Dijkstra parece não nos ajudar nesse sentido: ao contrário, ela parece se

basear nesse próprio ruído, nessa plataforma de incertezas. Outro exemplo nos dará mais dados com os quais trabalhar.

Kora, Tiergarten, Berlin, August 10, 2003 (Imagem 3), exibe uma garota de blusa azul e saia cinza, com algumas poucas flores estampadas. Ela está com os braços escondidos atrás de si mesma, a perna esquerda levemente flexionada, seu corpo apoiado em um tronco de árvore, os cabelos soltos cobrindo as laterais do rosto. Iluminada por facho de luz filtrados pelas árvores e um leve flash, o mesmo em quase todas as fotografias, ela aparenta certa timidez diante da câmera, talvez a mesma dos adolescentes quando se sentem expostos de alguma maneira. É uma adolescente em suas roupas, em seu corpo que não é de mulher nem de criança, intervalo registrado no instante da captura, e que há de tomar uma forma identificada com a idade adulta, não obstante transformando-se a cada segundo de vida.

Partiu-se, no entanto, do fim de um pequeno arco narrativo, se é que podemos descrever assim o que é tão sutilmente construído aqui. *Kora* foi primeiro fotografada pela artista alguns anos antes, em 2000, no mesmo parque. *Kora, Tiergarten, Berlin, Germany, July 1, 2000* (Imagem 4), mostra a mesma garota três anos antes, visivelmente uma criança, posando em frente a uma árvore, talvez a mesma de três anos depois. As características do ambiente são similares: o mesmo flash, a luz do sol filtrada pelos galhos e pelas folhas das árvores ao redor etc. A criança parece olhar para a câmera de maneira um pouco mais decidida, seu corpo não



Imagem 3 – *Kora, Tiergarten, Berlin, August 10, 2003.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 4 – *Kora, Tiergarten, Berlin, Germany, July 1, 2000.*

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

está tão retraído quanto em sua fotografia posterior. No entanto, a mesma indecisão e hesitação diante da câmera, do olhar do outro.

Seria possível fazer uma narrativa ao redor de duas imagens, uma ao lado da outra? Ao que essas duas imagens indicam, sim. Há, no entanto, um outro elemento, caro à história da fotografia: a legenda nos aponta que é a mesma garota, três anos depois, no mesmo parque. Ela nos informa que há algo que une essas duas imagens, essas duas garotas, para além das semelhanças físicas que podemos identificar, a depender da atenção do espectador. No entanto, do que se trata essa narrativa? Qual é o conteúdo dela, sua finalidade, seu *telos*? A garota de um lado, a adolescente de outro, as roupas mudam, seu corpo muda, as feições de seu rosto... Ao final, uma adolescente que pede ainda uma outra, a adulta, a pretensa forma final de si mesma.

Talvez sejam esses os elementos dessa narrativa fotográfica, feita a partir de duas imagens: um início e um fim, a menina e a adolescente. Ainda assim, se estamos falando da transformação dessa garota, por que a escassez de elementos? Por que não abordarmos o desenvolvimento emocional, as mudanças de vida, as marcas, o passado, os afetos que se transformaram em três anos?

Talvez essa tarefa seja demais para a fotografia, talvez o meio não seja apto para tal. Faltariam som, movimento, voz, para que uma narrativa assim pudesse nascer. No entanto, é preciso afirmar que não há ontologia da fotografia, nem de qualquer outro meio, sendo assim não

existindo um mais ou menos adequado para tal ou qual representação.¹

O que se questiona aqui é certo destino dessa narrativa construída por duas imagens, uma ao lado da outra - e não só desse conjunto, mas de quaisquer dessas fotografias da série que nos instam a mergulhar nelas mesmas, traçando linhas narrativas as mais diversas. Qual conceito une e carrega essas fotografias, a qual lugar elas chegam, o que querem nos comunicar, afinal? Que tipo de relação elas propõem ao espectador?

Tomemos mais um exemplo. Estamos a sós com dois jovens sentados na grama, observando-nos de modo inquisitório em *Vondelpark, Amsterdam, Netherlands, June 19, 2005* (Imagem 5). A menina nos olha de modo pungente, uma seriedade de certa forma adulta. Ao mesmo tempo, sua mão direita repousa vacilante sobre um tênis *All Star* desamarrado, o cadarço enfiado junto à meia. O amigo ao seu lado senta-se com os joelhos dobrados, o rosto revelando algumas espinhas, vestindo uma camisa preta que poderia ser social, a não ser pela estampa de chamas cinzas perto da cintura, combinada com uma gravata azul brilhante.

1 As razões para tal conclusão serão desenvolvidas mais à frente. No entanto, a justificativa para essa tomada de posição advém de uma escolha teórico-metodológica feita nessas páginas. Se se concorda que o regime estético “(...) desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p. 47), a extrapolação desse princípio seria não haver, também, correlação entre um meio técnico e um modo de fazer que lhe seja particular a partir de suas características técnicas, em outras palavras, uma ontologia. A querela acerca da especificidade do meio é ampla. No entanto, a decisão tomada aqui permanece no decorrer dessas páginas, mais destacadamente na discussão acerca das práticas cristalizadas da fotografia e no deslocamento destas a fim de se alcançar outros estratos sensoriais, a que Florencia Garramuño (2014) chama de práticas inespecíficas.





Imagem 5 – *Vondelpark, Amsterdam, Netherlands,
June 19, 2005.*

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

Dois adolescentes, a metáfora viva da transição, da mudança em carne, colocando-se frente à câmera de maneira igualmente questionadora: apesar de seus olhares denotarem certa seriedade, o modo de se vestir e seus corpos traem suas posturas.

Essa imagem mostra-se em toda sua profundidade e complexidade justamente pela ausência de elementos que possam apontar certo sentido único para nós. Em outras palavras, a economia de elementos aponta para um excesso de sentidos: a partir de uma falta configura-se uma pluralidade. A indeterminação dessa imagem, seu caráter lacunar, está naquilo que ela omite e, assim, revela: dá espaço para que haja conexões, leituras, para que nasçam outras obras a partir dela mesma.

A hipótese, então, é que essas imagens, ao desafiarem certos discursos e práticas que se instauraram na fotografia, estabelecem uma relação de sentido com o espectador que pode ser caracterizada pelo excesso, no qual não há linhas guias claras. Dessa forma, ao se tentar circunscrever essas imagens a um conjunto, elas tendem a exceder o enquadramento discursivo², a moldura que baliza os discursos e as práticas. Assim o fazem de maneira sutil, a partir de uma economia de elementos em cena, e também da economia de procedimentos de feitura e montagem. Além disso, não fazem frente a práticas e discursos hegemônicos na fotografia por puro formalismo, como gesto iconoclasta, mas a fim de se inscreverem em outra partilha do sensível, através de uma resistência passiva, que nada querem

2 O conceito de enquadramento discursivo será desenvolvido mais à frente.

mas que excedem o dispositivo³ discursivo que as cercam. Um investimento na potência do qualquer, do não marcado.

Esse diagnóstico não é novo na história da fotografia. Um exemplo já bastante emblemático e cristalizado desse tipo de excesso pode ser encontrado na obra de Walker Evans. Levando em consideração que há suficiente literatura acerca de suas práticas e contextos discursivos, a obra do fotógrafo serve de modelo nesse capítulo para pensarmos o conjunto de imagens feitas por Dijkstra. Em outras palavras, como os procedimentos técnicos – enquadramento, luz, *mise-en-scène* – empregados por Evans e a relação destes com as práticas e discursos vigentes em sua época, nos permite atestar certo excesso em sua obra? Nesse reconhecimento, busca-se então estabelecer como as práticas artísticas de Dijkstra podem apontar para um mesmo excesso, levando em consideração os dispositivos que embarcam as práticas de cada um dos artistas.

A seguir, segue-se a fórmula de Jacques Rancière acerca do trabalho com as obras de arte: pensar e relacionar as práticas de dessemelhança, os discursos críticos e, por fim, os meios de circulação de imagens:

O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida, as operações de um e as formas de outra

3 Toma-se aqui o conceito de dispositivo segundo Gilles Deleuze, detalhado mais a frente nessa exposição.

(RANCIÈRE, 2012a, p. 27).

Busca-se, dessa forma, ir além de uma análise puramente formal do objeto de estudo, mas colocá-lo em relação às imagens e discursos críticos, os quais ele afeta e é afetado, e aos meios pelos quais esse objeto circula. Importa, aqui, responder à pergunta: excesso em relação a que? A quais circuitos de imagens e discursos esses trabalhos posam um excesso? Esse trabalho já foi feito em relação a Evans, na obra de John Tagg, por exemplo, resta fazer algo semelhante, nesse sentido, em relação a Dijkstra.

Por fim, a escolha pela obra de Walker Evans como paradigma não é arbitrária: por ser uma figura da fotografia dita clássica, e por deslocá-la, ela nos serve para pensar analogamente o deslocamento que Dijkstra também efetua. Ainda que não se compare iconograficamente as obras dos artistas, articula-se metodologicamente ambas, inseridas em seus contextos de práticas e discursos. Dessa forma, por fim, atestar o caráter excessivo dessas imagens de Dijkstra, resistentes, ativas em sua passividade e em seu caráter comum, qualquer.

Sendo assim, apresenta-se a seguir um pequeno preâmbulo acerca da obra de Evans e um primeiro diagnóstico de seu caráter excessivo.

O excesso da imagem, o dizer tudo

James Agee e Walker Evans saíram em direção ao Alabama, em 1936, tendo sido enviados pela revista *Fortune* a fim de produzir uma reportagem, para investigar as condições de vida de três famílias meeiras, trabalhando nos campos em plena crise socioeconômica. O empreendimento jornalístico resultou no livro *Elogiemos os homens ilustres*⁴, com textos de Agee e fotografias de Evans. No entanto, não se trata de uma reportagem, no sentido desejado pelos jornais e revistas: o escritor extrapola, por exemplo, os limites do gênero jornalístico de maneira deliberada, fazendo daquele espaço árido e assolado pela miséria um universo em si, povoado por constelações, estrelas e planetas.

A princípio, pensando na tradição da fotografia de revista dos anos 30, imagem e texto devem suportar-se mutuamente, fazer com que uma exemplifique a outra, trabalhe a favor da outra, por assim dizer. No entanto, o texto e as fotografias da viagem empreendida pela dupla vão além e rompem com diversos balizadores de sentido. Jacques Rancière argumenta que o texto e a fotografia, nesse contexto, têm a vocação de “tudo dizer” e que, em oposição, o gênero reportagem é conhecido justamente por sua seletividade:

Pois a arte corrente da reportagem resguarda-se bem de dizer tudo. Sua “universalidade” é a dos fatos que confirmam as ideias e a das imagens que mostram coisas que sabemos reconhecer.

4 AGEE, James e EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A reportagem é um gênero de literatura seletivo por princípio, pois, em um espaço estritamente demarcado, deve realizar uma dupla demonstração: de um lado, deve provar que o repórter esteve lá, e o faz escolhendo detalhes que mostram por sua própria insignificância que não foram inventados (um objeto anódino deixado em uma mesa); de outro, ao contrário, deve reter os traços que fazem sentido. Deve escolher os signos que bastam para mostrar a miséria e para comunicar a sensação correspondente a um público que os reconhecerá sem precisar vê-los, pois sabe de que mal tais signos são sintomas e mesmo quais remédios lhe convêm – a fé religiosa, as reformas governamentais ou a revolução proletária (RANCIÈRE, 2021, p. 275-276).

Depreende-se que o gênero através do qual a fotografia mais se difundiu, o fotojornalismo e documentarismo clássicos, utiliza-se das imagens como um meio de demonstração de uma tese ou como suporte para comprovar o que o texto afirma. Texto e imagem servem a uma tese final, a um certo *thelos*. Rancière continua:

Para dar a conhecer, mediante um caso exemplar, a vida de um grupo social, a reportagem da revista vale-se dos procedimentos que o romance realista tornou familiares: a entrada *in media res* que faz sentir a extensão de uma situação existencial, ou então a lenta abordagem do local, cuja decoração resume a vida de seus habitantes e leva a marca de suas preocupações (RANCIÈRE, 2021, p. 276).

Há uma estratégia aqui que toma o detalhe

e o expande para o todo, como se esses pequenos exemplos fossem representativos de toda uma realidade, grupo ou encarnassem a ideia de miséria. Logo, esse *thelos*, tese, baliza a fotografia e o texto, precisa restringi-los para que seja conquistado um fim, uma finalidade dentro do escopo da reportagem, por exemplo. Tal ideia é análoga à de Henri Cartier-Bresson, quando este argumenta em favor da foto-reportagem:

Às vezes existe uma única foto cuja composição possui tanto vigor e tanta riqueza, cujo conteúdo irradia tanta comunicação, que esta foto em si é toda uma história. Mas isso raramente acontece. Os elementos que, juntos conseguem tirar faísca de um assunto, estão frequentemente dispersos – em termos de espaço ou de tempo - e uni-los por meio da força é algo como “controle estatal” e me parece trapaça. Mas se for possível, fazer fotos do “cerne” bem como de faíscas dispersas do assunto, temos então uma reportagem fotográfica; e a página serve para reunir os elementos complementares que se acham dispersos através de várias fotografias (CARTIER-BRESSON, 2011)⁵.

Há algumas imagens que carregam toda a lógica final da empreitada, ao passo que outras apenas dão suporte ao mote ou tom da reportagem. Em outras palavras, trata-se de uma construção de sentido através da imagem, movida por um *thelos*, seja ele qual for: retratar a miséria dos meeiros, das ruas de Paris, das crianças moradoras de rua...

Em segundo lugar, os retratos que Evans

⁵ Essa citação será retomada mais à frente, na seção acerca da montagem em série.

fez em sua viagem trazem uma característica interessante: por um lado, há um contexto de miséria nos corpos, nas roupas, nos cabelos e pele sujas, marcadas pelo sol. Por outro lado, a questão aqui não é necessariamente evitar esses signos da pobreza, mas complexificá-los, não os transformar no fim de toda representação que se faz dessas pessoas. Em um exemplo curioso, temos um retrato de uma das famílias: a mãe amamenta uma das crianças, sentada na cama, uma das filhas está de pé ao seu lado, o pai segura outra criança e uma mulher que aparenta ser a avó está sentada ao lado direito do quadro (Imagem 6). Há elementos de sobra para pensarmos na miséria destes. No entanto, a criança que está junto ao pai sorri, ou quase sorri, um gesto um pouco difícil de definir. Certamente uma imagem que não entraria em uma reportagem típica: a criança trai o texto, tal espontaneidade não combina com a sobriedade e o sofrimento de quem vivencia a miséria.



Imagem 6 – *Portrait of a Sharecropping Family in Alabama, 1936.*

Fonte: *Elogiemos os homens ilustres*, 2009.

Por último, há uma construção narrativa em cima dos objetos que compõem essas casas, as moradas dos meeiros. Uma construção que não necessariamente corrobora a tese daquilo que um dia nasceu como reportagem. Há um discurso acerca do modo de viver dessas pessoas, uma construção ao redor desses que vivem em miséria e que sobrevivem a ela. Ao invés de uma narrativa de morte, uma narrativa de vida que se reinventa, que sobrevive:

É por meio da atenção concentrada a cada segmento da superfície de cada objeto, à qualidade de cada acontecimento sensível, que se pode compreender essa conjunção entre arte e acaso que eleva a vestimenta do pobre, o corpo que a usa e a mão que a remenda à altura do sol e das estrelas. A questão não é celebrar os trabalhos domésticos que testemunham a arte de fazer dos pobres e considerá-la uma arte à força de muito boa vontade. A questão é fazer com que se reconheça nesses trabalhos uma arte de viver: mais do que qualquer adaptação de uma vida às circunstâncias que a cercam, importa a maneira como uma existência se põe à altura de seu destino (RANCIÈRE, 2021, p. 283-284).

Essa beleza da qual Rancière faz referência, vem de “(...) um acordo propriamente estético entre uma necessidade humana de habitar, os materiais oferecidos pela natureza, e o acaso da conjunção dessas” (RANCIÈRE, 2011, p. 297). Em outras palavras, há mais envolvido do que apenas o testemunho da miséria nessas fotos e nesse texto. Evans está envolvido na tarefa de demonstrar certa dignidade, certo modo de vida que é digno e real,

e que nasce e vive em meio à miséria.⁶ Uma das fotografias de Evans exhibe uma toalha pendurada ao lado de uma bacia, com o que aparenta ser a mesa da cozinha ao fundo (Imagem 7). Imagem que denota certa simplicidade da casa, evidenciando o cotidiano e certa normalidade em meio à pobreza: manter as coisas em seu lugar, como em qualquer casa. Ser qualquer, não o marcado e destinado à miséria, mas o que nutre seu próprio viver.

Tais aspectos, em uma análise mais ampla, conferem certa radicalidade ao projeto de Agee e Evans. Radicalidade de tudo dizer ao abrir mão de querer entrar no projeto e no *ethos* da reportagem. Dizer tudo acerca daquilo que está diante de si e que, de tão grandioso, não cabem recortes, projetos, teses. Certa radicalidade de uma representação sem *thelos*, projeto impossível. Talvez essa seja a grande batalha que James Agee tenha travado no livro: seu tortuoso texto é testemunha de um autor que tenta resolver todo conflito ético e moral de reportar a grandeza existencial daquelas três famílias. Evans tenta resolver esse conflito de maneira imagética, registrando uma negatividade de toda lógica que busca circunscrever suas imagens.

O fotógrafo tenta registrar tudo ao adotar certos procedimentos técnicos. Ao fotografar as casas, os interiores, os rostos, os objetos, as crianças,

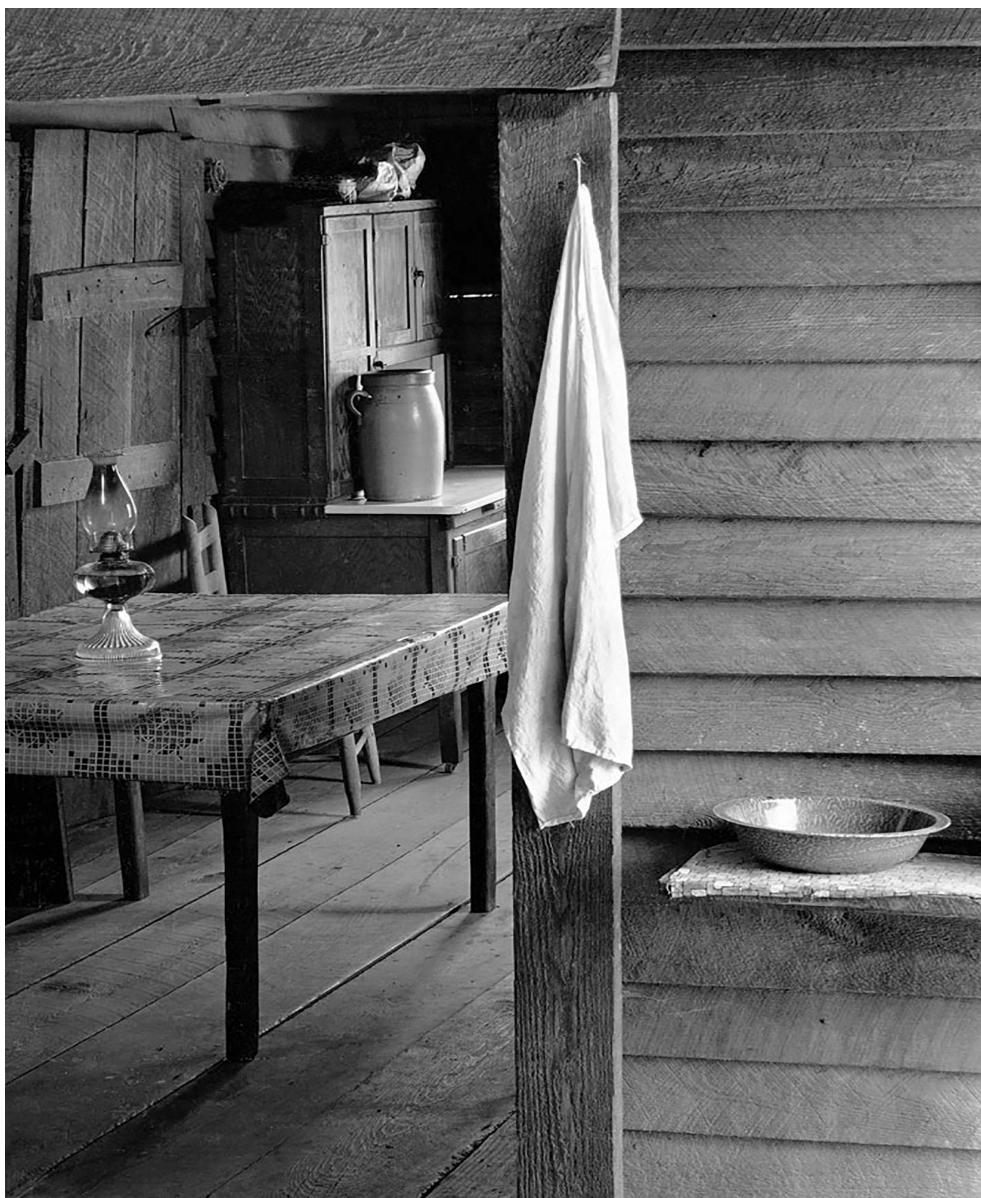
6 É impossível escrever essas linhas sem lembrar de *Je vous salue Sarajevo*, de Jean-Luc Godard e *L'amour existe*, de Maurice Pialat. Ambas obras dedicadas à arte de viver dos miseráveis. Nas palavras de Godard: "(...) car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle: cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne en dit l'exception. Cela ne se dit pas (...) cela se vit et c'est alors l'art de vivre: Srebrenica, Mostar, Sarajevo."

ele oferece ao espectador uma paisagem dentro da qual podemos caminhar sem muito destino. A proposta de ambos é reafirmada por Rancière:

Essa é precisamente, diz Agee, a única atitude séria, a atitude do olhar e da fala que não fundam nem estão fundadas em uma autoridade qualquer; é um estado de consciência total que recusa toda especialização que por si mesma e que de igual modo deve recusar qualquer direito de selecionar o que convém a seu ponto de vista no cenário de vida dos meeiros miseráveis, a fim de se concentrar no fato essencial de que cada uma dessas coisas faz parte de uma existência que é totalmente atual, inevitável e irrepitível. (...) Entender, no grau mínimo que seja, essas existências e seu lugar no mundo só é possível caso se supere a relação significativa entre o particular e o geral e se atinja uma relação simbólica entre o elemento e o todo inapresentável que se exprime em sua atualidade (RANCIÈRE, 2021, P. 278-279).

Também nesse sentido, John Tagg desenvolve sua argumentação a partir do contexto das fotografias na revista *Life*, e na figura da fotógrafa Margaret Bourke-White, opondo seu modo de trabalho e concepções aos de Walker Evans. Conclui o autor:

Para Evans, em contraste, o mundo inteligível é um mundo de representação, e a proliferação de representação abre-se no abismo do real. A câmera, como instrumento de “registro puro”, é um



*Imagem 7 - Washstand in the dog run and kitchen of
Floyd Burroughs' cabin, Hale County, Alabama.*

Fonte: Elogiemos os homens ilustres, 2009.

portal para um mundo sem mensagem, que é endereçado a ninguém, e que é visto não como “presente” mas, como Evans precisa, “como passado” – como já perdido. Mas a câmera é também uma caixa preta, um meio de criptografar esse encontro fora do tempo e para além do significado, de produzir imagens como um enigma impenetrável. A câmera é, ao mesmo tempo, cripta e máquina de criptografia: o túmulo do real em que o presente já passou, e uma máquina de sobrecodificação na qual o encontro insuportável é enterrado e postergado, feito suportável como o enigmático sem fim (TAGG, 2009, p. 171).⁷

Esse trecho revela o pensamento de Evans acerca da imagem como signo sem significado final, perdido no abismo do real, com o qual o encontro é sempre mediado, um real enigmático e impenetrável, ele mesmo uma teia de representações que se misturam, formando nós e novelos. O real, nessas imagens, portanto, é sempre excessivo, não é retórico, está sempre para além, trancado e perdido. Acerca do que foi chamado de ficção documental, Jacques Rancière argumenta: “Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido” (RANCIÈRE, 2013, p.

7 Tradução nossa de “For Evans, by contrast, the intelligible world is a world of representation, and the proliferation of representation opens on the abyss of the real. The camera, as instrument of “pure record,” is a portal to a world that has no message, that is addressed to no one, and that is seen not as “present” but, as Evans precisely put it, “as the past”—as always already lost.²³³ But the camera is also a black box, a means of encrypting this encounter out of time and beyond meaning, of producing pictures as impenetrable puzzles. The camera is both crypt and encrypting machine: the tomb of the real in which the present has already passed away, and an engine of overcoding in which the unbearable encounter is buried and postponed, made bearable as the cryptic without end.”

160).

As imagens do fotógrafo são testemunhas dessa incapacidade de prover sentido por elas mesmas. Assim sendo, é coerente pensar aqui na categoria do excesso em Evans, um excesso que advém de um esforço de pluralização do olhar através da recusa em tornar a imagem um instrumento retórico, de ver no mundo um meio de instrumentalização de discursos e mensagens.

Em quais aspectos Dijkstra se aproxima de certo *ethos* de trabalho de Evans? Em qual medida ela posa um excesso? Importa elencar e comparar suas estratégias, e em seguida colocá-las em perspectiva em relação aos discursos que emolduram suas práticas e os meios de circulação de suas imagens.

Questões de forma, questões de discurso

A referência nessa seção são as fotografias publicadas no livro *American Photographs*, baseado na exposição de mesmo nome inaugurada por Walker Evans no *Museum of Modern Art*, o MoMa, em Nova Iorque, em 1938⁸. Naquela época, enquanto trabalhava na *Farm Security Administration*, ele utilizava uma câmera de grande formato 8x10 polegadas⁹, resultando em um campo de visão amplo, e em composições que tendem mais a um quadrado do que ao retângulo ao qual estamos habituados – a proporção (a relação

8 Diversas fotografias de “Elogiemos os homens ilustres” constam nessa publicação.

9 Informação disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/walker-evans-wrote-story-american-with-his-camera-180959353/>>. Acessado em 08 mar 2021

entre as dimensões da película fotográfica usada, ou sensor digital) comumente usada nas câmeras digitais e celulares hoje é 3x2 ou 4x3, havendo uma diferença grande entre a orientação vertical e horizontal, formato retrato ou paisagem. Já o formato 8x10 resulta em menor discrepância entre ambas, já que as dimensões do filme fotográfico são muito próximas em tamanho.

Rineke Dijkstra, por sua vez, costuma usar uma câmera de grande formato 4x5 polegadas¹⁰ que, apesar de dispor de um espaço menor que a de Evans, mantém a mesma proporção que a câmera de 8x10 polegadas (a razão de aspecto de ambas é 0,8). Sendo assim, temos um mesmo tipo de disposição do quadro fotográfico. A fotografia de grande formato exige tempo do fotógrafo: tempo para montar o tripé, inserir a lâmina fotográfica, uma por vez, a cada tomada, regular a câmera, o foco, e, por vezes, colocar-se embaixo de um pano preto para melhor ver através do *viewfinder*. É um processo demorado e bem menos instantâneo que fotografar com uma câmera 35mm, por exemplo, ou com uma câmera digital profissional ou celular. Implica-se, então, que o processo de composição deve ser melhor pensado e planejado, em oposição à instantaneidade de outros formatos fotográficos. Ambos Evans e Dijkstra demonstram esse acuidade

10 Informação disponível em: <<https://www.pophoto.com/how-to/2008/12/conversation-rineke-dijkstra/>>. Acessado em 08 mar 2021.

composicional em suas obras.

A frontalidade

Em uma passagem por Nova Orleans, em 1935, Evans fotografou a fachada de uma barbearia e sua calçada, em um enquadramento em que o motivo é central, cercado por dois outros estabelecimentos. Uma mulher está na frente da barbearia e olha para a câmera (Imagem 8). Não há nada de muito extraordinário acerca dessa cena. À esquerda uma drogaria e, à direita, uma associação de mercadores chineses (uma breve consulta pela internet revela se tratar da *On Leong Chinese Merchant Association*). A tomada frontal permite transitar o olhar através dos detalhes: as listras divergentes, e sem um padrão claro, na fachada do estabelecimento, típica das barbearias, a mulher com uma roupa também listrada, a textura da parede à esquerda, a propaganda de algum produto com um rosto de mulher estampado na vidraça da drogaria, a varanda acima dos estabelecimentos... Em resumo, um enquadramento que dá a ver uma diversidade de detalhes, sem um elemento central forte que os una. A barbearia está no centro: ainda assim, não configura um centro agregador de significado nessa tomada.



Imagem 8 – Barber Shop, New Orleans, 1935.
Fonte: *American Photographs*, 2012.

Dijkstra, por sua vez, usa um procedimento parecido. Ela fotografa, no parque *Tiergarten*, em Berlim, em 1998, uma garota de blusa vinho e shorts (Imagem 9). Ela ocupa o centro da fotografia e, ao fundo, vemos o gramado do parque, as árvores, e, ao que parece, um pequeno grupo de pessoas em desfoque. A luz atravessa a folhagem das árvores, desenhando manchas de sol na grama. A menina, iluminada de maneira bastante uniforme e sutil, olha diagonalmente para fora do quadro, à esquerda. Não há situação ou acontecimento: sua feição parece um pouco surpresa, mas não há nada ali que sugira uma ação extra quadro, e a série em que essa fotografia se encontra também não sugere nada parecido. Portanto, em uma economia de procedimentos, está tudo posto na imagem. Tudo, a saber: a blusa vinho, o shorts azul celeste, as unhas pintadas do mesmo tom, as bochechas levemente ruborizadas, um colar com pingente de cruz, o cabelo levemente bagunçado, como quem correu ou fez alguma atividade física, e as pernas arqueadas para a esquerda, os pés no chão. No centro do quadro encontra-se uma figura, envolta por uma natureza abundante, sem traços distintivos, sem elementos de destaque, sem contexto que retorne sobre si mesma de maneira a adicionar mais uma camada de significação. Poderia-se dizer de uma garota qualquer, enquadrada de maneira frontal, ocupando o centro de atenção da composição fotográfica.

Entre Evans e Dijkstra, há uma aproximação de cunho formal: o enquadramento é bastante frontal, amplo, em que é possível entrever diversos



Imagem 9 - *Tiergarten, Berlin, Germany, June 7, C*
(*Girl with Wine Shirt*), 1998.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

detalhes. Há, além disso, ausência de acontecimento ou contexto aparente que dê maior sentido às imagens: uma banalidade retratada sem um tipo de justificativa. O objeto, portanto, toma o centro por conveniência, sem um motivo maior para estar ali. Esse tipo de visão libera o olhar para os detalhes que, por sua vez, não levam a um lugar de maior destaque conferido aos elementos centrais. Esse último aspecto é mais proeminente em Dijkstra. Em Evans é possível encontrar personagens que se destacam na maneira de se portar ou se vestir, ao contrário da obra da artista. No entanto, ambos se aproximam formalmente nesse tipo de abordagem fotográfica. E ambos praticam uma apresentação de elementos em cena sem um acontecimento que os agregue novamente (Evans aparenta multiplicar os detalhes, já a fotógrafa mantém uma economia destes).

Evans tinha real obsessão por retratar fachadas de prédios e casas, como o demonstra bem a segunda parte de *American Photographs*. Além disso, retratava cartazes, pinturas em muros e interiores de casas e estabelecimentos. Cenas sem elemento diferenciador, como se colecionasse vistas somente.¹¹ Ao fotógrafo interessou registrar o interior do interior: suas incursões pelo Sul estadunidense não eram raras. No entanto, é fotografando o banal e o não importante que Evans retrata o que é mais prosaico no país. Não lhe interessa, portanto, as ações, os atos, as grandes

11 Tal empreendimento faz lembrar o ato repetitivo de fotografar todas as refeições durante a primeira road trip de Stephen Shore, reproduzidas em *American Surfaces*.

narrativas. Interessa, tematicamente, o menor e a esse é dado um espaço amplo no quadro, em que seus pormenores são visíveis. Dessa forma ele fotografa o interior de uma barbearia frequentada por negros (Imagem 10), assim como ele fotografa o interior da casa de um pregador também negro (Imagem 11).

Rineke Dijkstra parece trabalhar de maneira parecida: não há uma escolha de personagem baseada em sua excepcionalidade visual. Há uma escolha deliberada pelo comum, pelo que não se diferencia facilmente na multidão. Dessa forma, novamente em *Tiergarten*, ela fotografa uma outra garota de camiseta branca e shorts, descalça na grama. Nada em si mesma aponta para algo que a diferencia ou a destaque: nenhuma roupa, nenhuma característica física, nenhuma ação específica...

Por fim, é preciso fazer uma diferenciação entre os dois artistas. Os procedimentos, abordagens de trabalho de ambos são muito diferentes. Evans parece fotografar sem ter um foco específico, ou único, compondo com os ambientes, os signos cada vez mais abundantes em seus quadros. Dijkstra, por sua vez, elege um foco bem claro em suas fotografias: os retratados estão ali, escolhidos e dirigidos pela fotógrafa de maneira meticulosa. A comparação entre Evans e Dijkstra, portanto, se fundamenta parcialmente em seus procedimentos, e mais decididamente em seus efeitos: de maneiras diferentes ambos alcançam o efeito do comum, em seu sentido de ordinariedade.



Imagem 10 – Negro barber shop interior, Atlanta,
1936.

Fonte: *American Photographs*, 2012.



Imagem 11 – *Black Negro Preacher House Interior.*
Fonte: *American Photographs*, 2012.

Ambos retiram algo do fluxo da vida e os fotografam, em uma operação de eleição. Esta, por sua vez, está conectada a um ato de escolha, do posicionar algo em determinada luz, *spot*, centro de interesse. Em ambos os artistas, no entanto, a atitude de escolha, de direcionamento, de destacamento, é apenas uma etapa para se retornar a um comum. Logo, assim sendo, com o gesto da fotografia cria-se uma situação de excepcionalidade apenas para forjar, logo em seguida, uma banalidade como efeito desse ato.

Por um lado, então, Evans escolhe as fachadas de edifícios, os interiores, os pôsteres nas ruas etc. e os fotografa de maneira ampla, deixando entrever os detalhes, as minúcias. Dijkstra escolhe essas crianças, com roupas comuns, sem ação que as envolva, sem contexto que as destaque. E as representa de maneira a nos dar acesso aos detalhes de seus corpos, suas vestimentas, o se portar diante da câmera etc. Detalhes que não são excepcionais. Ambos, portanto, criam um efeito de banalidade. Evans capta o não importante, deixado de lado; Dijkstra capta um comum, indiferente nesses corpos jovens.

A negação da composição geométrica

Um aspecto que se destaca no procedimento formal da frontalidade é a negação da composição geométrica, do “olhar do fotógrafo”. Edward Weston descreve a habilidade de ver fotograficamente:

Consequentemente, a tarefa mais importante e igualmente difícil para o fotógrafo não é aprender a manusear

sua câmara, ou revelar, ou ampliar. Antes, é aprender a ver fotograficamente – ou seja, aprender a ver seu assunto em termos das capacidades de suas ferramentas e processos, de forma que ele possa traduzir instantaneamente esses elementos e valores em uma cena diante dele em uma fotografia que ele queira fazer (WESTON, 1980, p.173).¹²

A prática fotográfica, à época de Evans, e ainda hoje nos domínios do fotojornalismo e em certas práticas documentais, é construída ao redor de um olhar que organiza a ação, o quadro, através de uma composição que hierarquiza os elementos em cena. Paul Strand descreve o método, através do qual a fotografia cumpre todas suas potencialidades:

A completa realização disso é alcançada sem truques de processos ou manipulações, através do uso de métodos fotográficos diretos. Está na organização dessa objetividade que o ponto de vista do fotógrafo em relação à Vida entra, e onde uma concepção formal, nascida das emoções, do intelecto, ou de ambos, é tão inevitavelmente necessário para ele, antes que uma tomada seja feita, quanto para o pintor, antes que ele coloque seu pincel na tela. Os objetos devem ser organizados para expressar as causas das quais eles são os efeitos, ou eles devem ser usados como formas abstratas, para criar uma emoção não relacionada à objetividade como tal. Essa organização evolui tanto pelo movimento da câmara

12 Tradução nossa de “Hence the photographer’s most important and likewise most difficult task is not learning to manage his camera, or to develop, or to print. It is learning to see photographically – that is, learning to see his subject matter in terms of the capacities of his tools and processes, so that he can instantaneously translate the elements and values in a scene before him into the photograph he wants to make”.

em relação aos objetos mesmos ou através de seu arranjo, mas aqui, como em tudo, a expressão é simplesmente a medida de uma visão, rasa ou profunda, de acordo com as circunstâncias. A fotografia é apenas uma nova estrada vinda de uma direção diferente, mas movendo-se em direção a um alvo comum, que é a Vida (STRAND, 1980, p.142).¹³

Há aqui testemunho de diversos elementos importantes, que tangem a conceituação de uma prática artística e seus processos. De início, já define que o fotógrafo não deve pautar-se por processos externos à sua natureza: é do ser da fotografia a objetividade, a impressão das coisas tais como a natureza da luz as apresenta. Portanto, cabe ao artista organizar essa realidade que se coloca diante dele, decifrá-la visualmente, seja posicionando-se ao redor de seu assunto ou arranjando-o, por exemplo. De maneira alguma deve-se confiar em modificações feitas em laboratório, em truques químicos. Antes, é na subjetividade do artista manifestada através dos elementos constitutivos da fotografia que a obra deve nascer. Retomando Strand por um instante, Annateresa Fabris comenta acerca da mudança pela

13 Tradução nossa de “The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic methods. It is in the organization of this objectivity that the photographer’s point of view toward Life enters in, and where a formal conception born out of the emotions, the intellect, or of both, is as inevitably necessary for him, before an exposure is made, as for the painter, before he puts brush to canvas. The objects may be organized to express the causes of which they are the effects, or they may be used as abstract forms, to create an emotion unrelated to the objectivity as such. This organization is evolved either by movement of the camera in relation to the objects themselves or through their actual arrangement, but here, as in everything, the expression is simply the measure of a vision, shallow or profound as the case may be. Photography is only a new road from a different direction but moving toward the common goal, which is Life”.

qual ele passa, do pictorialismo a uma concepção da fotografia tal qual descrita aqui:

Os artistas com os quais Strand entra em contato são bem significativos para explicar o abandono do pictorialismo e a busca de uma nova linguagem fotográfica. Se Stieglitz o leva a deixar de lado o foco suavizado, é no cubismo que descobre a possibilidade de uma organização do espaço em termos de unidade e de inter-relacionamento das formas, de maneira a manter o olho do espectador no interior da superfície pintada (FABRIS, 2011, p. 59).

O fotógrafo deve ter em si o potencial da imagem, seus elementos estéticos, emocionais e intelectuais. Se por acaso ele não tiver, a obra jamais nascerá, sendo ele apenas um bom manejador técnico da câmera ou um diletante. É na boa prática da fotografia, no arranjo visual dos elementos do mundo, que o bom artista se expressa.

Quase na mesma época de Paul Strand, Laszlo Moholy-Nagy argumenta que, para que a fotografia apresente uma visão realmente objetiva da realidade, é preciso que ela rompa com os padrões da imitação da natureza e da perspectiva, e com os modos representacionais da pintura importados pela fotografia. Dessa forma, as potencialidades da fotografia estariam sendo exploradas a fundo:

Assim, se as pessoas tivessem tido ciência dessas potencialidades elas teriam estado aptas, com a ajuda da câmera fotográfica, a *tornar visíveis* existências que não poderiam ser perceptíveis ou capturadas por nosso instrumento óptico, o olho; *i.e., a câmera fotográfica pode tanto completar ou suplementar* nosso

instrumento óptico, o olho (MOHOLY-NAGY, 1969, p. 28).¹⁴

Uma das maneiras pelas quais a fotografia complementa ou suplementa a visão é nas tomadas em ângulos oblíquos, em vistas aéreas ou ao nível do chão, em resumo, na exploração da abstração geométrica, relacionada a uma visão objetiva do mundo, que tivesse o potencial de renovar a percepção do espectador. É nas vanguardas, especialmente no Cubismo, que Moholy-Nagy encontra eco para sua teoria e prática artística (FABRIS, 2013, p. 205). Annateresa Fabris ressalta também o suprematismo e o construtivismo:

Se as fotografias de Moholy-Nagy dão a impressão de que ele deseja verificar na realidade o vocabulário da arte moderna, isso se torna ainda mais claro nos momentos em que lança mão das formas básicas do suprematismo (círculo, cruz e quadrado) e mobiliza as tensões espaciais próprias do construtivismo. (...) Enquanto o sistema formal utilizado por Moholy-Nagy é de clara matriz suprematista, a articulação espacial entre os diferentes volumes vai além da estaticidade que caracteriza os quadros elementares do artista soviético para gerar uma tensão espacial derivada dos postulados do construtivismo (FABRIS, 2013, p. 237).

O que se depreende de ambas as práticas, a *straight photography* de Paul Strand, e as

14 Tradução nossa de “For if people had been aware of these potentialities they would have been able with the aid of the photographic camera to make visible existences which cannot be perceived or taken in by our optical instrument, the eye; i.e the photographic camera can either complete or supplement our optical instrument, the eye”.

novas práticas fotográficas de Moholy-Nagy,¹⁵ é que a abstração geométrica como ferramenta de composição se torna uma camada de significado ao organizar e hierarquizar o quadro. É, dessa forma, um elemento estetizante.

Por fim, a referência mais conhecida em termos de composição geométrica na fotografia talvez seja Henri Cartier-Bresson. O fotógrafo afirma:

Para que uma fotografia transmita o seu assunto com toda a sua intensidade deve-se estabelecer uma rigorosa relação de forma. A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. (...) Trabalhamos sincronizados com o movimento, como se ele fosse um pressentimento da maneira em que a própria vida se desenrola. Mas dentro do movimento existe um momento em que os elementos dinâmicos se acham equilibrados. A fotografia deve capturar esse momento e imobilizar o seu equilíbrio (CARTIER-BRESSON, 2011).

Para o fotógrafo a forma é um valor em si, como podemos comprovar em sua obra. Não é só um dos valores que o artista deve cultivar, mas o valor que faz da fotografia um exercício único de desvelar a realidade. É na procura da ação, o enquadrar rápido, rigoroso, intuitivo e em sua captura que está a genialidade do fotógrafo e sua capacidade artística e criativa. No fluxo do mundo e dos acontecimentos há um momento de

15 Os dois nomes não devem ser interpretados como se colocados de maneira antagônica, pelo contrário, são partes de uma renovação na fotografia que, apesar de partirem de bases conceituais diferentes, estão próximos em termos de prática artística.

alinhamento dos elementos do quadro, momento de equilíbrio, momento único, no qual as forças que agem sobre ele se condensam e revelam algo da natureza desse ritmo. A função do fotógrafo é identificar e registrar essa dinâmica e assim penetrar na verdade do mundo. Logo, a forma, a composição é o que legitima o fotógrafo como esse que sonda a realidade, que vaga pelas ruas em busca do ritmo do mundo, e que o registra com sua ação rápida e precisa, de preferência sem perturbar esse frágil equilíbrio de forças. Logo, testemunha e criador da realidade. Criar para ver melhor, criar para uma melhor organização e expressão do mundo:

Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada. (...) Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos - o que está dentro de nós, e o que está fora. Em consequência de um processo recíproco constante, esses dois mundos acabam formando um único. E é este mundo que devemos comunicar. Mas isso abrange apenas o conteúdo da foto. Para mim, o conteúdo não pode ser separado da forma. Por forma quero dizer uma organização rigorosa da interrelação de linhas, superfícies e valores. É apenas nesta organização que nossas concepções e emoções se tornam concretas e comunicáveis (CARTIER-BRESSON, 2011).

Como as fotografias de Evans e Dijkstra se posicionam e deslocam essa prática e discurso? Ambos utilizam-se da frontalidade como

composição, de maneira a diminuir a hierarquia dos elementos em quadro. Evans o faz através da multiplicação dos pontos de atenção: como já dito, há uma profusão de detalhes em suas fotos, fazendo com que o centro não domine o quadro de maneira a reduzir todo o resto a um papel coadjuvante, secundário. O que, através da composição, é colocado como centro é, na maioria das vezes, um assunto fraco, menor, que não chama atenção por si só. Dessa maneira, é possível dizer que Evans quer enquadrar tudo, não quer perder nenhum elemento de vista, e resiste em hierarquizar os elementos em cena.

Por sua vez, Dijkstra também quer enquadrar tudo: ainda que não multiplique os pontos de atenção, ainda que não haja tantos elementos em seu quadro, ela resiste em enquadrar seus retratados de maneira a estetizá-los em uma composição geométrica. Ela resiste, em última análise, a perder qualquer coisa desses que se colocam diante da câmera. Portanto, ao dar lugar para esses corpos, na banalidade de suas roupas, adereços, cabelos, unhas, rostos, tudo torna-se importante, signos de si mesmos e de outra coisa, ainda que oculta, compondo esse enigma visual ao se confrontar com a frontalidade e a impenetrabilidade dessas imagens.

As práticas de composição organizam o visível e tentam dar sentido a ele, práticas que se consolidaram com o tempo, principalmente através da *Straight photography*. Abigail Solomon Godeau argumenta que, nos anos 60, houve uma ruptura no seio da fotografia com a prática da

abstração geométrica: os artistas começaram a utilizar a fotografia como suporte, utilizando o meio fotográfico sem, no entanto, aderir aos seus códigos e tradições. Assim, junto à *Pop Art* e à arte conceitual, a fotografia entra em um outro espaço de atuação, desligada de seu circuito e valores.¹⁶ Por outro lado, o aprofundamento da tradição fotográfica modernista se dava de maneira ampla, criando raízes na academia e escolas de arte, ao mesmo tempo em que era revisitada e retrabalhada (SOLOMON-GODEAU, 2003, p. 159).

Da mesma forma que Evans rompia com as práticas de seu tempo, Dijkstra rompe com a tradição ainda sedimentada no fotojornalismo e em certas práticas do documentário.¹⁷ Rompem

16 André Rouillé comenta: “No entanto, no decorrer dos anos 1960, surgem numerosos questionamentos acerca da noção de autor não só na arte, com Andy Warhol, mas, também, no pensamento estruturalista, com Roland Barthes e Jacques Lacan, e, naturalmente, com o famoso artigo ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’ [O que é um autor?], que Michel Foucault publica em 1969. (...) Em seu artigo, ele convida a ‘proceder a uma inversão da ideia tradicional de autor’ e ‘reexaminar os privilégios do sujeito’. Trata-se, pois, de ‘retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso’. Afirmar que ‘o autor não precede às obras’ significa inverter radicalmente o discurso modernista, que considera o autor como a instância criativa da obra. Longe de ser a fonte do perpétuo surgimento da novidade, o autor, ao contrário, teria como função, entrar a proliferação do sentido, desempenhar ‘o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada’” (ROUILLÉ, 2009, p.345).

17 O fotojornalismo das grandes e extensas reportagens, os foto ensaios, onde a herança modernista pode ser mais e melhor trabalhada pelos fotógrafos, estão cada vez mais escassos. No entanto, eles sobrevivem nos suplementos semanais publicados por jornais, nas reportagens publicadas online (na plataforma Lens, do New York Times, por exemplo) e nas revistas especializadas (a National Geographic talvez sendo a maior referência entre estas) (BECKER, 2003, p. 296-297). A associação World Press Photo premia anualmente fotojornalistas do mundo todo, além de organizar diversas oficinas e masterclass. É possível verificar tendências formais diversas na premiação, apesar do paradigma modernista ser o que predomina. Há, portanto, uma sobrevivência do modelo nas práticas

para enquadrar tudo, para fugir da hierarquia dos elementos em quadro, para dar espaço ao comum, inespecífico. Mais profundamente, Evans e Dijkstra, cada um a seu modo, rompem com uma unidade discursiva central nas práticas aqui destacadas.

O termo documentário foi cunhado em 1926 por John Grierson, colocando a fotografia como central, a partir de seu caráter imediato e seu status de verdade (TAGG, 2005, p. 15-16). Grierson seria contratado em 1927 pelo *Empire Marketing Board*, uma empresa de publicidade governamental na Inglaterra, onde pôde colocar em prática sua teoria, chamada por ele de “uso diretivo” do filme. Tal uso seria

(...) um meio para equipar um público desorientado com o que era preciso para se orientar em um mundo complexo e saturado de informações, não através da explicação racional, mas através de uma linguagem dramática que iria inculcar uma identificação com o Estado e com as responsabilidades de cidadão (TAGG, 2009, p.65)¹⁸.

O documentarismo encontra, portanto, seu terreno ideal nos anos 30, na retórica e projeto de governo estadunidense. A revista *Life*¹⁹ torna-

fotográficas ao redor do mundo.

18 Tradução nossa de “(...) as a means to equip a disoriented public with what it needed to take its bearings in a complex, information-saturated world, not through rational explanation but through a dramatic language that would inculcate an identification with the State and with the responsibilities of citizenship”.

19 O editorial da primeira edição da revista a apresenta da seguinte maneira: Ver a vida, ver o mundo, ser testemunha visual dos grandes acontecimentos: observar o rosto dos pobres e os gestos dos poderosos; ver coisas estranhas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e sombras sobre a lua –; ver o trabalho do homem – suas pinturas, suas torres, suas descobertas –; ver coisas escondidas atrás de muros e casas, coisas perigosas que aparecem; ver e sentir prazer de ver; ver e ser invadido; ver e aprender (LUCE, 1936 apud

se um espaço de reverberação desse discurso, um espaço de aprendizagem do olhar, principalmente do outro a partir de si mesmo: um olhar que força o outro “a emitir signos”, mas impede-os “do controle de significado” (TAGG, 2005, p. 20). O mundo passa a ser um grande repositório de sentidos anteriormente já dados e definidos acerca do mundo, aguardando que o fotógrafo simplesmente os ache, já que sabe exatamente o que encontrar de antemão. Um mundo composto por fatos que estão à espera de alguém que os encontre e os comunique de forma transparente através da fotografia (PRICE, 2015, p. 107).

Allan Sekula aponta que a fotografia modernista, impulsionada por Stieglitz e a maneira de se expor imagens através da *Camera Work*²⁰, transformou a fotografia em um campo estético, divorciado da realidade. É o que ele chama de “humanismo abstrato”. O autor aponta para as raízes filosóficas dessa transformação:

Croce, Roger Fry e Clive Bell formam um tipo de sindicato estético ao redor da arte do início do século 20. A separação, em Fry, do “imaginativo” e da vida “real”, e a “forma significativa” de Bell são manifestações do fechamento efetuado ao redor da arte modernista. Esses críticos representam a legitimidade que a fotografia aspirava ter. A invenção do “gênio fotográfico” é possível apenas

AMAR, 2005, p. 59).

20 Publicação de fotografia, fundada e editada por Alfred Stieglitz, de 1903 até 1917. A revista foi também responsável por introduzir muitas das obras do modernismo europeu nos Estados Unidos. Mais detalhes disponíveis em: < <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/770.html>>. Acessado em 29 jun 2021.

através da dissociação entre aquele que faz imagens e o social embutido nela. A invenção da fotografia como *high art* só foi possível através da sua transformação em um fetiche abstrato, em uma “forma significativa” (SEKULA, 1984, p. 17).²¹

Dessa forma a fotografia torna-se uma questão de forma, de tonalidade, de geometria. Foi nesse contexto em que a fotografia moderna nasceu, e é contra esse tipo de prática divorciada da realidade, que se considera soberana em seu formalismo, que Sekula se posiciona, por exemplo, ao denunciar o “mito da autonomia semântica da imagem fotográfica” (SEKULA, 1984, p. 8). Dijkstra e Evans posam resistência a esse campo de práticas e discursos modernistas.²²

Ao recusar a composição geométrica ambos colocam em jogo um tipo de indecisão, indecidibilidade, indeterminação. São imagens aparentemente faltosas, incompletas, pois lhes faltam elementos semânticos constitutivos dessa concepção modernista da fotografia, que ainda é

21 Tradução nossa de “Croce, Roger Fry, and Clive Bell form a kind of loose esthetic syndicate around early 20th-century art. Fry’s separation of the “imaginative” and the “actual” life, and Bell’s “significant form” are further manifestations of the closure effected around modernist art. These critics represent the legitimacy that photography aspired to. The invention of the “photographer of genius” is possible only through a disassociation of the image maker from the social embeddedness of the image. The invention of the photograph as high art was only possible through its transformation into an abstract fetish, into ‘significant form’”.

22 Não se ignora aqui a análise de Hal Foster (2014), ao argumentar que o *thelos* do modernismo, como um todo, foi a busca pela especificidade do meio. Nesse sentido, o desenvolvimento formalista da fotografia seria um fim em si mesmo, uma prática feita a partir do visível. O fim da fotografia, como meio mecânico, portanto, é desenvolver esse olhar que traz à tona o real. O olhar, portanto, é o elemento principal dessa lógica. É contra essa concepção divorciada do real e seus fluxos que Allan Sekula se opõe.

predominante em certos circuitos – como já dito, o fotojornalismo, o documentário clássico.

A palavra, a legenda

Outro aspecto que contribui para esse estado é a ausência de legendas ou, para ser mais exato, a fraqueza das mesmas no contexto dessas fotografias. Em Dijkstra as legendas servem apenas para indicar o nome dos retratados, o local e o ano. Nada explica, nada elucidada, somente apresenta: esta é Kora, esta é Nadia, esta é uma menina de camiseta branca, esta é uma menina de camiseta cor vinho, essa foto foi feita no parque *Tiergarten*, em Berlim, no ano de 1998. Evans vai na mesma direção²³: essa é uma calçada e a fachada de uma loja, em Nova Orleans, em 1935, esse é o interior da casa de um pregador negro, na Flórida, em 1933, esses são rostos em uma cidade da Pennsylvania, em 1936, etc.

As legendas não adicionam muitos sentidos às imagens, não explicam nem alteram de maneira relevante aquilo que vemos ou mesmo aquilo que entendemos a partir do que vemos. A relação entre uma e outra é incidental. É claro que há criação de novos sentidos com as legendas, mas são sentidos fracos, que não complementam a imagem com alguma informação relevante ou elucidam o que vemos de maneira satisfatória. Foi Roland Barthes quem afirmou que, com a fotografia, especialmente

23 Em uma série de notas acerca da montagem de *American Photographs*, Walker Evans expressa o desejo de não inserir legendas em seu livro de fotografia, a fim de que as imagens falem por si só (TAGG, 2009, p. 141).

a que circula na imprensa, a relação entre imagem e texto foi invertida. Se antes a primeira ilustrava o segundo, agora são:

(...) as palavras que, estruturalmente, são parasitárias da imagem (...) não é a imagem que vem elucidar ou ‘concretizar’ o texto, mas o último é quem vem para sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem (BARTHES, 1977, p. 25).

Ambos os artistas não abolem a legenda como um todo. Antes, estabelecem outras relações com a mesma, relações opacas, que não deixam transparecer muito de si mesmas, mas posando certa resistência a se deixarem acessar.

Walter Benjamin faz um percurso interessante e que pode ser tomado em paralelo, acompanhando o que aqui tem sido exposto, acerca da virtualidade das fotografias e suas relações com a legenda no contexto do jornalismo de sua época. É de 1931 um texto seu intitulado “Pequena história da fotografia”. Nele o autor revisita os primórdios da fotografia, seus fotógrafos e práticas. Além disso, faz uma leitura de um certo efeito das primeiras fotografias, efeito descrito como uma certa faísca do acidente, do aqui e agora que essas imagens comunicavam. Para além desse presente, há uma certa inclinação para o futuro, talvez não o cronológico, mas aquele que habita em virtualidade naquele que vê. O autor assim diz, comentando uma fotografia em que Karl Dauthendey segura a mão de sua noiva (Imagem 12), encontrada anos depois morta, com os pulsos cortados:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu

comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Benjamin vê nessa fotografia não apenas o que ela mostra, mas aquilo que ela carrega de virtualidade pois, em suas próprias palavras, a natureza que fala ao olhar é outra, não é a mesma que fala à câmera. Nas imagens por ele citadas, incluindo também algumas de David Octavius Hill e Karl Blossfeldt, ele elogia certo mistério, certa abertura, dizendo em certo momento, acerca das fotografias de plantas desse último: “Blossfeldt mostrou no equiseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal (...) no cardo um edifício gótico” (BENJAMIN, 1985, p.95).



128. Phot. Karl Dauthendey (1819—1896)

St. Petersburg 1857

*Der Photograph Karl Dauthendey und seine Braut, Frä. Friedrich (1837—1873)
nach dem ersten gemeinsamen Kirchgang am 1. September 1857*

The photographer Karl Dauthendey with his betrothed Miss Friedrich after their first attendance at church

Le photographe Karl Dauthendey avec sa fiancée Mlle. Friedrich après leur première visite à l'église

Imagem 12 - Karl Dauthendey e sua noiva.

Fonte: Site da *Telos Productions*.

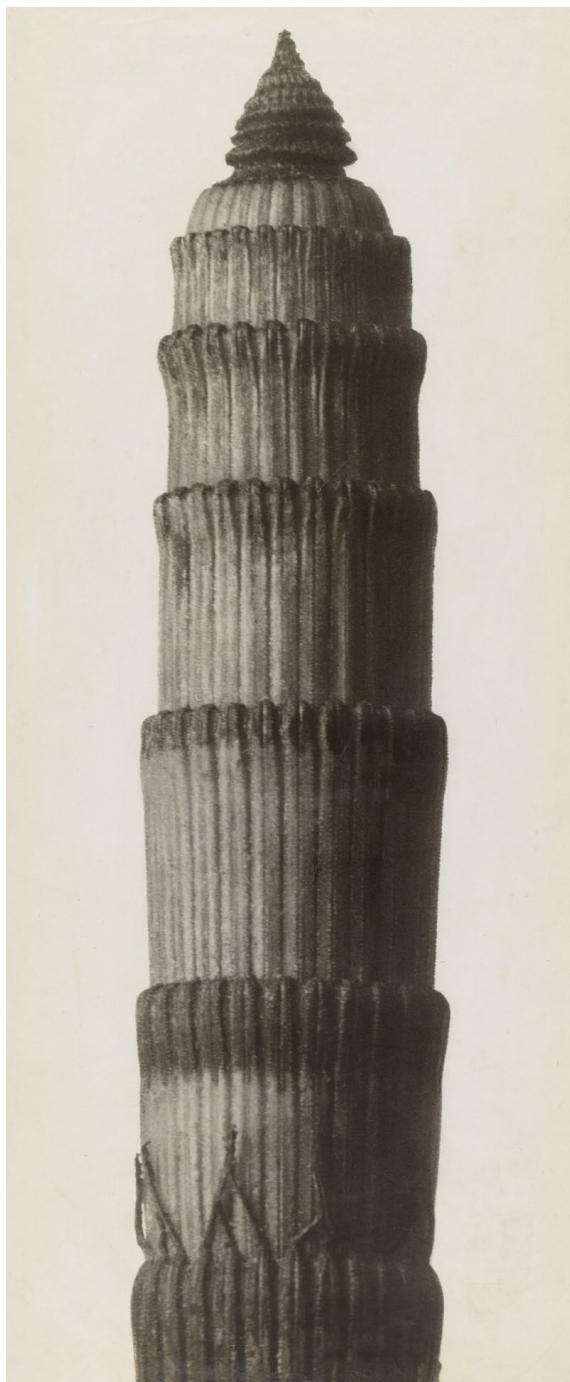


Imagem 13 – *Equisetum hyemale*. Winter Horsetail, de Karl Blossfeldt.

Fonte: Site do MoMA.

Ao fazer tal afirmação, o teórico aproxima duas realidades bem distantes que se encontram nessa natureza que fala ao olhar, a partir das imagens feitas por Blossfeldt (um exemplo de sua produção encontra-se no imagem 13). É essa relação que Benjamin elogia nessas fotografias antigas, nessas primeiras composições e obras. Um outro elemento que contribui para esse efeito, ou melhor, para esse processo, é certa distância entre quem é retratado e o espectador, distância que é fruto de um desconhecimento acerca dessas figuras na imagem, que não são resgatadas pela palavra na forma de legenda, por exemplo. O autor afirma:

As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos no café, a fotografia ainda não se tinha tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades da arte do retrato se fundam no fato que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia (BENJAMIN, 1985, p. 95).

Ao associar a fotografia ao jornal, à legenda que identifica as imagens, Benjamin opõe o mistério e a fascinação presente nas primeiras fotografias a um espaço em que as imagens são acompanhadas de certa clareza. Aqui essa clareza, por assim dizer, assume a imagem do contato entre a atualidade e a fotografia, ou seja, entre o fato dito e escrito e a imagem que o acompanha, ao passo que, segundo

o autor, a arte do retrato se funda na ausência desse contato, na imagem que opera por si só, no mistério que ela carrega sozinha.

Nesse sentido, Benjamin elogia Eugène Atget. Ora, Atget fotografou uma Paris vazia, uma cidade longe dos cartões postais, longe dos exotismos e das imagens clichê da Cidade-Luz. E o fez diligentemente até sua morte, em 1927. Qual aspecto de sua obra impressionou Benjamin, em primeiro lugar? O autor nos explica:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d’Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores (BENJAMIN, 1985, p. 101-102).

O autor destaca que, ao esvaziar Paris de seus habitantes e transeuntes, Atget forma uma nova sensibilidade acerca da cidade, privada de seu próprio exotismo aos olhos do fotógrafo. Em suas fotografias constavam apenas o nome da rua, do

local aonde havia sido feita a foto, nada mais. São registros de uma cidade vazia e, em alguns casos, seus moradores mais à margem – as prostitutas, os vendedores etc. Os surrealistas, segundo Benjamin, viram nessas imagens a preparação “(...) para uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente” (BENJAMIN, 1985, p.102).

Essas imagens soltas, vazias, sem legenda que as explica ou as contextualize, traz aquele mistério das primeiras fotografias citadas por Benjamin, certa abertura por parte de quem olha, certa polifonia que é garantida pela ausência da figura humana e o foco no corpo de uma cidade, que passava há anos por transformações visíveis nas mãos do Barão Haussmann²⁴. Em especial, o foco nas vielas, nos restos, nas coisas menores, tinha a potência de transformar o olhar acerca de Paris. Para Benjamin, Atget fez surgir uma nova cidade, um novo aparato sensível ao olhar Paris. E não o fez de forma estilística apenas, como certo rompimento formal. O conjunto de sua obra aponta para uma realidade social palpável de sua época: Benjamin já criticava certa dissociação entre a fotografia e suas implicações sociais e políticas (BENJAMIN, 1985, p.105).

Para Evans e Dijkstra, Atget posa como um modelo não somente na maneira como fotografava a cidade – as tomadas também frontais, as vistas amplas, a profusão de detalhes – mas também na relação estabelecida entre a imagem e a legenda. Ao

24 A reforma de Paris começou em 1870 e só terminou em 1927. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann%27s_renovation_of_Paris#Critics_of_Haussmann's_Paris>. Acessado em 03 mar 2021.

invés de suprimir essa última completamente, o jogo estabelecido entre ambas eleva essas imagens, que podem ser de uma cidade qualquer, em fotografias de uma Paris escondida, lateral e invisível. Essa relação transforma essas imagens, fazendo-as ir do mero nível formal estético – ruas de uma cidade vazia –, a um nível político e social – ruas de uma Paris subterrânea, em que as vielas foram transformadas pela ação do Estado. A renovação da cidade construiu prédios, monumentos de glória e desterrou milhares de famílias quando da destruição de seus bairros. Essas fotografias tornam-se monumento em memória da invisibilidade dessa cidade que habita a “cidade luz”. São as legendas que tornam essa operação possível.

A montagem

Outro elemento que acompanha a construção de sentido na fotografia em geral é montagem das imagens. Colocar imagens umas ao lado das outras é uma operação de sentido, já que cria relações de diversas naturezas. Uma imagem ao lado da outra pode evocar uma semelhança formal, ao nível da composição, das cores, das formas, como também pode evocar uma semelhança ao nível do que é representado, ou até uma aproximação mais abstrata, como quando se relaciona uma imagem qualquer a uma temática mais ampla, ainda que seus elementos formais sejam distintos.²⁵ Ao se aproximar imagens aparentemente distantes, é

25 Um exemplo desse último seria colocar uma imagem de uma pomba voando junto a uma imagem de certo povo, por exemplo, trazendo à tona a imagem mental de paz, de harmonia.

possível criar novos sentidos e novos caminhos de interpretação das mesmas e do todo. Há uma relação de reciprocidade do todo com a unidade e da unidade com o todo, que entram em conexão e formam uma simbiose discursiva.

No entanto, em relação à montagem, é importante pensar em ligações mais fortes e mais fracas. Em outras palavras, no quanto o conjunto das imagens conduz a discursividade do todo e subordina as imagens individualmente. Dessa maneira, pensa-se de maneira individual, caso a caso, como essas relações se dão. Os exemplos mais representativos da prática da série fotográfica na época de Walker Evans estão nas revistas ilustradas, principalmente na revista *Life*. Cabe, então, pensar as bases da prática de serialização de imagens:

Tome-se um conjunto de fotografias de uma reportagem dos anos 30 e 40. Uma situação bastante recorrente é a do fotógrafo que viaja para um país distante e, a partir das imagens feitas, forma uma série. É possível pensar nesse fotógrafo que ronda as ruas, os lugares, os eventos, a fim de registrar o cotidiano de um povo, infiltrar-se discretamente e registrar aquilo que se passa através de seu olhar mágico e transmutador da realidade. A isso se deu o nome de reportagem ilustrada, prática comum replicada, no contexto nacional, em diversas revistas na virada dos anos 60 (como a *Realidade* e *O Cruzeiro*). Acerca dessa prática, Cartier-Bresson afirma:

O que vem a ser uma reportagem fotográfica, uma reportagem ilustrada?
Às vezes existe uma única foto cuja

composição possui tanto vigor e tanta riqueza, cujo conteúdo irradia tanta comunicação, que esta foto em si é toda uma história. Mas isso raramente acontece. Os elementos que, juntos conseguem tirar faísca de um assunto, estão frequentemente dispersos – em termos de espaço ou de tempo - e uni-los por meio da força é algo como “controle estatal” e me parece trapaça. Mas se for possível, fazer fotos do “cerne” bem como de faíscas dispersas do assunto, temos então uma reportagem fotográfica; e a página serve para reunir os elementos complementares que se acham dispersos através de várias fotografias (CARTIER-BRESSON, 2011).

O fotógrafo reconhece que uma única fotografia que condensa todo um conteúdo é algo raro. Tome-se um exemplo do artista mesmo: Cartier-Bresson visita a União Soviética em 1954, território fechado e desconhecido do público ocidental, dadas as condições da guerra fria. Ao fotógrafo cabe apresentar esse espaço heterogêneo e imenso. Em *SOVIET UNION. Moscow. 1954. Red Square. People in line to visit Lenin's Mausoleum.* (Imagem 14), vemos pessoas enfileiradas para visitar o mausoléu de Lenin. Já em *SOVIET UNION. Moscow. 1954. The Zis factory. A worker and female supervisor.* (Imagem 15) há o registro de uma conversa em uma fábrica, entre um trabalhador e uma supervisora, outra cena também comum. Na mesma linha temos o registro de uma missa em *SOVIET UNION. Moscow. Russian Orthodox church. 1954.* (Imagem 16) e de uma celebração dos esportes, em *SOVIET*



Imagem 14 - SOVIET UNION. Moscow. 1954. Red Square. People in line to visit Lenin's Mausoleum
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 15 - SOVIET UNION. Moscow. 1954. *The Zis factory. A worker and female supervisor.*
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 16 - SOVIET UNION. Moscow. Russian Orthodox church. 1954.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 17 - *SOVIET UNION. Russia. Moscow.*
1954. Stade Dynamo.
Fonte: Arquivo do autor.

UNION. Russia. Moscow. 1954. Stade Dynamo. (Imagem 17). Muitas outras imagens se seguem das praças, de crianças jogando damas, da presença pulverizada do exército em quase todos os espaços, de retratos de Stalin nas paredes de uma escola e de Lenin na parede de uma biblioteca estatal, estátuas e monumentos em comemoração à revolução etc.

O fotógrafo quer retratar o cotidiano de uma nação: vai às ruas, às escolas, às praças, às fábricas, às obras de construção civil... Nesses espaços ele encontra o exótico, a partir do olhar ocidental, nas roupas surradas e lenços fora de moda usados pelos moradores, na presença do exército, nos monumentos e estátuas que exaltam o país da revolução, nas igrejas ortodoxas cheias e seus ícones misteriosos, na peça de propaganda estatal, na aglomeração de pessoas em uma praça, talvez esperando algum pronunciamento ou desfile... O sentido do cotidiano desse espaço, e do exótico, é montado e reforçado a partir da concatenação dessas imagens e de sua veiculação como um conjunto único que tem sentido a partir de si mesmo.

Logo, retomando a citação do fotógrafo, é preciso reunir essas faíscas do acontecimento ou “assunto” que estão dispersas, colocá-las lado a lado para comunicar o que se quer. Essa unidade se perde se os elementos são muito heterogêneos ou se estão muito afastados entre si. Há que reuni-los tendo em mente o “assunto” principal, mantendo assim uma continuidade espaço-temporal. Há então uma dupla organização: uma que está dentro do quadro, que organiza e alinha os elementos de maneira a exprimir com maior expressividade o

que se passa diante dos olhos, e uma outra que está na relação entre as fotografias, que formam assim um certo *thelos* das imagens, dando um sentido a elas. Além, claro, do texto que age como esse outro elemento doador de sentido à reportagem ilustrada.

Walker Evans, tomando como exemplo *American Photographs*, caminha em direção a uma montagem fraca, uma que não define de maneira categórica o sentido da obra. Ele escolhe deliberadamente não manter unidade de tempo nem de espaço entre suas fotografias: as imagens seguem sem conexão aparente entre elas. Na primeira parte do trabalho, a fotografia de uma mulher negra deitada em uma cama em um abrigo para vítimas de enchente no estado de Arkansas, é precedida por uma fotografia de uma cama em um quarto e sucedida por outra na qual três pessoas brancas posam na parte externa de uma casa (Imagens 18, 19 e 20). Em outras palavras, não há conexão temática ou até mesmo formal óbvias entre as fotografias. Há outro tipo de conexão, em outro nível de sentido:

Continuidades de tempo e espaço no documentário são inteiramente dispensadas. (...) Os significados conclusivos característicos dos contrastes jornalísticos são retidos. As relações de imagem para imagem não são as de tese e antítese, mas de rima, repetição, discrepância e de inversão. Nenhuma imagem sentencia a outra. A ordem é intencional, mas o processo de leitura não é cerceado antecipadamente

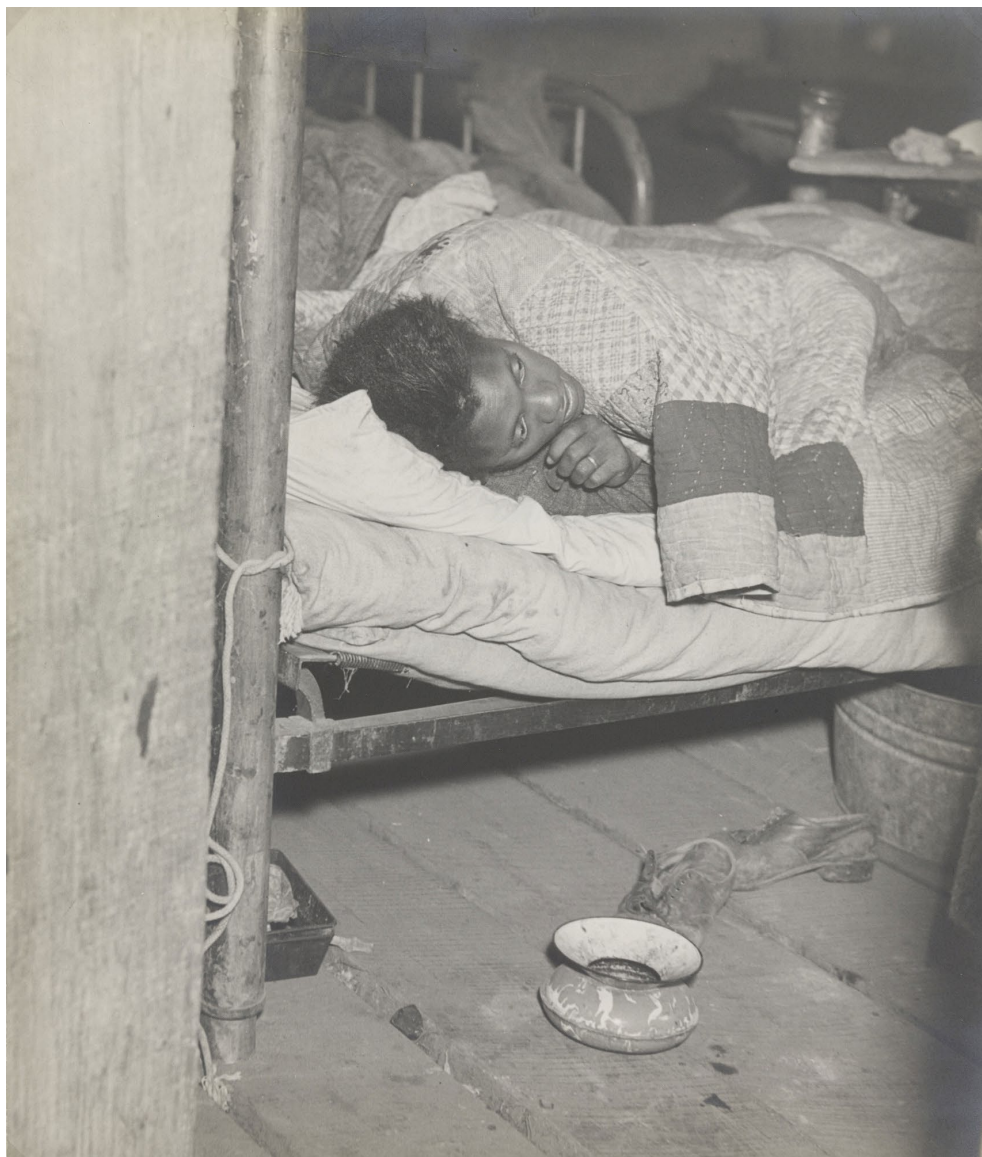


Imagem 18 - *Arkansas Flood Refugee*, 1937.
Fonte: *American Photographs*, 2012.



Imagem 19 - *Hudson Street Boarding House Detail,*
New York.

Fonte: *American Photographs*, 2012.



Imagem 20 - *People in Summer, New York State Town, 1930.*

Fonte: *American Photographs, 2012.*

(TAGG, 2009, p. 131).²⁶

A obra procede, às vezes, por estabelecer conexões mais fortes entre as imagens, às vezes menos. A conexão entre as fotografias e o título *American Photographs* é, por sua vez, ambígua: que América é essa, que pessoas são essas, qual acontecimento é retratado? Por outro lado, há um sentido difuso, ainda que diverso, na relação entre as imagens e o título: desenha-se certo território, às vezes de ruína, às vezes de banalidade, às vezes de silêncio, às vezes de estranhamento.²⁷ Na segunda parte da obra desenha-se uma relação mais próxima entre as imagens, quando Evans retrata diversos frontispícios, além de diversas vistas de cidades. No entanto, não se sabe muito bem a relação desses com o todo ou mesmo com o título. É possível desenhar relações, linhas de convergência, no entanto elas não estão explícitas à maneira do documentário modernista e da prática fotojornalística das revistas ilustradas. Ainda assim, não há um conceito maior ou sentido forte desenhado, pela montagem. Há

26 Tradução nossa de “Documentary continuities of time and place are entirely dispensed with. (...) The conclusive meanings characteristic of journalistic contrasts are thus withheld. The relationships of image to image are not those of thesis and antithesis but of rhyme, repetition, discrepancy, and reversal. No image finally adjudicates any other. The order is deliberate, but the process of reading is not curtailed in advance.” Adjudicate refere-se ao ato de julgar oficialmente algo, agir na função de juiz. Daí a escolha por traduzir a expressão como sentenciar, dado o contexto.

27 Não foram poucas as apreciações de Evans que oscilavam entre esses polos. John Tagg aponta as reações de Lincoln Kirstein, Frances Collins, Edward Alden Jewell, Carl Van Vechten, David Wolff e William Carlos Williams, todas convergindo para um sentimento de ruína estadunidense, atribuindo então um sentido específico para essas imagens (TAGG, 2009, p. 152). Tagg, no entanto, retruca: “É, no entanto, o significado que parece ser tão estranhamente retido no trabalho de Evans” (TAGG, 2009, p. 145).

assim, um excesso de sentidos, uma polifonia.

Em Rineke Dijkstra essa relação é ainda mais frágil. Considerando as séries *Park Portraits* e *Tiegarten Series*, depreende-se que a única ligação entre as imagens são o ambiente em que elas são feitas e quem posa para seus retratos, as crianças e adolescentes. Essa conexão basta para ligarmos ambas a um tópico comum, trata-se da juventude, no entanto nenhuma imagem antecipa a outra ou a explica. Esse é o sentido da serialização aqui: a unidade dessas imagens está em sua proposta conceitual, e não na lógica de uma montagem que as signifique. Há uma vaga unidade espacial, já que os ambientes dos parques são semelhantes entre si: o espectador poderia até imaginar que as imagens foram feitas em um mesmo ambiente. No entanto, os retratados são diferentes entre si, não esboçam nenhuma ação ou reação específica, nem mesmo expressão que possa sinalizar algum acontecimento que ligue essas diferentes fotografias. O título das séries também não formam imagem mental que possa se somar às imagens, dizem apenas da localização dessas fotografias, assim como as legendas. São quase uma tautologia: o título da série repete a o título das obras individuais, que por sua vez repete a imagem. As fotografias, então, relacionam-se umas com as outras através de outros mecanismos, não mais o do acontecimento, da continuidade temporal, da reflexão, nelas, de um conceito abstrato que as uniria (o cotidiano na URSS, como exemplificado acima), mas através das similaridades e das diferenças percebidas pelo olhar que se detém nos gestos quase imperceptíveis, nas

expressões escondidas nas maçãs dos rostos, nas roupas, no olhar...²⁸

A montagem é fraca pois, a partir de si mesma e de seus artifícios, não constrói sentidos fortes, uma linha narrativa forte, que se relacionem com as imagens. Logo, como produtora de um direcionamento e sentido únicos, ou seja, como enquadramento discursivo²⁹, ela é quase que esvaziada. Antes, essas imagens umas ao lado das outras constróem relações a partir de outros mecanismos, menos ligadas à relação com o conceito (o título, a intenção da obra) e mais ligadas com a superfície de si mesmas, como evidências de si e se ligando umas às outras de modo a suscitar excessos de sentido. Outro aspecto que fortalece essa leitura é a própria disposição das imagens, espalhadas, sem uma ordem de leitura própria que ordenaria um sentido ao espectador.

As práticas artísticas em Evans e Dijkstra

Entre as práticas de ambos os fotógrafos, diagnostica-se procedimentos fotográficos parecidos. O que se pode dizer deles, então? Ou, antes, como poderemos organizá-las de maneira sistemática?

As maneiras de fazer, as temáticas e os lugares-comuns empreendidos pelo fotojornalismo

28 Parece que esse procedimento está ligado ao que Tagg denominou, acima, de relações de rima, repetição, discrepância e inversão. Ou seja, relações ligadas à superfície das imagens, não somente ao aspecto discursivo das mesmas, às quais ele relacionou as relações de tese e antítese.

29 A noção de enquadramento discursivo será abordada mais a frente nesse mesmo capítulo.

e documentarismo clássico foram repetidos, ensinados e eleitos como práticas hegemônicas, segundo Abigail Solomon-Godeau (2002). Essa narrativa elegeu o meio fotográfico como testemunha do real, da luz que imprime a semelhança na película sensível da qual nada escapa.³⁰ O discurso da objetividade fotográfica, que se solaparia ao da objetividade científica, associada ao aspecto mecânico, não-humano, do daguerreótipo, trouxe uma marca à fotografia que até hoje perdura. Segundo André Rouillé,

(...) a fotografia associa essa mecanização da mimese com um outro acionador da exatidão e da verdade: o registro químico das aparências (...) as propriedades químicas da impressão reúnem-se às propriedades físicas da máquina para renovar a crença na imitação (ROUILLÉ, 2009, p. 63-64).

A esses valores e sentidos de objetividade, exatidão, verdade, foram atrelados procedimentos, dando a estes significado intrínseco. Temos, então, certo regime de correspondência entre práticas e sentidos, uma estabilização que regula parte da leitura e recepção das obras. Jacques Rancière vai nomear esse regime de representativo e descreve

30 Para Paul Strand, "(...) a objetividade é a essência da fotografia, sua contribuição e ao mesmo tempo sua limitação" (STRAND, 1980, p.142). Para Berenice Abbot: "Como qualquer outro meio de expressão, a fotografia, se quiser ser completamente honesta e direta, deve estar relacionada à vida dos tempos – o pulso do hoje" (ABBOTT, 1980, p. 183). Outros argumentos em defesa da objetividade do meio são encontrados na exposição feita por François Arago (1980), por exemplo. Traduções nossas de "(...) this objectivity is of the very essence of photography, its contribution and at the same time its limitation" e "Like every other means of expression, photography, if it is to be utterly honest and direct, should be related to the life of the times – the pulse of today".

que este posa:

(...) certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. A ideia de picturalidade do poema manifestada no célebre *Ut pictura poesis* define duas relações essenciais. Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. Essa dupla função da imagem supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhista traduz aqueles e transpõe estes. (...) Uma palavra modificada, e o sentimento é outro - e a alteração pode e deve ser exatamente transcrita pelo desenhista (RANCIÈRE, 2012a, p. 20-21).

O regime representativo, portanto, é determinado, em parte, por essa relação hierárquica com a palavra, que limita a imagem, mas ao mesmo tempo expande o visível, ao relacioná-lo com conceitos suscitados pela mesma. Nesse sentido, ele traz uma relação estável entre o que é visto e o que é lido.

A utilização dos procedimentos de composição, associados a certos assuntos e situações, gera uma associação de significados que é reiterada com o tempo, gerando uma resposta emocional, sentimental do espectador. É o caso

da mãe fotografada por Dorothea Lange (Imagem 21): o enquadramento, esse olhar, já foram sistematizados dentro de um sistema de circulação de imagens, a saber, o fotojornalismo praticado em jornais e revistas e o documentarismo clássico. Isso não é afirmar que tal foto perdeu sua força, mas que os modos de circulação da mesma, mediada pela palavra e pela fortuna crítica ao seu redor, ligou-a a uma cadeia de significados estabelecida historicamente. A palavra aliada aos modos de consumo da imagem a regula, limita-a, ao mesmo tempo que a expande, presentificando uma situação, contexto, que está distante do espectador.

O que essa mulher encarna, a crise econômica e social, a miséria de uma situação histórica geograficamente localizada... nenhum desses elementos encontram-se na imagem em si: ela é ligada a esses significados através dos tropos de linguagem estabelecidos, da palavra e da maneira como ela circula no mundo. O enquadramento exerce, como um desses tropos de linguagem, a função de estabilizar outros sentidos que possam advir desse ambiente. Ao se observar as imagens feitas no mesmo rolo de filme (Imagem 22) é possível identificar outras possibilidades exploradas pela fotógrafa e, conseqüentemente, outras maneiras de representação e sentido.

Ao detalhar o regime representativo, Rancière aponta algumas obrigações do mesmo³¹,

31 As obrigações representativas derivam da *Poética*, de Aristóteles. Estas relacionam-se, por exemplo com a unidade da ação que desenha uma ordenação dos fatos (ARISTÓTELES, 2017, p. 95), com a introdução dos caracteres dos personagens através da ação (ARISTÓTELES, 2017, p. 81), com os sentimentos que a ação deve suscitar na plateia (ARISTÓTELES, 2017, p. 117), com o estabeleci

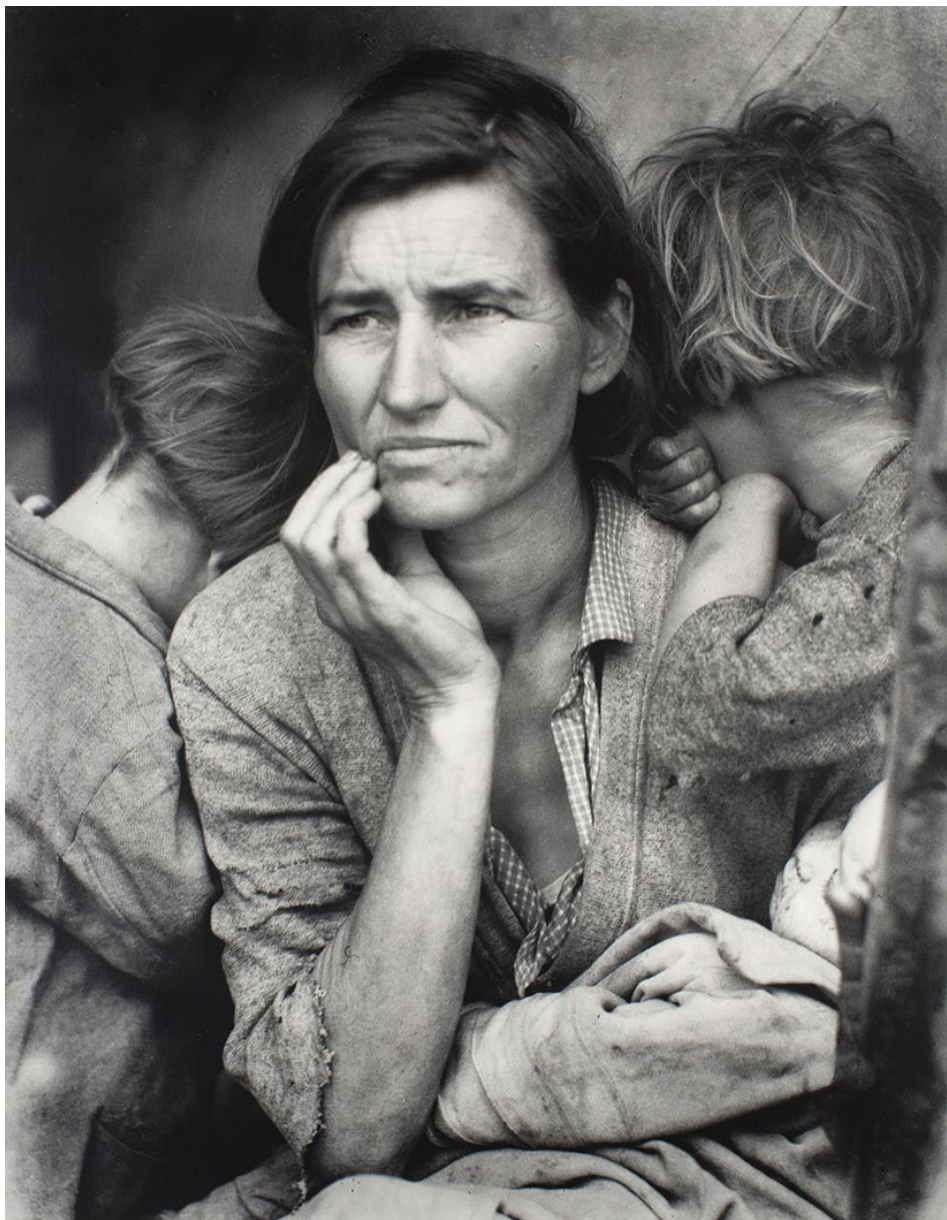


Imagem 21 - Migrant Mother, Nipomo, CA, 1936.
Fonte: Site do MoMA.

sendo a primeira delas:

(...) uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe ‘diante dos olhos’ o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos) (...) O excesso denuncia o jogo habitual da representação. Isto é: por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento. (...) De fato, a palavra ‘faz ver’, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver ‘de verdade’. (...) Mas a figuração gráfica dos monstros ou a exibição dos olhos furados do cego rompem de modo brutal o compromisso tácito entre o fazer ver e o não fazer ver da palavra (RANCIÈRE, 2012a, p. 123-124).

A referência nessa citação é o teatro: o autor aponta para uma relação entre as palavras ditas no palco e as imagens, fruto da cenografia, do corpo do ator etc. No entanto, trata-se, de maneira mais ampla, de uma injunção que regula um regime de

mento de uma linguagem comum (ARISTÓTELES, 2017, p. 175), a concatenação de fatos e ações verossímeis (ARISTÓTELES, 2017, p. 127 e 195), entre outros. O que o filósofo estabelece em sua poética é uma partilha do sensível, uma maneira de se ver, pensar e dizer comuns. Como já dito, uma partilha estabelece um comum, mas ao mesmo tempo estabelece fronteiras de exclusão. A natureza da poética de Aristóteles é essa: dizer como se deve pensar e fazer mimese na tragédia. Segundo Rancière, essa partilha subsiste no regime representativo.

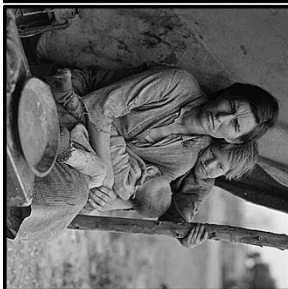


Imagem 22 - Migrant Mother
Fonte: Arquivo do autor.

sentido, uma partilha do sensível, na qual certos modos de fazer arte se inserem. Ou seja, essa primeira obrigação do regime representativo não se limita à prática do teatro mas abarca também a fotografia e outros modos de fazer obras de arte.

O que as imagens de jovens no parque, feitas por Rineke Dijkstra, nos apontam, em primeiro lugar, é certa ausência de marcos de significação, ou tropos de linguagem, como Rancièrè diz. A composição geométrica, no sentido clássico, está ausente, ela não está ali para nos guiar em termos de hierarquia ou importância dos elementos em cena. Mais do que um rompimento puramente formal, esse procedimento aponta para uma indeterminação chave nessas imagens: o que comunicam essas crianças e adolescentes com seus corpos em mutação, seus olhares indecisos e suas roupas comuns? O que querem elas, tão banais, mas tratadas com tamanha deferência por uma iluminação que as coloca no centro de um palco verde, composto de folhas e árvores?

Ora, a platitude dessas imagens revela uma operação peculiar dos signos que as compõem. Na proliferação sem ponto focal destes é possível perceber outro funcionamento: ao se refletirem, interpretarem, jogarem, apontam para uma multiplicidade sem centro. É o que Rancièrè aponta:

Enfim, é a potência de reflexão, pela qual uma combinação torna-se potência de interpretação de outra ou, ao contrário, deixa-se interpretar por ela. A combinação ideal dessas potências foi formulada na ideia schlegiana do “poema do poema”, do poema que pretende levar

a uma potência superior uma poeticidade já presente na vida da linguagem, no espírito de uma comunidade, ou até nas dobras e nas estrias da matéria mineral. A poética romântica desdobra-se, assim, entre dois polos: afirma uma potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas, como também o poder infinito do poema para se multiplicar, ao multiplicar seus modos de enunciação e seus níveis de significação (RANCIÈRE, 2013, p. 162).

A combinação e interação entre os signos das imagens geram relações que as interpretam como se esse todo girasse continuamente e, a depender de como esse material sinalético é manipulado, apresentado, ele tomasse sempre novas formas.

Aqui está o excesso da imagem: a palavra, na forma da legenda, não está lá para nos auxiliar; ela não baliza explicitamente algum conceito ou tese. Trata-se, então, de um caso paralelo ao de Evans e Agee, em que a imagem posa um excesso, violência, pois o acordo que regula e circunscreve a imagem a partir da palavra foi quebrado.

A segunda obrigação representativa, segundo Jacques Rancière, é a sequência dos atos e ações de maneira progressiva, servindo para a construção de uma linha narrativa, de modo a não haver grandes irrupções nem antecipação de sentidos:

A essa regulação da visão corresponde uma segunda regulação, que diz respeito à relação entre saber e não saber, entre agir e padecer. É o segundo aspecto da obrigação representativa. A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou

antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na *Poética* de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais (RANCIÈRE, 2012a, p. 124).

O exemplo que o autor usa nesse contexto é o Édipo de Sófocles, quando de sua adaptação por Corneille no século 17. A questão aqui é a revelação dos fatos da narrativa antes que ela chegue em seu clímax, antes que os acontecimentos venham de fato a tomar lugar, como ocorre na peça de Sófocles. Corneille precisa curar esse mal da narrativa original, precisa fazer com que não haja essa antecipação: antes, que os fatos se desenrolem de forma ordenada.

De que maneira seria possível pensar nesse aspecto da lógica representativa dentro das séries de Dijkstra? Há ausência de construção seriada de significados, tal qual estruturada numa narrativa, com início, meio e fim. As fotografias nos parques não oferecem continuidade entre si, elas têm vida própria, não funcionam como desdobramento umas das outras. Uma imagem não prepara o terreno para a próxima. O que vincula uma imagem à outra, nesse caso, é uma ligação fraca, não de consequência, mas de similaridade, como ideias que se assemelham entre si.

Nadia, Lithuania, July 30, 2000 (Imagem 23) mostra uma garota de pé, os braços rentes ao corpo, as pernas retas, quase paralelas entre si. Postura quase idêntica encontramos na criança



Imagem 23 - *Nadia, Lithuania, July 30, 2000.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

encostada na árvore (Imagem 1), descrita no início dessas páginas. Tal comparação evidencia um caráter mais descritivo que narrativo dessas fotografias colocadas em série. No contexto em que tudo está dado, em que não há surpresas, a ligação entre os elementos de um trabalho se dá em outra ordem: não naquilo que se sucede e engendra uma próxima situação, revelando-se os mistérios e os segredos de uma narrativa ou história, mas na ordem em que as coisas se dão a ver e exigem do espectador o contato com elas mesmas para que, passando ao próximo elemento, ele possa fazer ligações e conexões de maneira mais independente. Ainda que separadas pela distância geográfica e pela clara diferença de idade, as meninas das duas fotografias são ligadas pela mesma disposição corporal, ambas são atravessadas pelo mesmo *pathos* da infância e adolescência. Tal conexão não é da ordem da narrativa, mas da ordem da semelhança, da descrição.

Esse tipo de pensamento difere das narrativas fotográficas que exigem certo olhar em série, em que cada fotografia funciona como em uma montagem cinematográfica: primeiro apresenta-se os personagens, o ambiente, a ação, o conflito etc. Ainda que de maneira pouco ortodoxa, há certa narratividade aristotélica presente nas séries do fotojornalismo, por exemplo, amparadas pelo texto que constrói esse crescendo de fatos, conflitos e personagens, na medida em que as fotografias vão ilustrando o texto. Esse é um exemplo em que as duas primeiras características do regime representativo se manifestam de maneira salutar e

em simbiose.

O jogo do saber, do esconder e revelar segundo uma ordem determinada da narrativa é rompido pela adoção de outra ordem e outro modo de saber, de outra ligação entre o visível e o invisível. O autor resume, acerca do Édipo de Sófocles: “O *páthos* edipiano do saber transborda a intriga de saber aristotélica. Há um excesso de saber que contraria o desdobramento ordenado das significações e das revelações.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 125). Essa mesma frase poderia ser pensada no contexto das séries de Rineke Dijkstra abordadas nesse capítulo. O excesso do que é revelado nas fotografias contraria a ordem representativa e sua maneira de se revelar progressivamente. O segredo dessas imagens não se manifesta em uma progressão narrativa. Antes, manifesta-se de maneira imediata em sua exibição. Ele está ali na imagem que, paradoxalmente, diz tudo e nada acoberta.

Para o autor, a segunda característica guarda certa ligação entre o relacionamento do palco com o público: é uma questão de ordem empírica, em um sentido, pois a revelação progressiva da narrativa agrada o público e o liga a certo efeito catártico da ficção, uma das funções da arte mimética do teatro, segundo Aristóteles. Assim sendo, o autor continua, acerca da terceira característica, e que versa acerca das ações.

A questão “empírica” do público e a questão da lógica autônoma da representação estão assim ligadas. Trata-se do terceiro aspecto da obrigação representativa. Ela define uma determinada regulação da realidade.

Essa regulamentação toma a forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são *fictícios*, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser *seres de semelhança*, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. A “invenção de ações” constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos - tão possíveis quanto incríveis - encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A “invenção de ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia (RANCIÈRE, 2012a, p. 126).

O autor, portanto, aponta que a narrativa orientada à ação, que avança através de ações que se desenrolam na trama, gera certa identificação da plateia com os personagens, ao mesmo tempo em que esta está ciente que se tratam de personagens de ficção, que não existem no mundo do lado de lá do palco. Ora, as ações geram reações dos personagens fictícios que, por sua vez, colocam em evidência seus sentimentos, motivações e vontades. É nesse nível em que a identificação acontece. Sendo assim, a ação é um veículo de comunicação desses afetos, com os quais o espectador finalmente se identifica. Essa terceira obrigação é bastante próxima da

segunda, apesar de ter seu próprio lugar e exercer seu próprio papel na lógica representativa.

Tal aspecto é bastante presente naquilo que é chamado de cinema clássico hollywoodiano, e constatamos uma fratura nessa lógica da ação desde o cinema de Yasujiro Ozu, passando pelos diálogos longos e soltos de Godard em *Acosado* até a narrativa poética e metafísica de Andrei Tarkovski. Ainda assim, a lógica representativa continua forte no cinema de Hollywood, com filmes de ação tomando os cinemas do mundo todo, e com o tempo do plano na tela cada vez menor (BORDWELL, 2008, p. 47 e 50), engendrando ações cada vez mais velozes, que se ligam a outras e assim por diante.

O que é possível notar nas fotografias dessa série de Dijkstra é a ausência completa de ação. No sentido em que esta funciona como fronteira entre a ilusão ficcional e a identificação com o personagem, os fotografados se mostram como corpos totalmente alheios a qualquer movimento de identificação a partir de suas ações ou poses, como se suas presenças fossem por si só estranhas, alheias ou mesmo indiferentes. Na ausência de identidade entre espectador e personagem através da trama, já que não há aqui traços de sentimentos, motivações, vontades da parte dos fotografados, uma outra lógica se impõe, como que levando ao reconhecimento de outros elementos observáveis, engendrando novas formas de sensibilidade e conexão com a obra.

Esse é um elemento que deve ser sublinhado:

na ausência de traços, poses, sorrisos, gestual reconhecíveis e assimilados cognitivamente, é necessário postar-se de outras formas diante da imagem dessas crianças e adolescentes. Outras maneiras de se relacionar com o que se coloca diante de nós.

Por fim, essas práticas devem ser colocadas em relação aos modos de circulação e os discursos que os acompanham e enquadram, dado que são procedimentos adotados dentro de regimes de consumo e leitura de imagens em Rineke Dijkstra.

Um espaço para a inexatidão

Para além de seu próprio contexto, as obras de arte conectam e estão conectadas a diversos fios do real. Ao querer erigir um espaço para si, um campo específico das artes, a modernidade quis impor um sentido único a uma configuração historicamente e esteticamente complexa, a partir do princípio da não-figuração (RANCIÈRE, 2005, p. 34-37). Dentro desse discurso, a arte torna-se (tornou-se) assunto de especialistas e tende a divorciar-se do real, imersa em seus próprios negócios. No entanto, como pensamento não-pensado, intenção do não-intencional (RANCIÈRE, 2005, p. 32), as obras de arte estão no mundo e colocam em circulação os discursos, as formas de vida e os reais em jogo.

Um desses universos que Dijkstra coloca em jogo em suas obras é o das juventudes. As fotografias nos parques apontam para uma operação simples porém complexa: crianças e adolescentes olham de maneira neutra para a câmera, sem muitos objetos

que os caracterizem, sem roupas que os distingam, sem aspectos que os tornem especiais em uma multidão. As imagens foram feitas entre 1998 e 2006 em diversos países, em contextos muito diferentes dos atuais.

Essas imagens podem ser colocadas contra o pano de fundo de outra prática fotográfica de nossa época: a selfie. A representação do jovem, hoje, passa pela selfie. Em outras palavras, vemos a juventude a partir dela mesma, a partir de sua própria lente e seu próprio enquadramento. É evidente que essa situação nos revela um conflito fundamental na fotografia: o fotógrafo ou fotógrafa enquadra o outro com sua câmera, enquadra-o segundo si mesmo. É flagrante como a democratização dos meios tem, aos poucos, conseguido inverter ou equilibrar essa relação, fazendo com que os que antes eram enquadrados contem suas próprias histórias a partir de seus próprios olhares.³² Como posicionar essas imagens de Dijkstra dentro desse contexto? Quais relações e a quais conclusões podemos chegar ao cruzar essas duas práticas? Para além da representação de si, há que se examinar o fenômeno do selfie em toda sua complexidade.

Derrick Price aponta (PRICE, 2015), assim como Alan Sekula (SEKULA, 1984) e John Tagg (TAGG, 2009), que em relação aos gêneros e às

32 As agências populares de jornalismo e fotografia são bons exemplos de práticas não hegemônicas de produção e circulação próprias. Além disso, há cada vez mais inclusão e espaço em museus e galerias de artistas pretos e pretas, LGBTQIA+, advindos de periferias, interiores e espaços marginalizados. O olhar colonial de certas fotografias tem sido cada vez mais questionado e colocado em xeque no Brasil e no mundo, apesar de ser difundida e circulada de maneira massiva.

práticas fotográficas não há linhas bem definidas e que demarcam espaços bem delimitados. Ou seja, não basta estudá-las apenas a partir das imagens em si, mas há que se partir dos usos históricos e sociais dessas práticas. As obras de arte afetam e são afetada por esse discurso por circular de maneiras múltiplas.

Esse excuro acerca das condições que cerceam a produção fotográfica aponta para além de uma escolha entre a fotografia como texto a ser lido e o contexto social histórico em que foi feita. Antes, permite pensar o enquadramento discursivo que enquadra, modula e orienta o sentido que as fotografias virão a tomar (TAGG, 2009, p.5). O enquadramento discursivo é, então, um aparato de controle de sentido. Michel Foucault aponta que:

(...) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p. 8-9).

A obra de Dijkstra é atravessada por um tipo de circulação, prática e uso que buscam reduzir o excesso das imagens. Trata-se de enquadrá-las a fim de trabalharem a favor de um projeto e de um regime discursivo. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh descrevem o esforço de Foucault para evidenciar o conceito de enquadramento discursivo:

O saber, de acordo com esse argumento, cessa de ser os conteúdos autônomos de

uma disciplina e torna-se *disciplinar* – ou seja, marcado por operações de poder. O “discurso” em Foucault, então, como as “pressuposições” em Ducrot, é um reconhecimento de um enquadramento discursivo que molda o evento discursivo, institucionalmente, como as relações de poder que operam em uma sala de aula ou delegacia (FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOH, 2005, p. 42)³³.

O conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière, como já descrito anteriormente, anda lado-a-lado com o conceito citado acima em Foucault. O autor define o conceito da seguinte maneira:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...) A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc (RANCIÈRE,

33 Tradução nossa de “Knowledge, according to this argument, ceases to be the autonomous contents of a discipline and now becomes disciplinary—that is, marked by the operations of power. Foucault’s ‘discourse’, then, like Ducrot’s ‘presuppositions’, is an acknowledgment of the discursive frame that shapes the speech event, institutionally, like the relations of power that operate in a classroom or a police station”.

2005, p. 15 e 16)³⁴.

Sendo assim, o que quer se apontar é que existe um regime discursivo, no dispositivo³⁵ da selfie, que orienta e organiza a experiência da juventude e que enquadra e atravessa o trabalho fotográfico de Dijkstra, modificando o sentido deste e alterando, assim, a produção de sentido que se dá no ato de ver essas imagens nos meios em que circulam.

Em princípio, a selfie tornou-se um certo tipo de categoria dentro da fotografia. Porém, mais que uma categoria, ela envolve processos que a distinguem, por exemplo, dos auto-retratos na história da pintura e da fotografia. Alise Tifentale afirma que a selfie:

É um produto de uma câmera conectada. A selfie consiste não só de um auto-retrato fotográfico, mas também de metadados gerados automaticamente, e por um usuário que compartilha a imagem, assim

34 É relacionado a esse conceito que o autor oferece um sentido primeiro de Estética: “Existe, portanto, na base da política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria à ‘era das massas’, de que fala Benjamin. (...) Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

35 De acordo com Deleuze, um dispositivo “é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores.” (DELEUZE, 1990). Sendo assim, a selfie pode ser pensado como esse novelo do qual a fotografia nas redes sociais e seu esforço arquivístico pode ser uma de suas linhas e o trabalho da artista pode modificá-la e bifurcá-la, afastando-se dos enunciados que a aproximam desse dispositivo.

como os comentários subsequentes, os likes, e o compartilhamento destas por outros usuários. A própria razão de ser da selfie é ser compartilhada nas redes sociais (...) (TIFENTALE, 2014, p. 11)³⁶.

É evidente a maneira como a tecnologia media a prática da selfie: não se trata mais de um auto-retrato, mas de uma ação de representar-se e compartilhar essa imagem nas redes sociais. Por outro lado, enquanto prática que gera metadados, informações, descrições compartilhadas pelos próprios usuários, configura-se como certa prática comunal, que pode ser pensada como constitutiva de comunidades imaginadas de dados³⁷, segundo Nadav Hochman (HOCHMAN, 2014, p. 3). Foi no intuito de pensar essas comunidades, e o que elas significam para a realidade social de nossa época, que o projeto *Selfecity*, coordenado por Lev Manovich, entre 2013 e 2014, reuniu, compilou e analisou milhares de selfies postadas no Instagram, feitas nas cidades de São Paulo, Bangkok, Berlim, Moscou e Nova Iorque. Em sua análise, o projeto identificou, por exemplo, que a selfie era praticada majoritariamente por jovens e, comparativamente, por mais mulheres do que homens (MANOVICH e TIFENTALE, 2015).

Apesar de ser relativamente recente, o estudo aparenta ter uma falha: ao considerar como selfie as imagens que representam pessoas tirando

36 Tradução nossa de “It is a product of a networked camera. The selfie consists not only of a self-portrait photograph, but also of the metadata, generated automatically and by the user, of the chosen platform of sharing it as well as the following comments, ‘likes’, and re-sharing by other users”.

The very raison d'être of a selfie is to be shared in social media

37 No original: imagined data communities.

fotos de si mesmas, olhando diretamente à câmera ou para o espelho, por exemplo, o estudo ignora uma grande massa de selfies que incluem total ou parcialmente quem as tira, acompanhadas ou não de outras pessoas, como outros autores e autoras já argumentaram, alargando o conceito tradicional de selfie, como afirmam Kozinets, Gretzel e Dinhopl:

No entanto, o fenômeno está mudando constantemente conforme a prática evolui. Certas literaturas adotam agora uma definição mais ampla para acomodar selfies em grupo, selfies de fragmentos de partes do corpo, o uso de timers, bastões de selfie, e fotos altamente manipuladas através de aplicativos como o Snapchat. Mais do que confinar o fenômeno da selfie a uma tecnologia particular ou gênero de fotografia ou vídeo, nós seguimos a definição ampla de Dinhop e Gretzel (2016, p. 127), que identifica as selfies como “caracterizadas pelo desejo de enquadrar a si mesmo em uma fotografia tirada a fim de ser compartilhada por uma plateia online” (KOZINETTS, GRETZEL e DINHOPL, 2017)³⁸.

Apesar dessa diferença em termos de definição da própria categoria da selfie, o estudo coordenado por Lev Manovich aponta para um outro aspecto que nos ajuda a compreender o funcionamento

38 Tradução nossa de “However, that phenomenon is constantly changing as the practice evolves. Some literature now adopts a broader definition to accommodate group selfies, partial selfies of body parts, timers, selfie sticks, and highly manipulated photos facilitated by app technologies such as Snapchat. Rather than confining the selfie phenomenon to a particular technology or genre of photograph or video, we follow the broad definition of Dinhopl and Gretzel (2016, p. 127), which identifies selfies as “characterized by the desire to frame the self in a picture taken to be shared with an online audience”.

dessa prática. Ao selecionar as fotografias, um dos critérios que auxiliou na reunião das imagens foi o uso da *hashtag* *#selfie*. Esse tipo de classificação permitiu aos pesquisadores identificar e manejar a imensa quantidade de fotos reunidas por eles. Manovich e Tifentale apontam que, através do uso do *hashtag* e a partir das informações geradas pelos metadados, o Instagram pode ser pensado como um imenso arquivo sempre em vias de construção, sujeito a alterações, orgânico e que é modificado a todo o momento (MANOVICH e TIFENTALE, 2015).³⁹

O arquivo, com seu sistema de catalogação, encarna a promessa de manter o sentido de uma imagem estável (TAGG, 2009, p. 222). Uma fotografia não indexada a uma categoria está solta, sem espaço em um arquivo, sem lugar no saber que este organiza e hierarquiza. O que significa que a mesma imagem, ao ser indexada a categorias diferentes, pode desenhar sentidos múltiplos, a depender do saber erigido pelo arquivo.

Há um duplo registro aqui: a geração automática de metadados pelo Instagram e outras plataformas, e a própria inserção da fotografia, pelo usuário, dentro de uma *hashtag*, de uma

39 Fedushko, Syeroc e Kolos contextualizam historicamente o uso da hashtags: “Since the experience of each Twitter user is unique to his or her list of followers, this so-called hashtag allowed users to report on a shared event or topic so that they can follow or imitate each other. By clicking on the hashtag, users can perform some kind of the specific search for a specific word or phrase and see all posts and tweets that use this hashtag. (...) Therefore, the pound symbol (#) has become synonymous with sorting, searching, and branding. Other social media applications used tagging functions until Twitter started to use the pound symbol (#) and the term ‘hashtag’ and then spread that trend to Instagram, Pinterest, Tumblr, and then Facebook.” (FEDUSHKO, SYEROV e KOLOS, 2019, p. 276)

categoria. Retomando a afirmação de Hochman, essas comunidades imaginadas contam com mais esse elemento na configuração de suas fronteiras e margens, ao terem em mãos possíveis e diversas hashtags para descreverem e inscreverem a si mesmas nesse grande arquivo que se forma. O que isso aponta é que há uma experiência de delimitação por parte dos usuários, de inserção dentro de um contexto maior, ainda que expressando suas próprias subjetividades ao enquadrarem a si mesmos em uma selfie. Portanto, há um primeiro fator comunal em jogo: a possibilidade de se encontrar em uma comunidade imaginada feita a partir de fotografias de si e de hashtags.

Por outro lado, o que uma selfie pode significar? Em um primeiro momento, a prática foi amplamente associada a certo narcisismo, promoção de si mesmo, controle da própria imagem perante os outros (TIFENTALE, 2014). A mídia, de maneira geral, não hesitou em seguir essa linha de argumentação, ao associar a ascensão da selfie ao hedonismo, individualismo e culto ao corpo em que nossas sociedades cada vez mais se afundam.⁴⁰ É uma opinião bastante popular e válida. No entanto, há outras práticas de selfie que interessa pensar e articular aqui.

A relação entre o *hashtag* e a selfie tornou-se cada vez mais importante nos últimos anos, como visto no #blacklivesmatter, por exemplo, em que

40 Como em artigo publicado pelo El País, em fevereiro de 2017, “Vivemos na era do narcisismo. Como sobreviver no mundo do eu, eu, eu”. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/03/cultura/1486128718_178172.html>. Acessado em 08 mai 2021.

as fotografias, associadas à palavra-chave através do *hashtag*, buscam trazer visibilidade aos corpos pretos invisibilizados pela grande mídia e pelo Estado, circunscrevendo essas imagens, então, a um contexto maior, de luta por direitos e igualdade. Essa prática descola-se do primeiro diagnóstico que relacionava a selfie a um impulso narcisista e ególatra. Tal prática é cada vez mais comum, como afirmam Valerie Barker e Nathian Shae Rodriguez (2019), visto que é feita em contextos diversos, como, por exemplo, a luta contra a construção de um duto de água que atravessaria uma reserva indígena no Estados Unidos (#NoDAPL), assim como para visibilizar corpos trans, em protesto a ameaça do governo Trump que ameaçava definir, em legislação, gênero a partir do sexo biológico (#WontBeErased).⁴¹

No artigo de Barker e Rodriguez, os autores relatam ter conduzido um estudo com 462 participantes, a fim de testar hipóteses acerca dos usos da selfie em redes sociais.⁴² Os resultados, ainda que dadas as limitações do estudo e do perfil

41 Mais informações no artigo “#WontBeErased: reports of US trans policy shift spark protests” do The Guardian, de outubro de 2018. Disponível em < <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/22/wontbeerased-reports-us-trans-policy-shift-spark-protests>>. Acessado em 08 mai 2021.

42 Acerca do perfil dos entrevistados, os autores descrevem: “Survey participants (N = 472) were recruited online via Sona Systems, which provides subject pool software for universities. Students earned extra credit points for participation in Spring 2018. The sample was 53% White (n = 260). The remaining participants identified as Hispanic/Latino/Latinx (25%) = 117, African American (6%) = 26, Asian American (20%) = 95, and Pacific Islander (8%) = 39. Some participants reported more than one ethnicity. Most of the participants were female (73%; n = 343; male = 125, transgender = 1, other = 2). Fifty-one participants identified as LGBTQ (10.8%). Participants’ average age was 20.69 years (range = 18–63; SD = 3.90).” (BARKER e RODRIGUEZ, 2019, p. 1149).

dos participantes, aponta algumas direções no que diz respeito à percepção e uso da selfie nas redes sociais nos últimos anos. Em primeiro lugar, o estudo aponta correlação entre a identidade racial com a frequência em que selfies são tiradas:

A identidade racial contribuiu para a frequência da prática da selfie nessa amostra. A identidade racial diz respeito a assimilação do grupo no eu. Tanto off quanto online, a raça é um marcador de grupo e pode ser celebrado de várias maneiras: linguagem, roupas, cabelo, música, tatuagens. As pessoas podem ver e comparar outras que são ou não como elas mesmas através da selfie. (...) De maneira interessante, [ao questionamento do porquê os participantes tiram selfies] o item “para me identificar com pessoas como eu” estava relacionado estatisticamente a pessoas identificadas como Pretas (BARKER e RODRIGUEZ, 2019, p. 1158).⁴³

Mulheres e pessoas que se identificavam como LBTQIA+ reportaram ser mais propensas a fazerem selfies para se sentirem empoderadas, e esse último grupo mostrou-se mais propenso a associar a selfie a causas e reivindicações sociais, o que por sua vez traz maior senso de empoderamento. (BARKER e RODRIGUEZ, 2019, p. 1157 e 1159).

43 Tradução nossa de “Race identity contributed to selfie intensity in this sample. Race identity speaks to the inclusion of in-group in self. Both off and online, race is a group marker and can be celebrated in a variety of ways:

language, clothes, hair, music, tattoos. People can see and compare others who are like them and those who are not via selfies. However, race identity was not correlated with any racial group in our study; thus, it may simply be that those who are high identifiers with their racial group feel the need to celebrate it via selfies. Interestingly, the item “to identify with people like me” was statistically related to identifying as Black”.

O que vemos nesses resultados é um intenso trabalho de negociação entre o indivíduo e o grupo, uma negociação identitária, aliando sua própria imagem à imagem de algo maior, seja a raça, o gênero ou a alguma causa. Portanto, contraria o diagnóstico que decretava o fim puramente narcisista das selfies. Há, como já dito, uma negociação de fronteiras identitárias em jogo a fim de reposicionar o indivíduo dentro de um grupo, de ver-se parte de algo, e de reposicionar este no tabuleiro político-sensível. Na conclusão do estudo, os pesquisadores citam ambas as tendências dentre os achados da pesquisa:

Os participantes relataram fazer selfies a fim de dizer algo acerca de quem são, conectarem-se com outros, sentirem-se bem acerca de si mesmos, sentirem-se empoderados e, em menor medida, identificarem-se com os semelhantes. A razão mais citada como motivação para se fazer uma selfie, diretamente relacionada à frequência da ação, foi a de se sentir melhor e se sentir empoderado. No entanto, foi claro que todas as motivações avaliadas contribuíram para formar uma contribuição holística acerca da prática. Selfies podem ser usadas como ferramentas para comunicar múltiplas dimensões identitárias (BARKER e RODRIGUEZ, 2019, p. 1158).⁴⁴

A prática da selfie, no entanto,

44 Tradução nossa de “Participants reported that they take selfies to say something about who they are, connect with others, feel better about themselves, feel empowered, and to a lesser extent, identify with others like themselves. The highest single-item selfie motivation correlates of selfie intensity were to feel better and to feel empowered. However, it was clear that all of the assessed motivations contributed to form a holistic contribution to selfie-taking. Selfies can be used as tools to communicate multiple identity dimensions”.

continua complexa. Elizabeth Losh (2014) aponta que é preciso cautela com narrativas emancipatórias associadas ao uso da selfie. Ela cita a pesquisadora Jill Walker Rettberg que frequentou cursos e oficinas nas quais a selfie e a prática do blog são associadas ao auto-cuidado feminino. Rettberg afirma, então:

Esses cursos tratam de empoderar mulheres – sempre mulheres – a ver beleza em si mesmas e em seus contextos. Eles podem ser vistos também como uma maneira pela qual mulheres são disciplinadas, similar ao modo como as revistas femininas, como Angela McRobbie notou, tem sido “instrumentais no treinamento da jovem mulher de classe média”, ensinando desde o “asseio, higiene, e a boa atividade de se manter a casa” até “moda, beleza e os rituais ao redor do calendário social e o cortejo” (RETTBERG, 2014).⁴⁵

Rettberg aponta, então, que ao mesmo tempo em que trabalham noções como empoderamento e visibilidade, a prática da selfie também reforça padrões de beleza, sociais e de status.

Ao estudarem selfies tiradas dentro de museus, como tendência mundial, pensando nos significados em se aliar a própria imagem à de um objeto de capital cultural elevado como as obras de arte, Kozinets, Gretzel e Dinhopl (2017) identificaram similaridade entre diversas selfies,

45 Tradução nossa de “These courses are all about empowering women – always women – to see beauty in themselves and their surroundings. They can also be seen as a way in which women are disciplined, much as women’s magazines, as Angela McRobbie notes, have been ‘instrumental in the training of middle class young women,’ from ‘cleanliness, hygiene, and the whole business of good housekeeping’ to ‘fashion, beauty and rituals around the social calendar and courtship’”.

feitas nos mesmos lugares e adotando as mesmas poses:

Quando alguém fazia uma selfie em um lugar em particular, outros com frequência se sentiam compelidos a fazer exatamente o mesmo. Parte do trabalho identitário, então, não é somente estabelecer a si mesmo como único e criar narrativas personalizadas mas, de modo importante, também mostrar que se fez no museu aquilo que é suposto que se faça. Coloca-se obedientemente na fila do Louvre a fim de se aproximar da Mona Lisa. Uma vez próximo a ela, aponta-se a câmera para si mesmo, enquadra-se a obra de arte ao fundo, e se faz uma selfie. O mimetismo também permite que qualquer um estabeleça a si mesmo como imerso em um mundo social de significado e sentido, uma experiência co-social na qual uma conexão temporária é feita com outros, a ser estendida de forma online (KOZINETS, GRETZEL, DINHOPL, 2017).⁴⁶

Os autores reforçam a opinião de que a selfie é um ato social, um ato comunicacional que está fundado sobre as relações do indivíduo com o grupo. Por outro lado, reforçam também a opinião de Elizabeth Loss de que é preciso cautela na avaliação positiva e emancipatória dessas práticas.

46 Tradução nossa de “When someone took a selfie in a particular place, others often felt compelled to do exactly the same. Part of the identity work then may not only be establishing the self as unique and creating personalized narratives but, importantly, also to show that one did the museum as one is supposed to do it. One stands in line obediently at the Louvre, in order to get close to the Mona Lisa. Once close, one turns one’s camera upon oneself, frames the masterpiece in the background, and takes the selfie. Then, one moves along for the next selfie taker. Mimicry also allows one to establish the self as immersed in a social world of significance and meaning, a consocial experience in which a temporary connection is made with others, to be extended online”

Assim como as selfies repetem e reforçam certos padrões de beleza e de sociedade, o próprio ato de se fazer uma selfie como uma repetição mimética, ao repetir locais, poses, gestos, tende a ser uma reiteração de padrões e códigos circunscritos a certos grupos, ao invés de ser um espaço para inventividade e agência.

Aponta-se aqui que a lógica da selfie, unida a do *hashtag*, pode significar espaços e fronteiras bem delimitadas na economia do sensível, significações e imagens estáveis, ainda que em conflito com outras partilhas do sensível.

A ascensão de novos atores, novas sensibilidades e novas imagens colocam em questão as partilhas do sensível que, ao mesmo tempo, define visibilidades e invisibilidades, um comum e um exclusivo. O uso da selfie, associada ao *hashtag*, incorrem no risco de uma formatação mimética, do esforço de ruptura tornar-se o esforço de manutenção de uma partilha do sensível própria, também com suas visibilidades e invisibilidades. O *hashtag* reforça esse quadro ao nomear o que se vê, ao classificar aquilo que se coloca diante dos olhos, funcionando como uma seção nesse enorme arquivo que são as redes sociais, arquivo orgânico, instável.

Diante desse quadro, retorna-se às fotografias de jovens em parques, de Rineke Dijkstra. Vondelpark, 10 de junho, 2005 (Imagem 24) é uma fotografia de quatro adolescentes deitados na grama, em um parque na Holanda. Vestidos de maneira diversa entre si, não há detalhe

de destaque em nenhum deles e os quatro observam a câmera de maneira impassiva, à exceção do garoto à esquerda, que esboça um sorriso quase imperceptível. A garota com uma flor nos cabelos – talvez uma presilha em forma de flor – olha a câmera de forma quase hipnótica, presa em um momento que nunca acaba.

Essa é uma imagem que foge completamente aos padrões da selfie: não há interesse estético, no sentido desses adolescentes estarem bem arrumados, como em uma pose que se faz diante da câmera. Não há marcas de pertencimento a um grupo determinado, não há investimento de ângulo de câmera ou filtro que os destaque de maneira favorável. Há uma certa desordem enquadrada, uma desordem em equilíbrio, arquitetada por Dijkstra. Esse conjunto escapa, então, à lógica da representação da juventude através da selfie e, além disso, escapa à lógica do *hashtag*: esses adolescentes pertencem a que, exatamente? A qual categoria, a qual imaginário acerca da juventude eles pertencem?

Rancièrè conceitua uma fotografia de Dijkstra (Imagem 25) da seguinte maneira:

É o que chamarei de semelhança desapropriada. Essa semelhança não nos remete a nenhum ser real com o qual pudéssemos comparar a imagem. (...) É a presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto (RANCIÈRE, 2021b, p. 111).

Esse ser qualquer escapa à lógica do *hashtag*, do grupo, por poder ser qualquer um, por seu rosto





Imagem 24 - *Vondelpark, 10 de junho, 2005.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 25 - *Kolobrzeg, Poland, July 26 1992.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 26 – Frame de *Kids* (1995), de Larry Clark.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 27 – *Dakota hair*, 2006.

Fonte: Site Artsy.net.



Imagem 28 – *Nan and Brian in bed, New York City, 1983.*

Fonte: Arquivo do autor.

ser testemunha da força e da presença que está além da conceituação e definição dadas pelos arquivos. Esse rosto borra as fronteiras, dificulta a definição de si através das mesmas. É difícil identificar esses corpos, esses rostos, com os jovens de Larry Clark (Imagem 26), Ryan McGinley (Imagem 27), ou até com as fotografias de Nan Goldin (Imagem 28). As fotografias de adolescentes de Dijkstra carregam em si uma indecidibilidade, uma ausência de estabilidade de sentido, de conceito que as englobem. São, tais quais as fotografias de Walker Evans, excessivas, de difícil categorização e definição.

A fotografia traz consigo uma longa tradição de catalogação e cerceamento de corpos. No século XIX foram inventados métodos de classificação e decifração de corpos através da fotografia, usados pela polícia, pela justiça e por asilos (HENNING, 2015; TAGG 2005 e 2009). O ato de fotografar, de identificar os desviantes através de atributos físicos, visuais, foi durante muito tempo oficialmente associado ao ato da disciplina e punição. No entanto, os corpos não são legíveis nem categorizáveis por si mesmos e, com certa constância, esse fato nos é lembrado por uma diversidade de atores no seio da sociedade.

Na década de 80, por exemplo, ativistas reivindicaram a categoria queer na tentativa de apagar as categorias fixas de gênero:

Ativistas queer exigiram visibilidade pública a pessoas e práticas consideradas “anormais” ou “não naturais” diante de uma história de invisibilidade social e repressão. Parte dessa nova política

sexual era uma reavaliação do cross-dressing que era uma parte importante da cultura lésbica proletária do “butch/femme” no início do século vinte. Anteriormente, este era descartado pelas feministas lésbicas como um sinal de repressão e como algo que reforça velhas teorias de “inversão” acerca da homossexualidade (nas quais lésbicas eram mulheres “masculinizadas”). As políticas queer lançaram uma luz diferente nessa história, celebrando o cross-dressing como uma subversão dos papéis fixos de gênero (HENNING, 2015, p. 208).⁴⁷

O ativismo queer, no contexto dos anos 80, reafirmou o corpo como o que está para além das categorias, como o que desestabiliza a fixidez dos gêneros. Fizeram-no através do próprio corpo: é na própria carne que se fez essa operação. Em outras palavras, o cross-dressing, por exemplo, coloca em xeque a estabilidade de gênero no próprio corpo: os signos dessa operação estão no corpo – e o mesmo se deve dizer do corpo trans. Estes são como signos transparentes, em que o significado está no próprio significante.

Ora, os corpos que Dijkstra retrata não são signos transparentes. Essa indecidibilidade não se manifesta no corpo, mas sim através do corpo representado. É no conjunto que a artista mobiliza, no enquadramento frontal, na luz homogênea, no olhar impassivo que ela negocia e na ausência de ação que ela mobiliza esse estado de passagem

47 Tradução nossa de “Queer activists demanded public visibility for people and practices deemed ‘abnormal’ or ‘unnatural’ in the face of a history of social invisibility and repression. Part of this

através dos corpos. Mas essa indecidibilidade é mobilizada em oposições a práticas e a discursos que se relacionam com a circulação de imagens da juventude. Em contraposição à práticas de categorização e negociação identitária a partir da selfie, essas imagens aparecem como uma resistência, como uma dificuldade ao esforço arquivístico.

Por fim, o excesso do qualquer

Entre Evans e Dijkstra, portanto, encontram-se práticas paralelas, apesar dos meios de circulação e discursos que as enquadram serem distintos. O que interessa aqui é que ambas podem ser consideradas excessivas ao confundirem os códigos nos quais foram inseridas, resistentes aos framings.

O excesso, então, joga com dois elementos: um padrão de representação, que opera uma parte da regulação entre o dizível e o visível, através das características do regime representativo aqui elencados, e os dispositivos que enquadram as práticas de ambos os artistas. Ora, quando uma obra tal qual a de Dijkstra vem desregular, exceder esse acerto, esse acoplamento, é necessário se questionar por que. As escolhas acerca do procedimento fotográfico, dos sujeitos fotografados e do posicionamento de cada um no quadro não é fortuita: a fotógrafa joga com a indiscernibilidade dos corpos adolescentes através

new sexual politics was a re-evaluation of the cross-dressing which was an important part of working-class 'butch/femme' lesbian culture in the early twentieth century. Previously, this had been dismissed by lesbian feminists as a sign of repression, and as reinforcing old 'inversion' theories of homosexuality (in which lesbians are 'mannish' women). Queer politics shed a different light on this history, celebrating cross-dressing as undermining fixed gender roles."

de um procedimento coerente com a força desse comum, qualquer da imobilidade dos corpos frente à câmera. Essas imagens não estão soltas em um espaço puramente formal, contrapondo-se a outras práticas fotográficas, apenas. Elas estão no mundo, e afetam o real através desses desvios que elas provocam em seus meios de circulação e nas práticas discursivas que buscam enquadrá-las.

A força dessa obra gera um deslocamento no sistema que regula as imagens. O regime no qual ocorre essa desregulagem vai ser chamado por Rancière de estético, partindo de um desvio dentro de um sistema bem encaixado:

A ruptura com esse sistema (...) se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos procedimentos. No novo regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda (RANCIÈRE, 2012a, p. 21-22).

O regime estético não é, portanto, um outro modo de fazer que se superpõe ao representativo, como o quis certa noção de modernidade ao opor o representativo ao não-representativo (RANCIÈRE, 2005, p. 34-35). Antes, é uma relação em que a imagem não é mais serva da palavra, da tese, mas estabelece outras relações com esta, que não as de tradução ou ilustração. Imersa em circuitos de imagens e discursos, opera na lógica do excesso que

fala e cala ao mesmo tempo. Rancière aponta dois sentidos para o que ele chama de palavra muda: “No primeiro, a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifrada” (RANCIÈRE, 2012a, p. 22); já o segundo opera na lógica contrária, “ (...) seu mutismo obstinado (...) o status da arte ‘boba’ que faz dessa imbecilidade – dessa incapacidade de transferência adequada de significações – sua própria potência” (RANCIÈRE, 2012a, p. 22).

As crianças e adolescentes retratados por Dijkstra, o modo como se vestem, como se portam, como olham, como reagem ao flash e à câmera, são signos comunicantes, pois eles falam, eles testemunham uma condição de ser e estar em mutação. Por outro lado, eles são esfinges que resistem às tentativas de cooptação, pois se identificam com o segundo sentido da palavra muda, com um mutismo obstinado que não se remove. Elas dizem, segundo Rancière, apenas de si mesmas:

É a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra. (...) Este não mais expressa os pensamentos, sentimentos e intenções dos personagens, mas o pensamento do “terceiro personagem” que ronda o diálogo, o confronto com o Desconhecido, com as potências anônimas e insensatas da vida (RANCIÈRE, 2009, p. 39).

O que as fotografias de Dijkstra dizem? Quais segredos guardam esses meninos e essas meninas tão jovens? A força dessa representação

indiferente a nós, impenetrável, comum e sóbria repousa em sua capacidade de nada dizer, em uma recusa incessante em transmitir sentidos e significações, como aponta Rancière. Cabe a nós lutar com essas imagens a fim de criar sentidos, novas sensibilidades. Essa mutação criadora parte de nosso contato com a imagem e se instala em nós. É o que aponta o escritor Cees Nooteboom, em comentário às fotografias tratadas no presente capítulo:

Clarividência. Usei essa palavra carregada porque talvez ela permita ver ou supor alguma coisa sobre essas crianças que nem elas ainda sabem. A expectativa, uma ponta de sofrimento, até mesmo alguma desconfiança, tudo isso se entevê nos três jovens sentados no parque, enquanto um quarto, deitado na grama, observa a situação com um leve ar de ironia. A seu redor, um cenário excessivo de folhagens abundantes, contra o qual se destaca a carnação branca dos ombros, dos pés descalços, das pernas, das mãos cruzadas e dos rostos – uma composição pictorial. (...) Não há mais do que aquilo que se vê, não se mostra aqui mais do que há para ser visto; todo o resto se dá em nosso cérebro, como subjetividade, interpretação, ficção, adição, esforço para chegar ao segredo (...) Como posso saber se a menina tão incrivelmente ereta contra o tronco da árvore, com suas pernas tão brancas e vulneráveis, não nos deixa ver alguma coisa que ela própria ainda não sabe, mas que algum dia, mais tarde na vida, preferirá não contar? (NOOTEBOOM, 2014, p. 109).

Esse impensado, esse segredo, está nessas

imagens, ao mesmo tempo em que nada nelas aponta diretamente para a tal clarividência que o escritor descreve. Pois é no embate com as fotografias que nascem essas novas percepções e afetos. Estão mais livres, com maior liberdade em relação aos esquemas de cerceamento de sentido.

A resposta para a pergunta, então, reside nesse aspecto: operar um desacoplamento, uma desregulação no acordo representativo equivale a liberar potências dessas imagens, capazes de engendrar novos pensamentos, novas subjetividades, em devires próprios. Assim se desfaz os padrões que regiam e ordenavam o visível. Rancière, em um trecho que conecta a experiência estética à política, comenta:

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposto à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevedendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um habitus. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência (RANCIÈRE, 2012b, p. 60).

A independência das fotografias de Dijkstra advém de uma indiscernibilidade, de uma dificuldade de enquadramento, de framing, rearranjando as imagens sem que elas estejam

subordinadas à palavra, à ação ou a uma narrativa, no sentido clássico. A escolha de procedimentos da fotógrafa resulta justamente na “dissociação de certo corpo de experiência”, nas palavras do filósofo, corpo esse mantido por práticas, discursos e modos de circulação. Desfazer esses laços resulta em uma experiência outra, produtora de outras sensibilidades. Essas imagens resistem aos enquadramentos, às finalidades: elas são gatilhos de processos afetivos e cognitivos, não mais meio para um fim ou ilustração de um pensamento.

A representação desses jovens segue uma lógica que busca colocar esses personagens em um circuito de indeterminação que os fazem resistentes aos discursos que buscam cooptá-los. Esses corpos em desenvolvimento insistem em negar as tentativas de inseri-los em narrativas ou sentidos bem definidos, como se a própria imagem fosse fluida, escapando pelos vãos de todo aquele que tenta agarrá-la pelas mãos. Essa complexidade se dá através da potência do comum, do qualquer, que atravessa essas imagens desde os procedimentos até seus modos de circulação, o qualquer e inespecífico que se manifesta nesses corpos fotografados.

Conclusão

As imagens das duas séries de Rineke Dijkstra estimularam o pensamento acerca do rompimento com a tradição fotográfica do fotojornalismo e do documentarismo clássico, e nos efeitos desse ato. A questão de fundo é, de maneira mais ampla, a constituição e construção de sentido no seio das

imagens e práticas fotográficas, questão muitíssimo ampla e que extrapola em muito as limitações teóricas desse capítulo. No entanto, essas imagens, tal qual um objeto que cai no oceano, geram ondas que interferem nas práticas e no pensamento que as orientam. São algumas dessas ondas que o presente capítulo buscou dissecar e analisar, partindo da obra de Evans como paradigma e paralelo.

Após terem sido analisadas as práticas de Evans e Dijkstra, seguiu-se a linha da representação da juventude na figura da selfie e suas práticas, a fim de contrapor o excesso que os jovens de Dijkstra posam. De maneira similar se fez o mesmo exercício com Evans, levando-se em conta também que o frame discursivo na época de Evans ainda se mantém, na forma do fotojornalismo e do documentarismo de viés clássico. Assim se procedeu pois as obras de arte atravessam os discursos e as práticas no real, não estando circunscritas a um único espaço discursivo, isoladas dos discursos do mundo.

Por fim, o excuro termina por abordar os conceitos de regime representativo e regime estético em Rancière, a fim de apontar os rompimentos que a obra de Dijkstra opera e os efeitos deste no aparato sensório que ordena o real. As fotografias da artista, assim como as de Evans, apontam para um outro ordenamento e relação entre o visível e o dizível que não passam por relações de subordinação, mas engendram outras sensibilidades estéticas e políticas.

É importante, no entanto, enfatizar as

misturas e interações entre esses dois regimes, sendo que há predominância de um sobre o outro em momentos e obras diferentes. É o que Rancière aponta, por exemplo, ao referir-se ao cinema, afirmando a potência deste tanto em relação à poética clássica quanto à moderna (RANCIÈRE, 2013, p. 162).

Por último, é importante recuperar diferentes momentos históricos do regime estético. O primeiro deles, corresponde ao contexto do romance moderno, no século XIX. Um segundo momento corresponde aqui aos anos de Walker Evans: a ascensão da revista *Life*, da linguagem fotográfica nos termos do fotojornalismo e do documentarismo clássico, nos movimentos e experimentações da vanguarda europeia. Nesse contexto, Evans propõe uma multiplicação de focos do olhar, como já citado aqui. Ele busca um olhar que vaga na pluralidade de elementos da fotografia, avessa às capturas de sentido.

Rineke Dijkstra está em outro momento, inserida em outra estratégia artística, ainda que, novamente, os efeitos que esta suscita também estejam assentados sobre o excesso visto em Evans. Suas fotografias parecem estar mais inseridas no contexto da arte realista dos anos 90, dentro daquilo que Hal Foster denominou de realismo traumático. Ao analisar as obras de Andy Warhol, Foster identifica uma tendência a abordar o real como traumático, para além das análises que julgam sua obra a partir da ideia de simulacro, desconectadas

do real e seus objetos (FOSTER, 2014, p. 123-124).

Ao se deparar com a arte dos anos 80 e 90 o autor encontra o mesmo princípio em funcionamento, só que dessa vez manifesto na arte da apropriação, no hiper-realismo e na obra de Cindy Sherman, por exemplo. Ele vai analisar esses movimentos artísticos a partir de três momentos do complexo de visualidade proposto por Lacan, em que somos, ao mesmo tempo, sujeito que olha e objeto do olhar do real. Entre olhar e ser olhado está o que Foster chama de anteparo:

O significado desse último termo [anteparo] é obscuro. Entendo-o como uma referência à reserva cultural da qual cada imagem é um exemplo. Seja como for chamado - as convenções da arte, esquema de representação, códigos da cultura visual -, esse anteparo faz a mediação do olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto (FOSTER, 2014, p. 134).

Nas imagens em que Cindy Sherman revisita os contos de fada e as tradições renascentistas, por exemplo, o autor identifica um rompimento com esse anteparo, em um ato que desfaz as convenções, os códigos, na própria superfície da imagem. Na arte da apropriação, nas imagens ostensivas de Richard Prince e Sherrie Levine, há um questionamento claro do anteparo. As imagens de Dijkstra também estão inclusas nesse mesmo projeto artístico. Na ostensividade de suas imagens, em sua platitude, elas também colocam em jogo o anteparo, os sistemas que as inserem em cadeias de significados, como já dito anteriormente.

Há, portanto, esses dois momentos do regime

estético nos quais tanto Evans e Dijkstra se inserem, trabalhando os efeitos do comum, cada qual a seu modo. No primeiro, a multiplicação de pontos de atenção, de elementos em quadro na superfície de suas fotografias. Na segunda, a ostensividade de suas imagens, o retrato como esvaziamento dos tropos de linguagem e a proliferação de significados.

Nesse sentido há que se pensar esse outro modo de representação pictórica em relação à obra de Dijkstra: o retrato. O próximo capítulo fará um breve excuro a fim de se pensar as relações de proximidade e distância que essas imagens estabelecem com este.

3.

O retrato como o inespecífico

Durante dez anos Rineke Dijkstra fotografou crianças e jovens em praias ao redor do mundo. Tendo fotografado inicialmente em praias da Holanda, é durante uma visita a um amigo nos Estados Unidos que o interesse inicial nesse tópico se torna um projeto de fato. Dali, parte para outras cidades a fim de registrar diferentes personagens em praias distintas (PHILIPS, 2012, p.19). Retoma-se aqui o fio do capítulo passado, a fim de se explorar o gênero do retrato em Dijkstra e, ainda mais especificamente, a partir dessa série na praia, chamada simplesmente de *Beach Portraits*. O método aqui adotado se mantém o mesmo: quer se explorar os deslocamentos do gênero a partir desses retratos ou, antes, quer se conceituar a prática dessa série.

Em primeiro lugar, então, o texto descreve algumas dessas imagens, a fim de extrair possíveis pistas para essa investigação. Em seguida, situa algumas práticas fotográficas ao redor das imagens feitas em praias, tanto na mídia quanto na arte, e como esses imaginários construídos se relacionam, a fim de inserir esses retratos de Dijkstra em um universo imagético maior. Para precisar ainda mais sua prática, recorre-se a uma teoria do retrato a partir de Jean-Luc Nancy, para enfim pensar e conceituar o método da artista em relação a essa tradição e ao *Deadpan*.

Assim, perfaz-se um trajeto que explora sua prática artística, a circulação dessas imagens e certo

universo discursivo que atravessa essas fotografias, não apenas as dessa série, mas as de sua prática fotográfica como um todo.

Beach Portraits

As imagens da série seguem um padrão muito simples: os personagens, crianças e adolescentes, posam de pé para a artista, que os fotografa utilizando uma luz de flash suave, mas que ao mesmo tempo os separa do fundo. As diferentes praias em que as imagens são feitas não são o foco aqui: algumas são de pedra, outras de areia, em umas as ondas quebram, em outras não há onda alguma etc. Essas pequenas diferenças não chamam tanta atenção em si. Elas funcionam como um fundo branco infinito, isolando e dando destaque aos personagens mas, ao mesmo tempo, indicando o espaço em que essas imagens são feitas: a praia. O plano de fundo indica um contexto, um ambiente, um espaço. Para além de um recipiente onde os corpos habitam e transitam, esse espaço não é neutro, mas carrega uma carga histórica e imagética consigo. Essa série não desconsidera esses elementos, o que a torna ainda mais rica e interessante. Vejamos algumas dessas imagens em suas particularidades.

Talvez a imagem mais conhecida dessa série seja *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992* (imagem 25). Devido à sua semelhança com *O Nascimento da Vênus*, de Botticelli (imagem 29), essa fotografia tornou-se um símbolo de toda a série, como se cristalizando em si toda a intenção da artista nesse

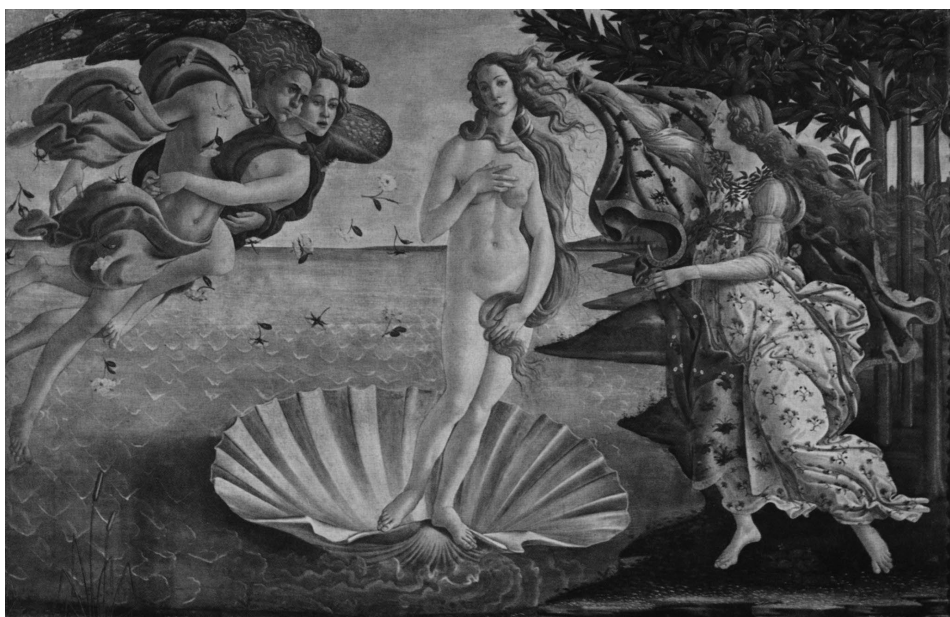


Imagem 29 - O nascimento da Vênus.
Fonte: Site da Wikipedia.

trabalho em específico. Que características são essas, afinal, que conectam uma pintura do século XV a uma fotografia do final do século XX?

Em primeiro lugar, o gesto da garota é o mesmo que o da deusa grega: seu corpo arqueia para o lado de maneira ao mesmo tempo planejada e relaxada. Há um olhar curioso aliado a certa postura de quem se cansa e encontra apoio em seu próprio corpo enquanto espera. A Vênus de Botticelli emerge do mar com um olhar igualmente paciente e tenro, como o da menina que não expressa indignação, antes, observa o processo de captura de si mesma pela câmera como algo inesperado. A deusa cobre os seios e a vulva em um gesto sutil: uma delicadeza que parece inerente a quem acaba de nascer das espumas do mar. Seu corpo arqueado, como o da menina na praia, indica uma serenidade em meio ao que a cerca no momento exato em que vem ao mundo. Por fim, seria ela uma menina ou uma mulher? O que seu rosto sereno e toques delicados indicam, afinal?

Esse conjunto de questionamentos e apontamentos unem as duas imagens. Mais do que o arqueamento do corpo, ambas carregam certos elementos que geram incerteza e expectativa no espectador. O que a menina e a deusa observam, o que seus rostos serenos dizem acerca de si mesmas? Seus corpos curvados também nos intrigam: qual a razão de estarem assim? Um mesmo *pathos* parece habitar ambas, um mesmo devir até.

Não obstante, foquemos na menina. Seu maiô amarelado dobra com sua postura, seu cabelo

está preso de maneira simples: ainda não há sinais de uma juventude marcada pela vaidade e pelos padrões midiáticos. No entanto, é nesse corpo tão franco, tão evidente, onde se encontram as questões mais emblemáticas dessa série.

Diferente de outras imagens aqui, esta parece ter sido fotografada no final da tarde, dada a diferença de luminosidade entre o primeiro plano e o fundo. Assim, nossa menina parece se destacar com mais ênfase em relação a outras imagens que irão ser abordadas aqui. O céu parcialmente nublado, as poucas ondas que quebram e a luz que recai incisivamente sobre seu corpo a faz se assemelhar a uma aparição, tal qual a Vênus que emerge das águas. Uma aparição que joga ainda mais sombra sobre si mesma.

Ainda há outra imagem feita no final da tarde, em que a luz do flash destaca a figura ainda mais do fundo. Uma garota vestindo um biquini delicado com babados olha assertivamente para a câmera, os cabelos ao vento, as unhas feitas, a perna esquerda levemente inclinada (imagem 30). No entanto, o conjunto de seu rosto a trai levemente: há algo de indeciso em seu semblante, ainda que sutil. Uma aparição que aparenta tudo dizer, não obstante guarda algo que nos é difícil precisar.

Dijkstra, em entrevista, afirma que as imagens feitas nos Estados Unidos, a anterior inclusa, exibem certas marcas da cultura de massa e do glamour que se tornava predominante nos anos 90. Após ter feito essas fotografias lá, ela se questiona acerca da imagem desses jovens em



Imagem 30 - Hilton Head Island, S.C., USA, June
22, 1992.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 31 - Hilton Head Island, S.C., USA, June
24, 1992.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

outros países, em que a mesma cultura não era tão presente, como era o caso dos países da ex-União Soviética (DIJKSTRA, 2012, p.47). Nas palavras da artista, então, ela buscava comparar esses dois modos de apresentação de si, um mediado pela cultura de massa e outro menos afetado por esta.

A fim de demonstrar sua percepção, ela cita Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992 (imagem 31) como exemplo. De fato, trata-se de uma das primeiras imagens feitas nessa série, e a artista relata ter marcado a sessão de fotos com a garota com um dia de antecedência, tendo sido então surpreendida por uma produção com maquiagem, anéis, colar e biquini. Qual foi o resultado desse encontro?

A imagem em questão mostra uma garota de biquini, maquiagem e anéis, perfeitamente em sintonia com o que significa ser fotografada, posar para a câmera. Ela monta sua própria imagem de acordo com o que imagina ser sua melhor versão. No entanto, a artista desmonta essa apresentação: ao dirigir a garota, ela a orienta a proteger seus cabelos do vento até que em certo momento ela captura um momento de hesitação dentre os vários posados e bem calculados pela menina (PHILIPS, 2012, p. 19). Ali, no instante entre uma pose e outra, está o quadro de Dijkstra: uma garota em sua fragilidade, talvez até temendo o olhar perscrutador da câmera. A imagem de modelo, submetida e avalizada por um padrão de beleza, é destruída por um olhar que revela uma insegurança familiar, infantil, até

constrangedora.

É possível conceituar essa série, então, a partir desse eixo que compreende, em um extremo, a imagem dessa menina de biquini e, em outro extremo, a imagem da menina polonesa. A primeira como símbolo de uma montagem de si, e a segunda como o despir-se dessas várias camadas de representação de si mesmo. Assim leríamos as imagens nessa chave, comparando, lado-a-lado as imagens feitas nos Estados Unidos e as na Europa, com especial ênfase no Leste Europeu. É visível a diferença entre elas. No entanto, propõe-se outra chave de leitura, na qual as imagens, tendo sido feitas no continente americano ou no Europeu, partilham de um mesmo esforço por parte da artista. Em outras palavras, esse eixo expressa apenas uma das estratégias adotada pela artista, não um fim em si mesmo. Olhemos, assim, outras imagens da série.

Brighton, England, August 21, 1992 (imagem 32) mostra uma garota que se encontra naquele outro extremo imaginado: recém-saída do mar em um vestido molhado que cobre seus ombros até os pés, ela encara a câmera de maneira impassiva, como se estivesse sentindo o frio do mar no hemisfério norte em sua roupa molhada. Uma imagem realmente curiosa, já que a menina está despida de qualquer signo de glamour ou mesmo qualquer expressão de alegria ou interesse. Talvez fotografá-la logo após sua saída do mar tenha sido intencional: levar o corpo a um estado de fragilidade, levá-lo a expor sua própria estranheza



Imagem 32 - *Brighton, England, August 21, 1992.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 33 - *Coney Island, N.Y., U.S.A, June 20, 1993.*

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

debaixo de um vestido molhado e pesado.

Efeito parecido encontramos em *Coney Island, N.Y., U.S.A., June 20, 1993* (imagem 33), em que uma garota posa com os cabelos molhados. Ela olha a câmera sem expressar curiosidade ou mesmo interesse. Seu corpo foi submetido ao efeito da água, como que despindo-a das convenções, dos padrões que a circundam. Daí talvez o sentido da comparação inicial com a Vênus: a deusa emerge da água em toda a fragilidade do recém-nascido que, ao sair do ventre de sua mãe, é atingido pela luz e o frio que o atingem momentaneamente. O corpo humano que sai da água é um tecido frágil e indefeso, em busca de algo que o faça retornar à segurança.

A carreira de Dijkstra tange esses dois tópicos, fisiologicamente conectados entre si, a água e o nascimento, em dois momentos diferentes. Em primeiro lugar, a artista conta que decide mudar os rumos de sua carreira após ter quebrado a bacia em um acidente que reduz sua mobilidade por inteiro (DIJKSTRA, 2012, p.46). A natação fez parte de sua reabilitação e, certo dia, ela decide se fotografar após uma sessão exaustiva do exercício. Assim o fez: montou sua câmera no vestiário da academia e, logo após sair da água, fotografou-se. A imagem (imagem 34) mostra Dijkstra exausta, as mãos no rosto, como se fosse difícil respirar após tamanho esforço. Aqui há um prenúncio do método utilizado com frequência pela artista: utilizar algum meio de derrubar os códigos corporais adotados pelas pessoas quando estão sendo fotografadas. É nesse tempo, ela conta na mesma entrevista, que



Imagem 34 – *Self-Portrait, Marnixbad, Amsterdam, Netherlands, June 19, 1991.*

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

começa a desenvolver uma série de exercícios a fim de explorar o desarme dos sujeitos frente à câmera: fotografar amigos após uma noite de festa ou mesmo cedo de manhã, assim que acordam. Ela relata, ainda, que o processo de montar e preparar sua câmera para a tomada favorece esse estado de desaceleração:

As pessoas se tornam cientes do fato de que estão posando e recorrem a seus próprios recursos. (...) Eu não quero uma pose na qual as pessoas cumpram uma imagem que elas querem controlar e que revele apenas a intenção de como querem ser percebidas. O que elas têm naturalmente é muito mais interessante para mim. Eu quero que elas se concentrem em ser fotografadas, mas eu aguardo um momento no qual elas exibem certa introversão (DIJKSTRA, 2012, p. 47).¹

O nascimento corresponde a outro momento em sua carreira, quando decide fotografar mulheres logo após terem dado à luz, com seus filhos no colo na série *New Mother*, em 1994 (imagens 35 a 37). Julie, Tecla e Saskia foram fotografadas em intervalos de tempo diferente: a primeira logo após o parto, a segunda no dia seguinte e a terceira uma semana depois. Apesar de não ser foco de investigação dessas páginas, a série dialoga com os corpos em mutação nas praias. Como o corpo reage após uma das experiências existenciais mais

1 Tradução nossa de “People become aware of the fact that they’re posing and fall back on their own resources. (...) I don’t want a pose in which people comply with a certain image they try to control and that reveals only the intention of how they want to be perceived. What they have naturally is far more interesting to me. I want them to concentrate on being photographed, but i wait for a moment in which they display a certain introversion.”



Imagem 35 - Julie, Den Haag, Netherlands, February 29, 1994.
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 36 - Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16
1994.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 37 - Saskia, Harderwijk, The Netherlands, March
16, 1994.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

fortes vivida pelas mulheres?

Qual são os sinais de transformação nos corpos que deram à luz? Ao mesmo tempo, os recém-nascidos são retratados no colo de suas mães, em toda fragilidade e serenidade de seus corpos. Ali estão de fato em contato com a superfície do mundo, protegidos por suas mães: Julie cobre os olhos do filho da luz do flash, ainda que o corpo da criança tenha reagido à luz acionada pela câmera (DIJKSTRA, 2012, p. 49).

O que se desprende desses dois momentos da carreira da artista é que a água e o parto, como temas ou tópicos de interesse, agem como mecanismos de desconstrução da pose e dos costumes do corpo frente à câmera. Ainda que não seja possível uma “pureza” ou “grau zero” do corpo, e Dijkstra sabe que todos seus fotografados posam, a artista busca desfazer alguns circuitos do corpo a fim de captar aquilo que ela chamou de “momento de introspecção”, um instante de desarme. A água e o parto compartilham de um mesmo efeito, ainda que em graus diferentes: imergem o sujeito em um processo de perda de controle sobre o próprio corpo. Muda-se de meio ao entrar no mar, sente-se a diferença de temperatura, e até o perigo de ser engolido pelas ondas. No parto o corpo da mulher passa por um processo intenso de descontrole sobre o próprio corpo a fim de dar à luz um ser humano que, então, é retirado do ambiente no qual foi nutrido e cresceu durante a gestação. Ambos são processos de perda de controle e criação de sensações e circuitos sensorio-motores, ainda que temporários, no caso da água e do mar, ou definitivos, no caso

do parto. Dessa situação limite que é o parto, nasce uma criança, e nasce também uma mãe. O corpo é local desse duplo nascimento retratado pela artista. Tendo elucidado esses dois tópicos em Dijkstra, prossigamos em nossa investigação.

Kolobrzeg, Poland, July 23, 1992 (imagem 38) é outra imagem em que as crianças são fotografadas molhadas, logo após saírem do mar. É possível ver os pingos d'água que escorrem de seus corpos e certo desconforto em posar para a fotógrafa nesse estado. Duas das três crianças parecem estranhamente magras para a idade, percepção essa que acompanha a estranheza de suas poses. A terceira parece mais determinada em seu olhar, apesar de estar igualmente sob o efeito da água em seu corpo.

Por outro lado, na maior parte dos retratos dessa série a artista não recorre a essa estratégia. O efeito que a água causou nas fotografias anteriores, um efeito de estranheza e de indefinição em relação ao sentido das poses e dos olhares, é alcançado de outra maneira em outras. Vejamos *Jalta, Ukraine, July 30, 1993* (imagem 39), por exemplo. Três crianças, talvez irmãos, olham para a câmera sem esboçar muita reação, cada uma vestida de maneira particular. A menina do meio, a menor entre eles, escora-se na garota ao seu lado e segura o braço do irmão à sua esquerda. Seus cabelos ruivos contrastam com seu vestido azul claro. A garota e o menino das pontas olham para câmera de modo mais inquisidor. Chama a atenção a maneira como estão vestidos, como se estivessem em uma década anterior aos anos 90, quando essa fotografia foi



Imagem 38 – Kolobrzeg, Poland, July 23, 1992.
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 39 – *Jalta, Ukraine, July 30, 1993.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

feita. A garota, em especial, aparenta ser uma mulher já em seus 30 anos. O deslocamento aqui está na maneira como estes se apresentam, como se vivessem em outra época, ainda que perfeitamente confortáveis em seus próprios corpos.

Jalta, Ukraine, July 29, 1993 (imagem 40) mostra um garoto que olha a câmera de maneira séria e grave. Seu olhar nos intriga, tratando-se de uma criança de tão pouca idade. Ele veste uma sunga, ou seria uma cueca, listrada em tons escuros, definitivamente de uma década que não a sua. Ou melhor dizendo: testemunha de um país que recentemente abriu suas fronteiras para o mundo e viu-se, assim como uma grande parcela do Leste Europeu, vivendo em outro espaço-tempo que o mundo ocidental, dominado pela cultura de massa. Não obstante, é um conjunto que nos causa estranheza.

Há outro grupo de fotografias em que o efeito reside nas transformações do próprio corpo das crianças e adolescentes retratadas. Começando por *De Panne, Belgium, August 7, 1992* (imagem 41), em que uma garota posa em um maiô listrado, tal qual um uniforme, com os braços rente ao corpo e as mãos estendidas sobre as coxas. Seu cabelo mexe com o vento e seu semblante sério observa a câmera. Esse conjunto evoca um corpo em mutação, adolescente, oscilante: os traços ainda por definir, a meio caminho, os membros ainda em desenvolvimento. A menina mantém uma postura de quem se esconde, de quem não quer se expor excessivamente. É um corpo prenhe de suas próprias possibilidades, logo, um tanto disforme,

sem forma definida.

Dubrovnik, Croatia, July 16, 1996 (imagem 42) se inscreve na mesma categoria de corpo em processo de feitura, as marcas da infância e as da vida adulta aqui e ali. Odessa, Ukraine, August 4, 1993 (imagem 43) nos lembra o garoto de sunga listrada com seu olhar grave. Ao mesmo tempo, seu corpo nos fala de um processo de crescimento, de um menino que já adota certas posturas de adulto, que está entre um lugar e outro. É um corpo que causa estranheza não apenas por seu olhar, mas por ter em si marcas oscilantes, que não nos deixam conclusão simples.

Há ainda imagens que mesclam a estranheza causada pelas roupas assim como aquela causada pela transformação do corpo em si, ou ainda a postura corporal. É o caso de Kolobrzeg, Poland, July 27, 1992 (imagem 44) em que um par de garotos de cueca posam de maneira quase antagônica perante a câmera: o da esquerda se porta de maneira séria, quase militar, enquanto o da direita se porta de modo quase difícil de descrever, com sua cabeça angulada, o tórax projetado para a frente e a perna inclinada. Aqui há um conjunto de elementos que nos faz questionar esses corpos em suas idiossincrasias.

Esse sentido de estranheza citado aqui é, de certa maneira, peculiar. Refere-se, antes, ao sentido de indeterminação que essas fotografias suscitam em nós, que está ora no corpo, nas roupas, no olhar ou nos gestos. Além disso, um fator que claramente se destaca é certa instabilidade ou até mesmo mutação



Imagem 40 – *Jalta, Ukraine, July 29, 1993.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 41 - *De Panne, Belgium, August 7, 1992.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 42 – *Dubrovnik, Croatia, July 16, 1996.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 43 - *Odessa, Ukraine, August 4, 1993.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.



Imagem 44 - *Kolobrzeg, Poland, July 27, 1992.*
Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

pela qual os corpos passam: seja por um efeito da própria idade ou pela água, como já apontado.

Outro aspecto que aponta para a instabilidade nessas fotografias a própria construção do imaginário da praia. Ela não é o sujeito dessas imagens, no entanto elas são palco dessas fotografias. Quais imagens dividem espaço com as que analisamos? Qual o fundo a partir do qual podemos estabelecer conexões e comparar as imagens de Dijkstra?

A praia

O ambiente da praia aparece diversas vezes em obras de arte e na produção cotidiana de imagens como um todo. A praia é palco, portanto, de diversas proposições imagéticas, seja no seio da arte, do jornalismo ou na circulação e compartilhamento através das redes sociais. Três dessas proposições serão apresentadas, ou seja, três aparições desse lugar em imagens: como espaço de feitura de imagens de família, como espaço de reafirmação de uma cultura e, por fim, como espaço de decadência. O primeiro momento é mediado por uma cultura de imagens de cunho comercial, contraposta pela obra *Last Resort*, de Martin Parr, o segundo pela obra *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, e o terceiro por *Ramos*, de Júlio Bittencourt. Essas três obras, somadas à de Dijkstra, testemunham como os imaginários acerca da praia se mantiveram, ainda que quatro décadas separem o trabalho de Parr do de Bittencourt. Os símbolos mudam, mas

parece haver certos *páthos* que se repetem nesses trabalhos tão diferentes entre si.

A praia é um tema recorrente em álbuns de família, ou melhor, na produção de imagens feitas por famílias, já que esse artefato perde cada vez mais espaço com o advento das redes sociais e seus modos de armazenamento e compartilhamento de imagens e dados. Armando Silva fez um extenso e detalhado trabalho acerca do álbum de família em que são abordadas três cidades colombianas e a comunidade de mesma nacionalidade em Nova York, entre os anos 1980 e 1990. Ele aborda o tema a partir de três perspectivas: a da imagem, a do álbum e a da narração feita por quem apresenta o álbum e as fotografias. Assim sendo, ele cobre três momentos essenciais na imagem de família: o momento da captura, a montagem e a disposição em arquivo e, por fim, o momento de apresentação deste aos outros, aos quais se narram episódios envolvendo as fotografias dispostas ali (SILVA, 2008, p. 23-24).

O estudo ressalta a grande quantidade de fotos de eventos, como batizado, festas de 15 anos, casamentos etc. O álbum de família é composto, em grande parte, por esses momentos em que se fazem imagens para a posteridade. Nesse sentido, há uma regularidade imagética nesses álbuns que permitiu ao autor lançar mão de tabelas e gráficos a fim de classificar as fotografias em termos de poses, nquadramentos, eventos e espaços.²

Dois fenômenos têm lugar de destaque aqui:

2 O livro do autor inclui imagens com uma grande parte dos gráficos e tabelas, além de uma explicação detalhada da metodologia

em primeiro lugar, a persistência dessas imagens, feitas e refeitas todo ano nos mais diversos eventos e, em segundo lugar, como essa recorrência abriu espaço para um mercado cada vez mais especializado de fotógrafos e *filmmakers*, chegando a um nível de especificidade cada vez maior (fotógrafos de casamento, de gestantes, *new-born*, eventos empresariais etc.). Especializar-se em certo tipo de evento aponta para uma regularidade de ações que se espera que sejam captadas e registradas, sejam elas montadas ou não.

Nesse sentido, até mesmo o registro “espontâneo” de certo momento está submetido à expectativa de certas imagens. Tomemos, por exemplo, um casamento: espera-se captar a alegria do brinde dos noivos, o romance na valsa, a emoção na troca de votos etc. O gesto aparentemente espontâneo deve ser sempre subsumido ao espírito de festa, celebração e romance que estão na base da cerimônia de casamento. Essa regularidade de gestos e momentos deve ser captada, para que esse conjunto de imagens alcance seu objetivo. É isso que se espera de um fotógrafo ou *filmmaker* de casamento, antes de tudo.

A praia tornou-se um espaço que, tal qual um evento, mobiliza gestos, poses e imagens. A fim de termos um recorte simples disso, uma simples pesquisa em bancos de imagem pode ser reveladora: ao inserir ‘praia’ e ‘retrato’ nos campos de busca do *shutterstock* e *gettyimages*³, temos

envolvida na pesquisa.

3 Ambos notórios bancos de imagem. Disponível em <<https://www.shutterstock.com/pt/search/praias+retrato>> e <<https://www.gettyimages.com.br/fotos/>>

como resposta um tipo muito específico de imagem. O *gettyimages* inclui palavras-chave junto às fotografias e, logo na primeira página, encontram-se recorrentemente algumas dessas: “alegria”, “bem-estar”, “despreocupado”, “divertimento”, “felicidade”, “lazer”, “sorrindo”, “vitalidade” etc. (imagens 45 e 46). O *shutterstock* segue o mesmo padrão, adicionando, no entanto, imagens de modelos na praia, em poses e gestos muito usadas por mulheres em redes sociais como o Instagram (imagens 47 e 48). Este não inclui palavras-chave, apenas frases, tais como “Retrato de família feliz na praia” (imagem 49) e “*portrait young woman with long dark hair fluttering in the wind against the backdrop of the sea. High quality photo*” (imagem 50)⁴.

As imagens associadas à praia estão ligadas às ideias de lazer, de diversão, de tempo em família, de descanso e bem-estar. A essa cadeia se ligam outras imagens, como as de glamour e beleza, tão comuns nas redes sociais de *influencers* e emuladas por toda a parte por usuários. Esses gestos, poses, encontram seu lugar se pensarmos que essas fotografias serão veiculadas em redes e circuitos específicos: ou seja, elas não estão soltas, mas sim inseridas em contextos de narração e circulação nos quais assumem significados particulares já bem estabelecidos. Silva define a pose da seguinte

praia-retrato?assettype=image&license=rf&alloweduse=available-for-all&family=creative&phrase=praia%20retrato&sort=most-popular>. Acessados em 09 mar 2022.

4 Algo como “retrato de uma mulher jovem de cabelo longo preto balançando com o vento com o mar ao fundo. Foto de alta qualidade.”. Tradução nossa.



Imagem 45 - Captura de tela da pesquisa no *Gettyimages*.

Fonte: Site Gettyimages.



Imagem 46 - Captura de tela da pesquisa no *Gettyimages*.

Fonte: Site Gettyimages.

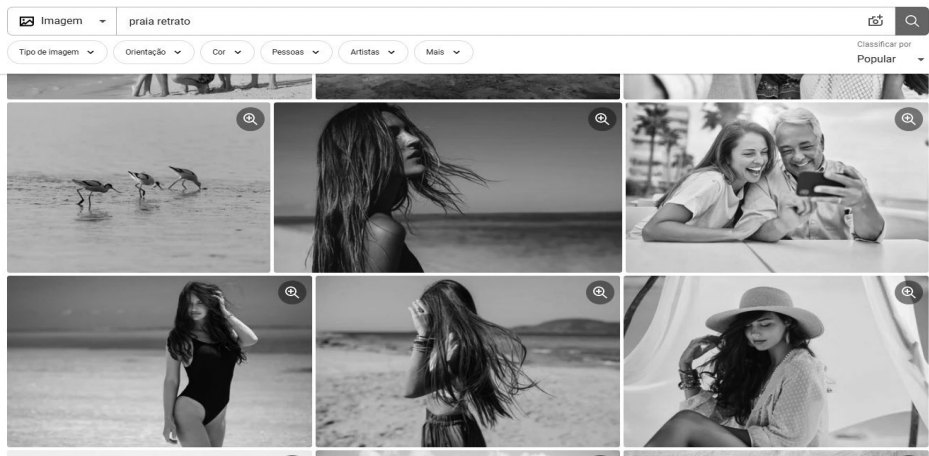


Imagem 47 - Captura de tela da pesquisa no *Shutterstock*.

Fonte: Site Shutterstock.

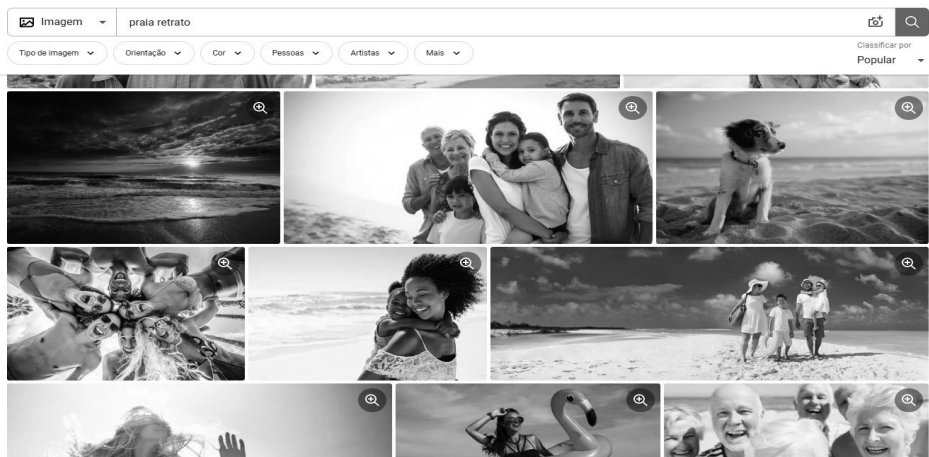


Imagem 48 - Captura de tela da pesquisa no *Shutterstock*.

Fonte: Site Shutterstock.

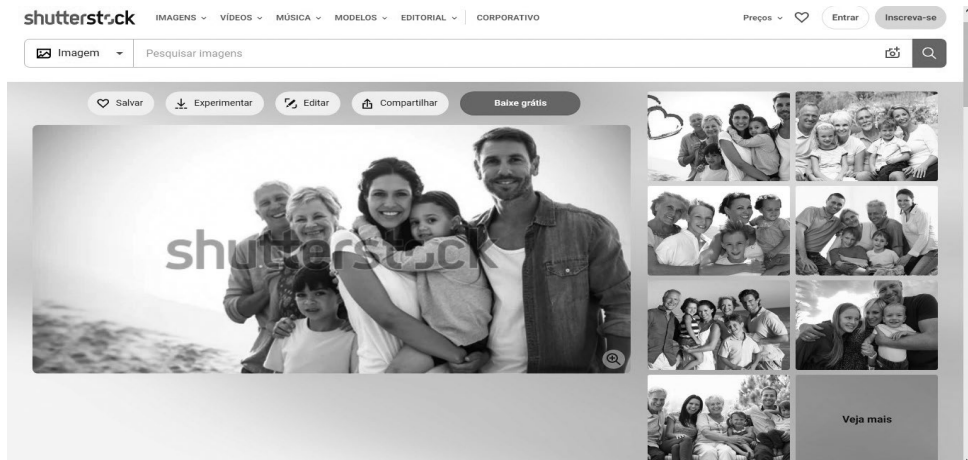


Imagem 49 - Retrato de família feliz na praia.
Fonte: Site Shutterstock.

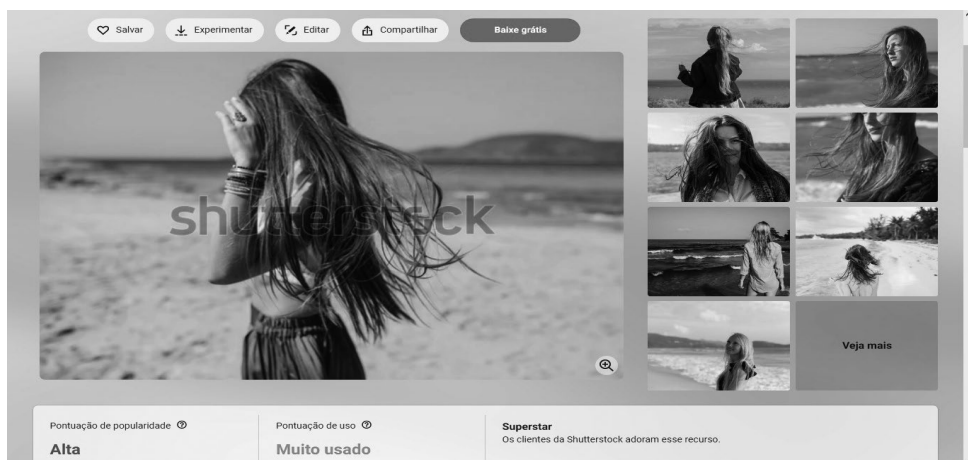


Imagem 50 - *portrait young woman with long dark hair fluttering in the wind against the backdrop of the sea. High quality photo.*
Fonte: Site Shutterstock.

maneira:

A fotografia será observada pelas pessoas de uma maneira muito particular (com seus próprios olhos), mas, de um modo ou de outro, cada vez que se vê uma fotografia, produz-se uma nova representação. (...) Nesse momento, prepara sua imagem para o futuro. E é essa a definição que proponho de pose: *imaginar-se aquele que posa no futuro e para destinatários específicos que aceitam sua visão presente*. Ou seja: trata-se de um ato de visão postergada (SILVA, 2008, p. 110)⁵.

Mais adiante ele elabora acerca da relação entre o cenário e a pose:

As circunstâncias sociais condicionam o cenário de modo “prefigurativo”, mesmo que não apareçam explicitamente na fotografia, fato pelo qual reforçamos o que já foi dito de que a foto posada enche a imagem de palavras. Deixa ver mais a convenção que a condição visual da imagem (SILVA, 2008, p.110-111).

A construção da imagem passa pelos sentidos sociais que o espaço e os gestos encarnam. A demanda por tais imagens reforça ainda mais esses protocolos, tendo em vista que cadeias de significado específicas são desejadas quando certas imagens são feitas, como no exemplo das fotografias de casamento. A praia não foge desses blocos de significados já consolidados, das convenções cheias de palavras, para usar a definição de Armando Silva. Esse entendimento é harmônico com aquilo que Jacques Rancière define por regime mimético,

ou representativo, explicitado no primeiro capítulo.

Essa cadeia específica de significados – a praia, o lazer, o glamour – foi alvo de Martin Parr em *Last Resort*, série fotográfica em que o artista retratou New Brighton, uma cidade da costa inglesa próxima a Liverpool, durante os anos 1984 e 1986. New Brighton foi durante os anos 80 um balneário da classe trabalhadora, especialmente afetada pela política liberal de Margaret Thatcher. Parr retrata um litoral cheio de cores saturadas, recheado de atrações populares e turistas ávidos por um pedaço de areia.

Há uma sensação de claustrofobia e ansiedade nessas imagens, certo ridículo ao se perceber que as férias no paraíso se tornaram um inferno consumista, artificial e barato. A recepção dessa obra é ambígua: de um lado, a crítica de um suposto olhar colonial e cínico em relação às classes populares; por outro lado, a empatia do fotógrafo ao retratar como a classe trabalhadora inventa suas formas de lazer, o que nos suscita certa melancolia ao reconhecer a precariedade e dificuldade com que estes as conquistam; por fim, certo encaminhamento que a obra do fotógrafo como um todo suscita, resumido por ele mesmo da seguinte maneira: “O fator fundamental que estou constantemente explorando é a diferença entre a mitologia do lugar e a realidade do mesmo” (PARR *apud* CANNABRAVA, 2016).⁶

O trabalho de Parr é interessante pois reúne

⁶ A recepção da obra na época de sua exposição em 1986 foi marcada pelos dois primeiros polos. Ao expor em Liverpool, os visitantes encararam as imagens com certo humor e leveza, até identificando-se aqui e ali. Um tempo depois, em Londres, as mesmas

em si três fatores que estão presentes nas obras citadas logo abaixo. *The Last Resort* suscita um debate entre a dissolução do imaginário do litoral, sua implicação, ou antes imbricação, de classe e, por último, as operações do artista ao abordar essas questões. As famosas imagens de turistas se banhando no asfalto ao lado do mar, de turistas ávidos em balcões de quiosque, do lixo deixado por estes, dos bebês chorando etc. (imagens 51 a 56) colocam em jogo um imaginário do litoral que se esfacela diante da realidade de New Brighton na era Thatcher.

A construção desse cenário pelo artista é ambígua, o que suscitou as reações anteriormente citadas aqui. No entanto, ela nos faz pensar no tipo de configuração social que nos leva às imagens de glamour, idealidade e perfeição tão veementemente afirmadas. Silvia Albertazzi nos lembra ainda que New Brighton foi construída no século 19 a partir de Brighton, cidade litorânea frequentada pela aristocracia e pela alta classe média (ALBERTAZZI, 2020, p. 10), o que sublinha ainda

imagens foram recebidas com horror, condenadas por seu olhar colonial e cínico. Martin Parr é uma figura controversa ainda hoje, e a recepção de sua obra suscita diferentes reações pela academia, fotógrafos e artistas. Cammie Jo Tipton-Amini (Seeing Colonially: Martin Parr, John Thomson And The British Photographic Imagination) resume bem as controvérsias iniciais, ao mesmo tempo que tende à condenação de *Last Resort*, aproximando-o da tradição fotográfica colonial. Já Silvia Albertazzi (*The Last (Resort) of England. Melancholy, Delusion and Disillusion in the Mid-Eighties*) argumenta em favor de Parr, evidenciando o caráter quase antropológico e político de seu trabalho. Val Williams (*Martin Parr*), por sua vez, encontra no fotógrafo um olhar de comédia e ironia, reforçando a terceira posição aqui descrita. Em 2016 o Museu de Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) organizou uma grande retrospectiva do fotógrafo, ressaltando essa mesma posição, posicionando-o como grande cronista e crítico da artificialidade e consumismo de nossa época, proposta que se evidencia desde o título da exposição: *Parrtificial*.



Imagem 51 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.



Imagem 52 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.



Imagem 53 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.



Imagem 54 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.



Imagem 55 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.



Imagem 56 – *The Last Resort*, de Martin Parr.
Fonte: Site da agência Magnum.

mais o esfacelamento dessa imagem idealizada dos balneários. Parr coloca essas questões em jogo de maneira muito clara, apesar das controvérsias éticas de sua obra.

A obra *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, recupera alguns aspectos de *The Last Resort*. Percorrendo a praia em *Brasília Teimosa*, bairro na cidade de Recife, a artista fotografa cenas daquele espaço em cores e flash vibrantes, tal qual Martin Parr. A praia é frequentada pela população desse bairro, alvo de incontáveis remoções por parte do Estado durante décadas, o que, no entanto, só os impulsionava a reconstruir seus barracos, o que explica a alcunha “teimosa” em seu nome. A classe popular, trabalhadora, está ali nas fotos de Bárbara, assim como nas de Parr.

No entanto, há uma diferença fundamental aqui. A intenção da artista não é dúbia, e sua execução não deixa tantas dúvidas quanto no trabalho do fotógrafo inglês. Bárbara emprega a luz dura de seu flash para enfatizar suas figuras, dar importância e grandeza a elas. Ela não invade o correr de seus dias com a luz intrusiva dos *paparazzi*. Antes, pede para que seus personagens posem e os fotografa como se estivessem em estúdio: eles são o centro da ação, do motivo, eles roteirizam e protagonizam suas próprias imagens de maneira orgulhosa (imagens 57 a 59). Ela inverte o tradicional papel do documentarista, aquele que se introduz no contexto dos que vivem em subalternidade, e faz suas imagens de maneira independente dos que se deixam fotografar. Bárbara convida seus fotografados para a pose, para seus



Imagem 57 – *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner.
Fonte: Site da artista.



Imagem 58 – *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner.
Fonte: Site da artista.



Imagem 59 – *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner.

Fonte: Site da artista.

próprios gestos, para suas próprias construções imagéticas.⁷ Eduardo de Jesus assim define:

(...) as imagens de Bárbara Wagner ganham novas densidades e potências ao subverter os modos de representação, tanto em seus processos de produção, quanto na postura dos sujeitos que retrata colapsando de vez as fronteiras dos modos de ser da imagem (JESUS, 2016, p. 82).

O autor considera, ainda, que ao fotografar os índices da população que frequenta esse espaço, seus gestos, objetos, maneiras de se deixar ver, a fotógrafa denuncia e desconstrói as imagens que “moldam e domesticam formas subjetivas e padrões estéticos” (JESUS, 2016, p. 83). Em outras palavras, a artista coloca em jogo os imaginários que nos formam, desafiando as noções já bem cristalizadas acerca das classes populares, suas formas de lazer e resistência, em oposição a uma divisão policial do sensível, na busca da erradicação do dissenso:

É o que chamo divisão policial do sensível: a existência de uma relação “harmoniosa” entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades.

7 A fotógrafa afirma que o uso do flash veio de sua experiência fazendo retratos no mundo corporativo. O emprego dessa técnica no contexto de *Brasília Teimosa* implica uma deferência a seus fotografados que anteriormente só era dada aos empresários e figuras de influência. Significa, então, uma mudança de paradigma visual: a estética dos poderosos é usada nos retratos dos que vivem em subalternidade. A entrevista dada a Roel Arkesteijn é bastante elucidadora das técnicas e o contexto de feitura da obra. Disponível em <<https://www.barbarawagner.com.br/O-que-e-bonito-e-pra-se-ver-That-which-is-beautiful-must-be-seen>>. Acessado em 16 mar 2022.

A emancipação social, na verdade, significou a ruptura da concordância entre uma ‘ocupação’ e uma ‘capacidade’ que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo (RANCIÈRE, 2012b, p. 43).

Em outra chave, temos a obra *Ramos*, de Julio Bittencourt. O fotógrafo registra a famosa Praia de Ramos, também conhecida como Piscinão de Ramos, praia artificial do Rio de Janeiro no complexo da Maré. O local fez fama durante a primeira década dos anos 2000, durante a qual foi inaugurado, e tornou-se um símbolo da cultura do subúrbio do Rio. Por ser frequentada por moradores da região, a figura do Piscinão foi recoberta por estigmas e preconceitos. Aproxima-se, então, da *Brasília Teimosa* de Recife.

A praia de Martin Parr é ambígua, irônica, entre a empatia e o humor; a de Bárbara Wagner é um palco com suas luzes direcionada a uma população e seu modo de vida invisibilizados, agora trazidos à cena; a de Julio Bittencourt é exótica, escura, feita de corpos negros sem rosto ou propositalmente escurecidos pela edição (imagens 60 a 62). Uma praia até perigosa em sua escuridão: não se trata de mistério aqui, como se o fotógrafo ocultasse a fim de engajar o espectador em um enigma, um jogo de esconder e revelar. É a escuridão com a qual os meios de comunicação mantêm as populações periféricas debaixo do signo da violência, do perigo e da ameaça.

O fotógrafo não se aproxima de seus fotografados com a intenção de dar-lhes um espaço em suas imagens, antes, para reforçar a distância



Imagem 60 – *Ramos*, de Júlio Bittencourt.
Fonte: Site do artista.



Imagem 61 – *Ramos*, de Júlio Bittencourt.
Fonte: Site do artista.



Imagem 62 – *Ramos*, de Júlio Bittencourt.
Fonte: Site do artista.

entre si mesmo e aqueles que se colocam à frente de suas lentes. O imaginário da periferia exótica, física e simbolicamente ameaçadora às classes média e alta, media a relação do fotógrafo e seus retratados. Ao apresentar esse território como exótico, Bittencourt reforça o imaginário estereotipado do lazer da periferia como algo ameaçador e completamente outro.

A praia, nos exemplos dados, é palco de imaginários diversos. Os artistas trabalhados aqui apresentam configurações distintas desse mesmo ambiente: o lazer das classes populares em meio à exploração do capital imobiliário, a celebração das formas de vida destes, em oposição às imagens formatadas e formatadoras das subjetividades, a cor como elemento quase surrealista, ou talvez hiper-realista e, por fim, o exotismo e estigmatização dessas mesmas populações através de uma estética quase jornalística, em busca da surpresa, do horror, do exótico. As imagens podem reforçar ou implodir a bem estabelecida cadeia de significados que se aliam à ideia da praia, como explorado no início desse tópico.

Sendo assim, qual é a praia de Rineke Dijkstra? Em primeiro lugar, ao buscar certa neutralidade nos gestos e poses de seus fotografados, ela busca romper certa ideia de glamour envolvida com aquele espaço (como fica evidente em sua negociação com a garota que se maquiou para a sessão de fotos). Ela desfaz um primeiro vínculo com o imaginário da praia: seus fotografados não tem o direito de posar tal qual o fizessem para uma sessão de moda, não devem querer montar suas próprias

imagens. A fotógrafa estabelece uma tensão entre o que seus personagens querem e o que ela orienta, a fim de encontrar um espaço de indeterminação que repousa no olhar: não um olhar formatado pelas fotografias de moda, pelo sorriso que se dá quando se é fotografado ou pelas imagens que circulam na televisão. Se monta um jogo para suscitar um olhar de difícil determinação.

A fim de acompanhar esse olhar, a praia posa uma vulnerabilidade aos seus frequentadores. O uso de roupa de banho expando a pele, o corpo e suas imperfeições, traz outra camada de abertura aos que posam diante da câmera. Não lhes é permitido ocultar seus corpos, algo que os proteja dos olhares alheios. O flash de Dijkstra tira esses corpos da sombra e os mostra com incrível detalhe.

A fotógrafa não permite espaço para performances individuais, como Bárbara Wagner o faz. Ainda assim, não encara o outro com o exotismo de Julio Bittencourt ou a comicidade de Martin Parr. Dijkstra encara seus fotografados com uma introspecção que se manifesta nos corpos vulneráveis, desajeitados e em mutação. A praia não é mais lugar de significados sólidos e bem estabelecidos. Antes, é um lugar de passagem no qual a artista quer capturar algo de indefinido e de móvel nos corpos e identidades dessas crianças e adolescentes. Apesar das diferenças entre suas imagens, feitas em diferentes países com pessoas de diferentes idades, cruzando códigos e protocolos culturais, sociais e de gênero, ela busca um instante de indeterminação, um momento entre um estado e outro que é manifestado através dos corpos

expostos desses jovens que se abrem diante da câmera. A praia propicia esse encontro, dita as condições para que isto aconteça.

Ela permite certa latência nesses corpos, uma dilatação que ocorre no momento da tomada que aponta para aquele qualquer, com todos seus predicados, singular, mas largo o suficiente para ser indeterminado. A metamorfose dos corpos nessa série alarga o uno e o trabalho em múltiplo, ainda que uno.

Dijkstra definitivamente implode as imagens correntemente associadas à praia. Ela o faz não à maneira dos artistas citados aqui: antes, ela o faz de maneira mais sutil, indagando o próprio corpo daqueles que se deixam fotografar por ela.

Há que se considerar, ainda, a constituição do próprio retrato. O que está em jogo nesse gênero? O que o retrato engendra ou, mais especificamente, o que os retratos de Dijkstra engendram?

A prática do retrato

O retrato é uma prática antiga e que, tradicionalmente, suscitou questões envolvendo a semelhança, o tipo e a subjetividade do artista. O Renascimento, por exemplo, viu a ascensão de um tipo de retrato “realista”, ao mesmo tempo que um outro, marcadamente italiano, negociou as particularidades do indivíduo com uma pintura mais idealista, a fim de “atribuir qualidades ideais e universais às figuras” (WOODALL, 1997, p. 2).⁸ Entre esses polos, estabeleceu-se uma série

de convenções a fim de ressaltar as características de um indivíduo e sua posição na sociedade, em outras palavras, entre uma aderência à aparência e uma tipologia visual. Apesar de terem sido melhor compreendidas nos últimos séculos, essa lógica não é nova, como afirma Shearer West:

Essa dualidade de semelhança e tipo pode ser remontada ao mundo antigo. (...) Esculturas de filósofos e escritores famosos como Sócrates, Ésquilo, e Eurípedes podem ser diferenciados uns dos outros através de seus atributos físicos que eram claramente associados a cada um. A semelhança permite ao espectador ver a figura como um indivíduo, mas era igualmente importante para os gregos evocar virtudes que transcendiam a individualidade. O sujeito do retrato, portanto, tornava-se um símbolo de qualidades humanas elevadas. Até os romanos, cujos retratos eram mais naturalistas que os gregos, buscavam o geral no particular. O uso difundido de estátuas de imperadores romanos como objeto de culto, por exemplo, atestava a importância das qualidades ideais do indivíduo, apesar da ênfase na semelhança (WEST, 2004, p. 25-27).⁹

A fotografia não escapou dessa lógica:

ties to figures”.

9 Tradução nossa de “This duality of likeness and type can be traced back to the ancient world. (...) Sculptures of famous philosophers and writers such as Socrates, Aeschylus, and Euripides can be differentiated from each other by physical features that were clearly associated with each individual. Likeness allows the viewer to see the figure as an individual, but it was also important for the Greeks to evoke virtues that transcended individuality. The portrait subject therefore became a symbol for higher human qualities. Even the Romans, whose portraiture was more naturalistic than the Greeks, sought for the general within the particular. The widespread use of statues of Roman emperors as cult objects, for example, attested to the importance of the ideal qualities of the individual, despite the emphasis on likeness in the sculpture”.

apesar do discurso da transparência da imagem fotográfica, o uso desta tornou-se logo associada à identificação de traços criminais e patológicos através da fisionomia de sujeitos considerados desviantes (WOODALL, 1997, p. 7). Em outras palavras, o retrato nunca foi uma prática simples e direta de representação de sujeitos.

Essa seção será desenvolvida, então, ciente das armadilhas de se dizer retrato, como se fosse uma categoria una e coesa, ao mesmo tempo em que algo deve ser dito acerca dela. As conclusões irão se referir ao retrato contemporâneo e, mais especificamente, às fotografias de Dijkstra. Ou seja, irá se assumir um risco calculado de por vezes se falar de uma prática como se fosse desterritorializada e atemporal, mas apenas na medida em que as reflexões aqui servirem ao objeto de estudo.

Os retratos na praia são autônomos: não querem representar um tipo, uma situação específica ou mesmo uma geração. Eles falam sobre si mesmos e não tem maiores pretensões. Os títulos das fotos, contendo o nome, data e lugar dos que posam, evidenciam um objetivo simples de apresentar esses retratados. Nada dizem de seus empregos, seus estados emocionais, classe social, grupo a que pertencem etc. É possível depreender alguns desses dados a partir das imagens, certamente, mas essas fotografias não estão operando uma classificação explícita. O retrato autônomo¹⁰ quer se colocar ao

10 “Assim, o verdadeiro retrato se concentra no que os historiadores de arte chamaram de “retrato autônomo”, no qual a pessoa retratada não é apanhada em nenhuma ação ou mesmo carrega qualquer expressão que possa servir como distração de sua pessoa mesma. Poder-se-ia dizer: o retrato autônomo deve ser - e fazer - a impressão de um sujeito sem expressão.” (NANCY, 2000, p. 14-15).

espectador de forma mais ou menos livre, ao dizer “esse sou eu”. Ele quer se mostrar a quem olhá-lo. Sua base, portanto, é mais visual do que escrita: os índices estão dispostos no quadro, na imagem.

O que nos leva a questionar: quem é esse ser da tela? O que ele almeja, qual sua finalidade? Em primeiro lugar, o retrato torna alguém presente, alguém que não está mais aqui, ou lá. A base deste, então, é a ausência. No entanto, a ausência do e no retrato nos é, comumente, desconhecida: a semelhança entre o modelo e a obra não é um dado que dispomos comumente, ainda que se trate de uma fotografia, por exemplo. Ao observarmos, por exemplo, a garota que nos lembra a Vênus de Botticelli (imagem 28), percebemos que, em primeiro lugar, não conhecemos a garota e nem sabemos sua aparência, apenas somos expostos à sua aparição nessa imagem, uma configuração gestual que é resultado de uma negociação entre fotógrafa e fotografada. Assim, a questão da semelhança se torna ainda mais complexa: o outro não está retratado ali: o que vemos é fruto de um ato criativo. A ideia do retrato não preexiste à sua execução, ela é na medida em que é feita, segundo Nancy (NANCY, 2000, p. 45).

A questão da semelhança e da ausência estão unidas. O que o artista faz, portanto, é mergulhar nessa ausência para, enfim, retirar os traços daquele que ele deseja retratar: não simplesmente os traços

Tradução nossa de: “Le portrait véritable est donc bien concentré dans ce que les historiens de l’art ont désigné sous la catégorie de ‘portrait autonome’, celui dans lequel le personnage représenté n’est pris dans aucune action ni même ne supporte aucune expression qui détourne de sa personne elle-même. On pourrait dire: le portrait autonome doit être - et faire - l’impression d’un sujet sans expression.”

físicos, objetivos, mas sim certo aspecto (NANCY, 2000, p. 50-51). No entanto, resta algo de obscuro: do que se trata essa ausência, e como ela se conecta à semelhança, de forma mais profunda? Jean-Luc Nancy detalha esse processo:

Esta ausência diz-nos que o quadro só se assemelha na medida em que expõe esta ausência, que por sua vez nada mais é do que a condição com que o sujeito se relaciona consigo próprio e assim se assemelha a si mesmo. “Ser semelhante a si mesmo” nada mais é do que ser eu próprio ou o mesmo que a si próprio. É esta *mêmeté* que o quadro pinta. Mas esta *mêmeté* é o percurso sem fim de um olhar para si mesmo a um olhar fora de si próprio e a uma exposição de si mesmo (NANCY, 2000, p. 47).¹¹

O que o autor está dizendo, em outras palavras, é que a relação de retratado com o retrato não é de semelhança: o retrato se assemelha a si mesmo pois se refere sempre à ausência, não ao ser retratado. Essa é a ideia de *mimesis* sem modelo: não uma imitação da semelhança, mas colocar em funcionamento o processo de semelhança a si mesmo (NANCY, 2014, p. 87), tal qual o sujeito o

11 Tradução nossa de “Cette absence nous signifie que le tableau n’est ressemblant que pour autant qu’il expose cette absence, laquelle à son tour n’est rien d’autre que la condition dans laquelle le sujet se rapporte à lui-même et ainsi se ressemble. ‘Se ressembler’ n’est rien d’autre qu’être soi même ou le même que soi. C’est cette *mêmeté* que peint le tableau. Mais cette *mêmeté* est le renvoi sans fin d’un regard sur soi à un regard hors de soi et à une exposition de soi”. A escolha por manter o original *mêmeté*, ao invés de “*mesmice*”, se deve à dificuldade de traduzir essa expressão que tão bem encarna a ideia de Nancy. O mergulhar na ausência para constituir a si próprio para si e, então, para o outro, é um processo de repetição do mesmo, *même* em francês, que, ao final, torna-se outro (NANCY, 2014, p. 41-42). Ou seja, é um processo de alienação de si para a constituição de si. Para Nancy essa ideia está na base da invenção do sujeito.

faz. O processo de subjetivação, ou seja, o adentrar a ausência para buscar e estabelecer um si, dado que o sujeito é ausente de si mesmo, para, finalmente, ser um si para o outro, é o mesmo do retrato. Tanto ali como aqui trata-se de uma ausência fundamental e constitutiva do ser humano e que está na base do retrato autônomo.

O retrato faz sensível a interioridade, não como um mistério, mas como um processo próprio da subjetividade humana. Ele evoca essa relação a si, relação consigo mesmo (*rappport à soi*), não um sujeito em específico (NANCY, 2000, p. 60). Convoca a uma intimidade consigo mesmo, no presente, não no passado (NANCY, 2000, p.62) não como mistério transcendente, mas como enigma do movimento de retração que constitui um *autos*, aquilo que advém da ausência e a substitui, uma relação de si para si que constitui um outro (NANCY, 2014, p. 41-42).

Colocar-se diante do retrato, ou da imagem em geral, aponta uma dupla operação: estar atento e tomar cuidado. As imagens ferem, ao mesmo tempo em que olhar é um lançar-se do corpo, com o corpo, naquilo que se coloca diante de nós. Se olha com o corpo:

O ver está em conformidade com o domínio dos objetos. Olhar traz o sujeito à frente (...) Ao olhar estou atento e (me) guardo: estou em relação com o mundo, não com o objeto. E é assim que eu “sou”: ao ver, vejo, por razões de óptica; ao olhar sou posto em jogo. Não posso olhar sem que se olhe para mim

(NANCY, 2000 p. 74-75).¹²

Olhar e deixar ser olhado, observar o processo de assemelhar-se a si no retrato e em mim mesmo. O retrato convoca para essa relação, para essa intimidade, mantendo o termo usado por Nancy. Olhar é deixar ser passagem, é se guardar permitir ser ultrapassado, manter-se seguro e mergulhar no abismo da ausência, condição para o contínuo fazer e se desfazer da subjetividade. É através do olhar que se constitui sujeito, que se faz abertura ao mundo (NANCY, 2000, p. 81). O sujeito só olha a si mesmo, sua ausência, ao olhar o mundo.

Esse processo está ligado ao que Nancy descreve acerca do sujeito uno-múltiplo. É a potência do qualquer que está em jogo aqui, a potência de uma indeterminação por movimento contínuo do sujeito, entre sua ausência e sua presença. O olhar traz à tona essa dinâmica.

Nancy descreve o quadro geral do retrato ao fazer um tipo de ontologia deste, citando exemplos que atravessam a História da Arte ocidental. No entanto, o contemporâneo, segundo ele, traz consigo um renovado interesse no retrato, mas a partir da percepção do processo de ausência presença e de sua *autopoïesis*, ou seja, de sua contínua criação de si mesmo. Este interesse levou a formas do retrato

12 “Voir se conforme au domaine des objets. Regarder porte le sujet en avant. (...) En regardant je veille et je (me) garde: je suis dans le rapport au monde, non pas à l’objet. Et c’est ainsi que je ‘suis’: dans le voir je vois, par raison d’optique; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que ça me regarde.” Observar a oposição que Nancy faz, no original, entre voir e regarder. Optou-se por traduzir je veille por estar atento, que mantém a ideia de prontidão e zelo, e je (me) garde por (me) guardo, mantendo a ideia de cuidado e conservação.

cada vez mais diversas, como no cubismo ou mesmo no hiper-realismo (NANCY, 2014, p. 77). Ele assim descreve:

Hoje, está em jogo um deslocamento do sujeito ao qual o retrato está “unido”: a questão do retrato contemporâneo é a questão de um sujeito que já não pode ser aquele de uma certeza de si mesmo, nem de um “humanismo” que reúne no homem as propriedades divinas (NANCY, 2014, p. 88).¹³

O outro que surge, fruto da semelhança a si mesmo, vira o foco do retrato contemporâneo, não a semelhança com o retratado, ou mesmo o tipo. O retrato toma formas cada vez mais diversas, desapegando-se do ideal da semelhança indicial, tomando rumos cada vez mais inesperados. Mais do que a identidade, o retrato busca, por fim, a presença (NANCY, 2014, p. 85).

Esta, para Jean-Luc Nancy, está justamente na ausência, ou seja, a aparição só é verdadeira quando parte. É dessa forma, por exemplo, que ele entende os episódios bíblicos em que Jesus aparece ressurreto aos seus discípulos e particularmente a Maria Madalena. Ele o faz em um corpo que lhe é próprio, mas que não é ele próprio (NANCY, 2003, p. 48-49). Na distância que ele toma de Maria no episódio conhecido como *Noli me tangere*, ao impedir que ela o toque, ele assume a verdadeira faceta de sua aparição:

Seu ser e sua verdade de ressuscitado estão

13 Tradução nossa de: “Aujourd’hui est en jeu un déplacement du sujet auquel le portrait est « cloué » : la question du portrait contemporain est la question d’un sujet qui ne peut plus être celui d’une certitude de soi, ni d’un « humanisme » recueillant dans l’homme les propriétés divines.”

neste encobrimento, neste retraimento que só dá a medida do toque como ele deveria ser: não tocando este corpo, tocar na sua eternidade. Não vindo ao contato de sua presença manifesta, ter acesso à sua presença real, que consiste em sua partida. (...) A ressurreição é a surreição, o surgimento do indisponível, do outro e do desaparecimento no corpo mesmo e como o corpo (NANCY, 2003, p. 28-29).¹⁴

Para além da narrativa do evangelho, Nancy quer evidenciar que a ausência é constitutiva da presença, ou melhor, sua verdade mais profunda. Ao não se deixar tocar, Jesus evidencia que o verdadeiro toque não está na presença, mas sim na ausência. Maria alcança a figura do Cristo através de uma fé que não se baseia na presença física, mas sim em uma ligação com o ressuscitado, com o ausente. É somente dessa forma que o contato é possível.

Ao se dissociar da aparência indicial, a ausência evidencia-se como verdadeira presença: é assim que Maria Madalena reconhece o Cristo, através de sua voz que a chama, voz particular, não através de sua aparência, a quem ela toma por um jardineiro (NANCY, 2003, p. 53). Logo, o que está em jogo é uma oposição entre a verdade da ressurreição, a fé, e a crença: a primeira busca uma relação não mediada pelo ídolo, pela verdade

14 Tradução feita por Iara I. Ribeiro Vilhena do trecho a seguir: “Son être et sa vérité de ressuscité sont dans ce dérochement, dans ce retrait que seul donne la mesure de la touche dont il doit s’agir: ne touchant pas ce corps, toucher à son éternité. Ne venant pas au contact de sa présence manifeste, accéder à sa présence réelle, qui consiste dans son départ. (...) La ‘résurrection’ est la surrection, le surgissement de l’indisponible, de l’autre et du disparaissant dans le corps même et comme le corps”.

fixa, conceitual; por outro lado, a crença quer fixar a imagem, quer dar um sentido último, uma previsibilidade.

Ora, aí reside a verdade do retrato, assim como a da arte. É na ausência, na relação de semelhança a si mesmo, no vir a ser que mergulha no vazio que surge o outro do retrato, a presença, mais do que a aparência. Logo, insere-se na mesma lógica da fé ao demandar que o espectador entre em uma relação de crença, de confiança com ela, em uma relação não mediada pelo ídolo, pelo sentido já fixo de uma experiência, de um olhar. Assim como na fé, a verdade da obra (múltipla, evidentemente) só surge a partir de uma relação de ausência em que o espectador é solicitado. Estar diante da obra de arte, do retrato autônomo, é estar diante de um vazio e nele contemplar uma presença, um outro.¹⁵

O *Deadpan*, a série e o outro como tema

Há que se constatar que existem tradições do retrato, e deve-se pensar a obra de Dijkstra dentro de sua especificidade – o retrato contemporâneo – a fim de chegar a conclusões mais contundentes acerca de seu trabalho. A trajetória da artista começa nos anos 90, momento de ascensão da fotografia no mercado de arte. Um estilo bastante específico identifica-se diretamente com esse mercado: o *deadpan*. Os anos 80 viram o retorno do expressionismo na pintura, após os anos 60 e

15 Bernardo Carvalho resume bem o sentido de Nancy: “A arte moderna também é isso. O principal não está lá. Tudo depende do espectador. Tudo está no seu olhar” (CARVALHO, 2005, p. 69). A ausência é a verdadeira presença, não aquilo que se coloca frente ao espectador.

70 operarem a desmaterialização da obra de arte e o rompimento com a figura romântica do artista.¹⁶

Douglas Crimp assim descreve esse momento:

Não é necessário dizer muito a respeito da volta de uma pintura de expressão pessoal. Para qualquer lado que nos viremos, lá está ela. O mercado está saturado dela. Ela se apresenta sob diferentes roupagens – *pattern painting*, pintura *new-image*, neoconstrutivismo, neo-expressionismo; é pluralista, sem dúvida (CRIMP, 2005, p. 105).

A fotografia quis, durante um grande período, igualar certos aspectos de sua feitura aos termos da arte como expressão do gênio. Assim o foi se pensarmos, por exemplo, no pictorialismo e, com sinais trocados, na *Straight photography*.¹⁷ O leque de movimentos que compõem aquilo que chamamos, de maneira geral, de neo-expressionismo, consistiu, na visão de Crimp, em um retrocesso em relação ao que havia sido conquistado com o minimalismo e a arte conceitual, apenas para citar algumas (CRIMP, 2005, p. 83). A expressão pessoal marca um retorno a um modernismo que já não tinha lugar, agradando a parcela reacionária daqueles que se opunham aos movimentos radicais das duas últimas décadas.

É nesse contexto, nessa querela reanimada

16 O texto de Abigail Solomon-Godeau, já referido no capítulo anterior, dá conta das transformações pelas quais a fotografia passou nessas duas décadas.

17 É elucidativo revisitar os textos que estabelecem uma injuntiva acerca das práticas fotográficas a fim de igualá-las à arte. Ver “Hints on Art”, de Peter Henry Emerson, “Pictorial Photography”, de Alfred Stieglitz, “Photography and the New God”, de Paul Strand, “Seeing Photographically”, de Edward Weston e “Photography at the Crossroads”, de Berenice Abbott. Os textos são encontrados em TRACHTENBERG, Alan. (Org.). *Classic essays on photography*. New Haven, Conn.: Leete’s Island Books, 1980.

entre modernismo e pós-modernismo, que o *deadpan* surge. Artistas e fotógrafos começaram a adotar um estilo flagrantemente impessoal, neutro e descritivo em suas obras. É como se, ao invés de deixar claro ao espectador suas intenções, emoções e desejos através das mais variadas formas expressivas, o fotógrafo apenas apresentasse de maneira distante aquilo que ele fotografa. Essa impressão é reforçada ainda mais pelo fato que, dentre esses artistas, é comum a prática de ampliar e expor as fotografias em escala quase monumental, o que os leva, com frequência à adoção de câmeras de médio e grande formato. Charlotte Cotton resume bem as principais questões do *deadpan* e seu contexto de surgimento:

A adoção da estética inexpressiva [deadpan] permite à fotografia de arte ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo. Estas imagens insinuam temas emotivos, mas nossa impressão de quais possam ser as emoções do fotógrafo não é o guia evidente para compreendermos o sentido das imagens. Assim, a ênfase recai na fotografia como um modo de ir além das limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão das forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem (COTTON, 2010, p. 81).

O *deadpan* surge, então, como um certo tipo de reação ao neoexpressionismo e suas vertentes. Se observamos de perto as raízes dessa estética iremos constatar uma ligação visual e conceitual com os anos 60 e 70. Os nomes incontornáveis do

deadpan são Bernd e Hilla Becher. Desde o final dos anos 50 o casal fotografou a arquitetura industrial alemã que pouco a pouco desaparecia, de maneira a criar tipologias que agrupassem (imagem 63). Essas imagens foram feitas de maneira impessoal e distante, como se o casal criasse um catálogo dessas construções. Ambos influenciaram toda uma geração de artistas da *Kunstakademie Düsseldorf*, onde Bernd era professor, e outros mundo afora. Suas obras coincidem com o período da desmaterialização da arte. Ao mesmo tempo, é possível aproximar suas obras tipológicas de *Twentysix Gasoline Stations* (imagem 64), trabalho central de Ed Ruscha daqueles anos em que a *Pop Art*, o Minimalismo e a Arte Conceitual iriam dar o tom do cenário da arte ocidental.¹⁸

O retrato que tratamos aqui encontra um espaço privilegiado dentro do *deadpan*: a profusão de detalhes, a impessoalidade e a distância reforçam certa autonomia do retrato, seu caráter disruptivo e inquietante.

Toda estética corre o risco de ter seu discurso esvaziado com o tempo, repetido ao nível da cacofonia ou até capturado por forças mercadológicas que a elegem como padrão. É aqui que devemos nos deter para localizar o trabalho de Dijkstra em meio à essas forças que a envolvem, a

18 “Obras baseadas em procedimentos seriais, como os livros de Sol LeWitt, utilizam muitas vezes critérios visuais para ordenar e classificar os elementos. (...) Sistemas modulares e estruturas geométricas básicas são elementos típicos de sua obra” (CADÔR, 2017, p. 76).



Imagem 63 - Water Towers, de Bernd e Hilla Becher.

Fonte: Site da casa de leilões Phillips.

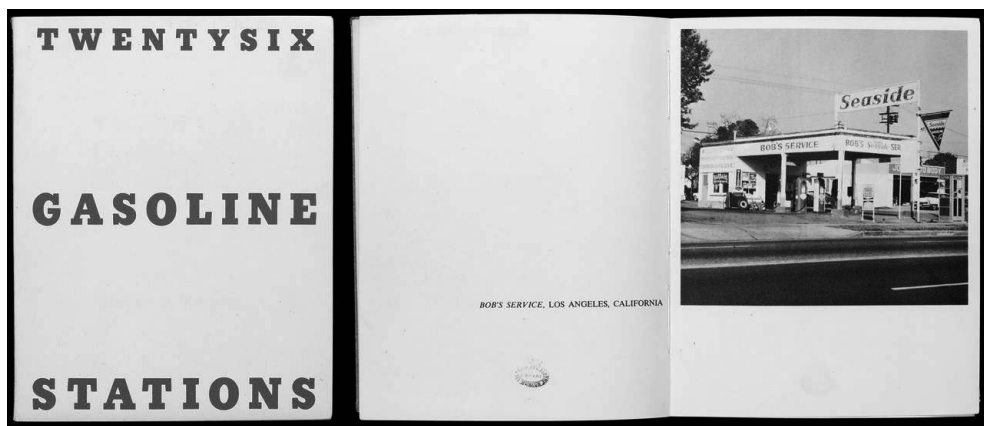


Imagem 64 - *Twentysix Gasoline Stations*, de Ed Ruscha.

Fonte: Arquivo do autor.

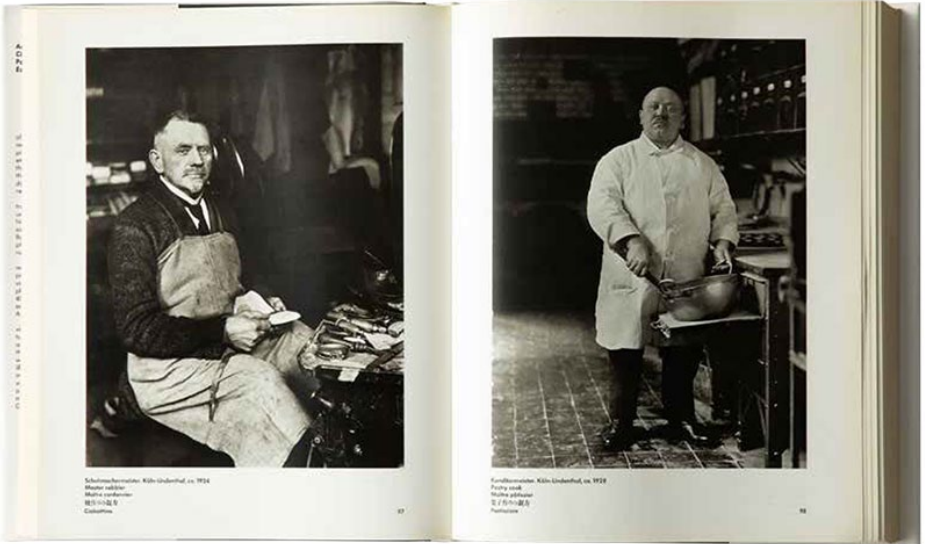


Imagem 65 - *Menschen des 20. Jahrhunderts*, de August Sanders.

Fonte: Arquivo do autor.

fim de extrair sua potência e diferença.

Nas vias do conceitualismo que está na raiz do *deadpan*, uma outra referência se impõe, anterior ao casal Becher. August Sander, fotógrafo da virada do século 19 para o 20, marcou a história da fotografia com o projeto de representar a sociedade alemã como um todo em retratos fotográficos, nos anos 1920 e 1930, que veio a se chamar *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Imagem 65). A organização original da obra, a ordem em que as fotografias eram dispostas, reconstituía uma estrutura social bastante definida em uma escala de valoração que parte do homem da terra, ascende ao topo desta com o artista, o trabalhador, para então iniciar uma descendente até o ponto mais baixo, a metrópole e os que ele chamou de idiotas, doentes e loucos:

A ideia de Sander de que a sociedade procede do “homem ligado à terra”, ascendendo através de todas as classes e estilos de vida, até “os representantes da mais alta civilização” e depois descende “devolta a o idiota” indica claramente que, em contraste com as teorias atualmente aceitas, Sander não considerava o rendimento ou a riqueza como o principal estatuto social padrão. (...) De acordo com este modelo, a agricultura é a primeira forma de civilização e fornece as raízes e recursos vitais para todo o desenvolvimento cultural; a metrópole altamente industrializada, o produto mais recente do processo evolutivo, sofre de refinamento excessivo e decadência (KELLER, 1997, p. 37).¹⁹

Sander adota uma abordagem profundamente

¹⁹ Tradução nossa de “Sander’s idea that society proceeds from the “earthbound man” upward through all classes and walks

à frente de seu tempo ao dispor suas imagens em série seguindo uma lógica própria. Ele renuncia à imagem única que concentraria toda força e intensidade ao espectador em prol de um percurso imagético. A série, como no caso de Ed Ruscha, é um procedimento comum à arte conceitual e que flerta com um procedimento artístico baseado em operações e proposições, ao invés de expressão pessoal e autoral.²⁰ Em um contexto bem diferente dos artistas conceituais, Sander opera dentro dessa estrutura ao retratar de maneira bastante impessoal e objetiva seus personagens: ele se propõe um inventário da sociedade de sua época e coloca em marcha seu projeto de maneira sistemática. Ainda que ele não o tenha concluído oficialmente, suas fotografias são emblemáticas até hoje.

O que faz de Sander uma figura importante para esse estudo é a ambiguidade de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que seu projeto é uma clara referência devido à lógica da série e dos tipos em relação a uma ordem social preestabelecida, seu aspecto público, suas imagens revelam um mundo privado que antagoniza o tipo:

Assim, os retratos de Sander dialogam com a generalidade, um mundo social público, mas procuram um eu individual, privado. Este aparente paradoxo,

of hie to “the representatives of the highest civilization” and then descends “back again to the idiot” indicates clearly that, in contrast with currently accepted theories, Sander did not consider income or wealth to be the main standard for social status. (...) According to this model, agriculture is the earliest form of civilization and supplies the roots and vital resources for all further cultural development; the highly industrialized metropolis, the latest product of the evolutionary process, suffers from over-refinement and decadence.”

20 Dentre os muitos exemplos possíveis estão as famosas 22 instruções de Yoko Ono (Instructions for painting).

quero argumentar, está subjacente a todo o projeto fotográfico de Sander, e assim o faz em relação a uma tensão contínua (dentro da imagem) entre um eu público e privado; entre, em suma, uma identidade privada e sua definição e representação num contexto social. Longe de oferecer uma série de “rostos” fixos da época, as fotografias revelam uma divisão implícita da identidade. A imagem objetiva da superfície esconde uma condição subjetiva que, a qualquer momento, ameaça cindir sua construção pública. Em resumo, em uma imagem de Sander há uma dialética contínua e em processo entre dois polos: um questionamento contínuo dos termos da representação e, por implicação, a imagem pública que esconde o próprio interior (CLARKE, 1992, p. 72).²¹

A obra de Sander é fundamental para Dijkstra: a brecha que a faceta pública e privada do sujeito abre nessas imagens vai ser explorada a fundo pela artista. Sandra Phillips destaca essa aproximação entre os dois artistas:

Ele [August Sander] estava interessado na tipologia, mas ainda assim permaneceu sensível às maneiras com as quais os indivíduos revelavam a si mesmos em detalhes pessoais dentro

21 Tradução nossa de “Thus Sander’s portraits speak to the general, to a public social world, but seek an individual, private self. This seeming paradox, I want to argue, underlies Sander’s entire photographic project, and does so in relation to a continuing tension (within the photograph) between public and private selves; between, in short, a private identity and its definition and representation in a social context. Far from offering a series of fixed ‘faces’ of the time, the photographs reveal an implicit splitting of identity. The objective surface imagery hides a subjective condition which at any point threatens to split open its public construction. In brief, there is at work within a Sander image a continuing dialectic between the two: a continuing questioning of the terms of portrayal and, by implication, the public image which hides the interior itself.”

destas. Sander tem sido importante para Dijkstra justamente por essas razões. Ele trabalhou dentro de uma estrutura pré-concebida ao mesmo tempo em que honrava cada indivíduo em sua estrutura de retrato. (...) Dijkstra admira a maneira em que Sander mostra uma matrona burguesa segurando uma flor nas mãos, o que isso revela acerca dela, sua posição e sua cultura (PHILLIPS, 2012, p. 21).²²

O projeto tipológico de *Menschen des 20. Jahrhunderts* racha diante do sujeito, seu rosto e sua presença. Diante do outro, diante da ausência que invade essas imagens. Dijkstra parece querer se aproximar de seus fotografados via essa ausência, através de gestos sutis, daí não haver uma tipologia bem declarada em suas imagens na praia, apesar de estarem dispostas em um mesmo ambiente, da mesma *mise-en-scène*.

Se, por um lado, Sander apresenta um conflito interno em suas imagens, o retrato feito nos moldes do *deadpan* nem sempre investiu nessa lógica ambígua, sendo tomado, por sua vez, pelo impulso do procedimento e do serialismo. É o caso de Thomas Ruff, que havia sido aluno do casal Becher, ao fazer uma série de retratos em fundo branco, como se fossem fotografias de passaporte (imagens 66 a 68). A lógica da série se sobrepõe à abertura afetiva que Sander e Dijkstra buscam em

22 Tradução nossa de “He was interested in typology yet remained sensitive to the ways individuals revealed themselves in personal details within those typologies. (...) Sander has been important to Dijkstra for precisely these reasons. He worked within a preconceived framework while honoring each individual in his portrait structure. Dijkstra admires the way in which Sander shows a bourgeois matron holding a flower in her hand, what it reveals about her and about her position and her culture.”



Imagem 66 - V. Liebermann D, 1999, de Thomas Ruff.

Fonte: Site do artista.



Imagem 67 - J. Renzel, 2001, de Thomas Ruff.

Fonte: Site do artista.



Imagem 68 - E. Zapp, 1990, de Thomas Ruff.
Fonte: Site do artista.

seus trabalhos (PHILLIPS, 2012, p. 25), ainda que a ausência esteja ali, à espreita dessas imagens em fundo branco, aparentemente impassivas e distantes. Sandra Phillips resume, então, o programa estético de Dijkstra:

Conforme o programa de Dijkstra avançava, ela entendeu que preferia trabalhar em diálogo entre, de um lado, abordagens informadas pelo conceitualismo e, por outro lado, uma fotografia mais tradicional, mais em sintonia com as estruturas modernistas do final dos anos 1960 e 1970 (PHILLIPS, 2012, p. 23).²³

A questão central aqui, tanto em suas

23 Tradução nossa de “As Dijkstra’s work grew, she found that she preferred to work in dialogue between, on the one hand, approaches to art making informed by conceptualism, and, on the

fotografias de jovens na praia quanto em seu programa em geral, é a maneira como a artista se aproxima de seus fotografados mantendo uma abordagem distante, indireta e objetiva, no sentido amplo da palavra. Talvez essa seja a questão principal de toda sua obra: como adentrar um espaço sem tomá-lo para si? Como se aproximar de uma subjetividade sem, no entanto, feri-la consigo próprio? Como compartilhar algo do outro sem roubá-lo para si? Questões de distância e proximidade, de toque sem toque, de vacância, da ordem do vagar em oposição à experiência guiada. A mão do artista, seu princípio criador, entra aqui como disparador de um processo em oposição à criação de uma imagem de significado fixo e estanque.

A fotografia fixou o significado do retrato cedo em sua história, na figura das *cartes-de-visite*. Foi André Adolphe-Eugène Disdéri quem, em 1854, patenteou a criação desses retratos impressos em papel a partir de um negativo de vidro. As *cartes-de-visite* eram retratos feitos em estúdio, estereotipados e de fácil acesso que viraram febre entre a burguesia da época, que trocava seus retratos entre si, orgulhosos de suas imagens. Como eram feitas em série – cada negativo de vidro permitia 8 fotos diferentes ou mais –, as poses seguiam um modelo bastante repetitivo, seguindo um padrão de acordo com a posição social e ocupação de quem se fotografava (TAGG, 2005, p.68-69; GIDLEY,

other, a photography that was more traditional, more in keeping with the modernista structures of the late 1960s and 1970s.”

1992, p. 139).

Como John Tagg ressalta, a indústria das *cartes-de-visite* tornou-se um negócio imensamente lucrativo e rápido, criando toda uma visualidade acerca do retrato formatada pela burguesia em ascensão, “regida por seus gostos e aceitação dos mecanismos e gêneros convencionais da arte oficial” (TAGG, 2005, p. 69).

O que em princípio a estética do *deadpan* nega é a ligação quase automática, ao menos já assimilada na cultura, entre poses, objetos e gestos e posições na hierarquia social. A partir dessa negação, então, há diferentes abordagens do retrato: Dijkstra se coloca entre uma perspectiva próxima das questões do modernismo e outra mais conceitual, ligada à tipologia e à série. Resta, então, articular um pouco melhor a ideia da distância e da proximidade, do toque sem toque na estética de Dijkstra, dentro da perspectiva do retrato.

O outro, o comum e o olhar

A artista encontra-se em um registro que escapa do procedimento e da tipologia, ao mesmo tempo em que não se interessa pelas questões estéticas do modernismo, a saber, o formalismo e a expressão do artista. No entanto, permanecem nela o sentido de proposição que orienta a série, e o interesse pelo outro e seu universo, bastante comuns no documentário clássico. Ao manter esses dois polos em jogo, ela os desenvolve à sua própria maneira.

Voltemos à *Beach Portraits*. O sentido de

série é claro na repetição dos motivos e na quase neutralidade da praia, tomada como fundo para suas fotografias. O interesse por seus fotografados é dúbio: qual janela é aberta à vida desses jovens que posam diante da câmera, alguns ainda molhados de água salgada, outros tímidos diante da câmera? O que nos chama para dentro destes que posam vulneráveis diante de nós? E qual a razão de vermos algo de nós neles, vindos de tantos países, histórias e contextos diferentes?

Esses sujeitos anônimos, pois deles só temos seus nomes e um momento de tensão, ou mesmo atenção, nos interpelam com seus corpos ainda em desenvolvimento, em transformação, passagem. No entanto, um momento comum, despojado de grandes preparações, cenário, roupa ou mesmo pose, ainda que esse olhar que nos atravessa advenha de uma negociação entre fotógrafa e retratados. Ou seja, por um lado há um esforço da artista em desarmar uma pose, como já dito no começo desse capítulo; por outro lado, desarmar uma estética da expressão de fundo neoexpressionista.

Ao desarmar a pose, ela desarma também nosso olhar, acostumado a logo associar a praia, o retrato e a figura da juventude a uma cadeia de significados já assimilada. Assim, seus retratos, autônomos, flertam diretamente com a ideia do outro de Jean-Luc Nancy, como que ancorados em uma distância que cria uma proximidade, um outro. O autor comenta um dos trabalhos de Dijkstra, abrindo mais uma janela para compreensão de sua obra como um todo. A respeito de *Ruth Drawing Picasso* (imagem 69), em que a câmera acompanha,

impassiva, Ruth, uma criança, desenhando uma obra de Picasso, ele afirma:

O anonimato e a banalidade tornaram-se uma espécie de dimensão tendencialmente essencial do retrato, uma vez que está menos preocupado com a semelhança morfológica do que com um verdadeiro semblante [*vraie semblance*] ou um verdadeiro-semblante [*vrai-semblance*] que seria uma manifestação, uma aparência da forma essencial - a “ideia” - “essencial”, contudo, não no sentido de uma propriedade ontológica, mas pelo contrário, como o sentido existencial da passagem de um sujeito que nunca se instala, mas que passa e, de passagem, faz um sinal. Um sujeito comum, não identificável no sentido de uma “pessoa”, mas no sentido de uma identidade singular apanhada na pluralidade, diversidade e pertença comuns, a interdependência de uns e de outros através da qual circula, se compartilha e se difrata a estranheza familiar do que parece hesitar entre sujeito e objeto, entre presença e ausência (NANCY, 2014, p. 92-93).²⁴

Dijkstra trabalha em uma chave de

24 Tradução nossa de “L’anonymat et la banalité sont devenus en quelque sorte une dimension tendanciellement essentielle du portrait, dès lors que celui-ci a moins affaire à la ressemblance morphologique qu’à une vraie semblance ou à une vrai-semblance qui serait manifestation, apparaître de la forme essentielle - l’« idée » - « essentielle » toutefois non au sens d’une propriété ontologique mais au contraire en tant que sens existentiel du passage d’un sujet qui jamais ne s’installe mais qui passe et, en passant, fait signe. Sujet commun, non identifiable au sens d’une « personne » mais au sens d’une identité singulière prise dans la pluralité, la diversité et l’appartenance communes, l’interdépendance des uns et des autres à travers laquelle circule, se partage et se diffracte l’étrangeté familière de ce qui semble hésiter entre sujet et objet, entre présence et absence”. A escolha por verdadeiro semblante e verdadeiro-semblante não evoca o real sentido do francês. O jogo de palavras entre *vraie semblance* e *vrai-semblance*, refere-se à ambiguidade entre *semblance*, aparência, *semblante*, e *vraisemblance*, verossimilhança. Ao jogar com ambos os significados, Nancy aponta para um terceiro sentido, que não está

banalidade e de anonimato. Por um lado, um ato corriqueiro: posar, sem grandes requintes, para a câmera em uma praia; por outro lado, posar como anônimo, como qualquer um, sem o privilégio da apresentação prévia, da descrição que contextualiza e coloca o sujeito no palco como ator e autor de uma grande jornada pessoal. Quem são estes? São meninos e meninas banais, em um dia comum de praia em algum país, seja da Europa ou do continente americano.

O sentido do retrato se esvazia, sua ausência é desconhecida, ele se impõe como esfinge, como coisa a ser decifrada e, no entanto, é indecifrável. Ao contrário de um retrato de uma celebridade, por exemplo, em que a reificação da persona pública cada vez mais é ameaçada por seu anverso que se insinua e por vezes toma seu lugar²⁵, ou seja, em um

nem na imitação pura da semelhança, nem na evocação do outro através de certos traços, o que estaria de acordo com a noção de verossimilhança. A semelhança que Nancy evoca encontra-se na ideia do ser do retrato como passagem, como fazendo-se a si mesmo, que passa e deixa sua marca ali. Ele desfaz duas noções: a primeira acerca da semelhança e da verossimilhança, tanto no sentido da *mimesis* como cópia ou como verossimilhante a (essa última ideia presente na *Poética* de Aristóteles); a segunda acerca da Ideia como fonte de todo modelo, de origem platônica. A noção de ideia de Nancy aproxima-se de Gilles Deleuze quando este desvenda a lógica do simulacro como coisa que se faz a si mesmo, independente da ideia, no sentido platônico do termo (DELEUZE, 2015, p. 239). A semelhança do retrato, sua *vraie semblance*, é de natureza instável, da ordem da passagem. O autor cristaliza essa profundidade conceitual nesse inteligente jogo de palavras.

25 É frequente essa fórmula nas formas do documentário, por exemplo, ao se explorar o anverso de uma persona midiática, em um movimento de denúncia e às vezes empatia (como nos documentários acerca da vida privada de celebridades, no intuito de aproximá-las dos fãs e da “pessoa comum”), que acaba por fortalecer ainda mais essa imagem pública. Assim, esta não acaba por ser corrompida por um outro, mas apenas por outra face do mesmo. Exemplo recente é a repercussão e conseqüente ascensão midiática de Simon Leviev, retratado no documentário *O golpista do Tinder*, da Netflix. Disponível em <<https://canaltech.com.br/entretenimento/golpista-do-tinder-assina-contrato-de-reality-show-livro-e-podcast->

processo de negociação e conflito pela manutenção de uma identidade fixa, o retrato proposto por Dijkstra parte exclusivamente da ausência, parte da vacância para então construir uma imagem.

Há uma disponibilidade nesses jovens que posam na praia, um espaço para se tornarem outros e que, em última instância, posam já como outros, pois se dão a ver como qualquer um. Essa ausência é levada a tal ponto que até seus nomes são omitidos. A passagem que é característica do ser, do ser em processo, está retratada ali em forma de indeterminação, em corpos desajeitados e surpresos pelo choque da água, do sol, do flash e do encontro. Corpos que, por estarem vulneráveis, estão dispostos.

A estratégia da artista, então, é assumir uma distância para poder proporcionar uma proximidade. O toque só ocorre sem o toque, pois ao se posicionar de maneira distanciada e aparentemente neutra em termos de procedimentos fotográficos (ausência de uma tomada mais enviesada etc, tópicos explorados no capítulo anterior), ela gera um espaço para a ausência como processo constitutivo da subjetividade de todos, logo, para um comum como forma não específica de uma pertença sensível. Ao despir, simbólica e literalmente, seus fotografados, a artista nos coloca em jogo junto à imagem.





Imagem 69 – Still de *Ruth Drawing Picasso* , de Rineke Dijkstra.

Fonte: Site da galeria Marian Goodman.

A passagem, a mutação nessas crianças, seus olhares de suspeita diante da câmera, seus corpos desajeitados são os nossos, pois somos formados de um mesmo processo, de uma mesma ausência fundamental. Ao encontrar a des-identificação do outro, passo para des-identificação de mim mesmo. Na des-identificação desse sujeito despido de particularidades, feito qualquer um, encontro com a minha própria ausência fundamental e que, por fim, me funda. Philippe Lacoue-Labarthe, ao comentar uma série de 9 autorretratos do artista Urs Lüthi (*Just another Story about Leaving*, de 1974), em que performa a transformação de jovem mulher à homem de idade, afirma, acerca do esvaziamento dessa figura:

A desapropriação, aqui (mas onde?, na realidade), é geral e sem fim: aquele ou aquela que “Lüthi” fotografa fotografando-“se”, nenhum discurso, nenhuma análise pode deter-lhe a definição. O autorretrato – ou seja, no caso o “fotorretrato” (entenda-se isso como se quiser) – é de fato *alloretrato*: “retrato” de *ninguém*, ou então do que Blanchot denomina, em seus textos sobre a imagem, “o Alguém sem figura”: aquele que só “aparece”, precisamente no “tempo da ausência do tempo”, a incessante, iminente e sempre adiada vinda da morte, lá onde (o aqui “desmoronando em parte alguma”, *aqui*) “o que está presente não apresenta nada, se representa, pertence desde já e desde sempre à volta”: na solidão, com efeito (LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 198).

Esse esvaziamento parece ser todo o projeto

artístico de Dijkstra: através de uma distância, de um olhar observador quase clínico, gerar um processo de empatia, de identificação, não da aparência, mas do esvaziamento, da ausência, da *mímesis* em si. O autor define esse último termo: “(...) em suma, representação, sem a menor fraqueza, do irrepresentável: isso definiria muito bem, se se pudesse dar-lhe uma definição, ou se, por definição, não fosse impossível identificá-la, a ‘própria’ *mímesis*” (LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 199).

O percurso que Lacoue-Labarthe perfaz em seu *Retrato do Artista, em Geral*, em que se parte da obra de Lüthi a fim de questionar os próprios termos do retrato e da identidade, termina por localizá-lo entre as faces da mãe e do pai. No entanto, ele amplia essa negociação a fim de abarcar a própria arte, em um trecho de impressionante profundidade e poesia:

Ali se constitui e se desfaz, se (des) constitui, *interminavelmente*, entre pai e mãe, o *sujeito da arte*. Sem fixação possível. Isso porque, provavelmente, o sujeito da arte não se especula. Mas (se) fascina. (...) A fascinação está fundamentalmente ligada à presença neutra, impessoal, o Se indeterminado, o imenso Alguém sem rosto (LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 216).

O sujeito da arte (se) fascina. Ora, se assim o faz, é porque transborda os limites da identificação, da fixidez e rigidez das posições e dos aparatos sensíveis. Se fascina, e fascina, pois se vê diante daquilo que se ausenta, que escapa, que nada diz quando inquirido ou, antes, que não diz ao dizer.

Fascinados diante das figuras na praia, entramos em contato com a indeterminação radical, fruto de um esforço e estratégia estético-artística de Dijkstra. Só, então, é possível ver-se ali, ser colocado em jogo pela imagem.

O paradoxo da clareza

Por fim, as obras de Dijkstra são devedoras de uma tradição marcadamente holandesa, proveniente do século 17, em que pintores retrataram vários estratos da vida social, em um país em que o comércio e a burguesia se tornavam cada vez mais centrais, em detrimento da nobreza e a aristocracia das monarquias vizinhas. Sandra Phillips ressalta, nesse contexto, a influência das últimas obras de Rembrandt, repletas de carga psicológica, em um movimento em direção à interioridade de seus personagens no tecido mesmo de suas peles, rostos e gestos (PHILLIPS, 2012, p. 22). O que, no entanto, caracterizaria esse momento da pintura holandesa e como ela reverbera nos trabalhos da artista?

Svetlana Alpers analisou fontes intelectuais e artísticas da Holanda do século 17 a fim de identificar as diretrizes da prática pictórica daqueles anos. Em primeiro lugar, ela ressalta que a pintura Holandesa daquele século colocava grande ênfase no correto observar e reproduzir das aparências. Assim, o artista deveria analisar atentamente o que vê para então passar para a superfície da tela. Ela descreve uma recomendação de Samuel Van Hoogstraten em que “Ele adverte o jovem artista contra a adoção de um estilo maneirista, apelando-lhe para que

humilhe o seu pincel e a sua mão aos olhos, a fim de que a diversidade das coisas individuais no mundo possa ser representada” (ALPERS, 1983, p. 77).²⁶ Nesse sentido, ela argumenta, estabeleceu-se uma oposição entre a arte italiana e a holandesa, em que a primeira procura ativamente reproduzir um ideal pictórico a fim de expressar suas verdades (como na preferência pela pintura histórica, por exemplo), ao passo que essa outra, em sua predileção pelo retrato, busca basear sua prática nos aspectos individuais de seus sujeitos e objetos representados (ALPERS, 1983, p. 78).

Em segundo lugar, Alpers aponta que esse método tem algo do processo científico de se analisar algo através do microscópio: isola-se um pedaço de uma substância para chegar a uma observação acerca de um todo individual. Ou seja, divide-se para desvelar uma singularidade, uma variedade dentro de um grupo maior, mais extenso – se pensarmos nas diferentes espécies contidas dentro de um mesmo grupo, por exemplo. O método científico artístico da Holanda do século 17 se baseia em uma observação atenta de certos aspectos individuais para se conhecer outros dentro e acerca de uma variedade. Portanto, divisão e multiplicação não são mais operações contrárias, mas complementares (ALPERS, 1983, p. 84).

Por fim, o projeto holandês tem suas origens em Francis Bacon. A autora ressalta que seu método coloca ênfase na recusa a interpretações

26 Tradução nossa de “He cautions the young artist against taking on a mannered style by appealing to him to humble his brush and his hand to the eye so that the diversity of the individual things in the world can be represented”.

e ao conhecimento registrado em livros. Para o filósofo, o verdadeiro conhecer vem através da observação, da experimentação e da análise direta. Um experimentar em primeira mão, empírico. Alpers retoma a oposição entre a arte italiana e holandesa:

Como sugeri (...) o viés não matemático e observacional do projeto Baconiano, com a sua ausência de precedentes antigos, corresponde ao modelo da arte holandesa; o viés matemático, menos empírico e antigo das ciências clássicas corresponde à arte italiana (ALPERS, 1983, p. 102).²⁷

A arte, em geral, pode ser um modo de aquisição de conhecimento, já que se baseia na observação e análise daquilo que representa. A *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt (imagem 70), é um ótimo exemplo daquilo que a arte holandesa do século 17 encara como fundante: observar, dissecar e desvendar; em outras palavras, dividir e multiplicar.

Experimentar, para Bacon, não significa comprovar teorias ou hipóteses. Antes, está relacionado a observar e relatar, de maneira não mediada, um acontecimento, evento ou objeto. Está ligado à experiência em si, não a um laboratório científico *a priori* (ALPERS, 1983, p. 105). É um espaço de risco e descoberta, não de certeza, doutrinas e axiomas bem definidos, como afirma Giorgio Agamben ao analisar as propostas de

²⁷ Tradução nossa de “As I suggested (...) the nonmathematical, observational bias of the Baconian project, with its lack of ancient precedent, corresponds to the model of Dutch art; the mathematical, less empirical, and ancient bias of the classical sciences fits Italian art”.



Imagem 70 – *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, 1632.
Fonte: Site da Wikipedia.

Bacon e de Montaigne (AGAMBEN, 2005, p. 26).

A formulação de uma arte que se baseia na observação e no desvelamento a partir de uma reprodução precisa do que se vê, por um lado, e de um espaço de experimentação livre, ou seja, desprovido de âncoras conceituais e científicas em seus sentidos dogmáticos, posa certo paradoxo. O leitor pode estranhar que uma prática que se pretende fiel à aparência das coisas possa ser, ao mesmo tempo, uma prática de liberdade experimental.

No entanto, é isso o que ela é. A pintura holandesa do século 17 coloca em jogo a aparência do mundo em toda sua complexidade e abstração. O método segundo o qual se examina uma parte para se pensar o todo nos leva a um paradoxo que Giorgio Agamben aborda segundo a figura do exemplo (AGAMBEN, 2017, p.18). Ora, como ser singular, com todas suas particularidades, é impossível que qualquer coisa seja representativa de um grupo ou categoria maior sem, no entanto, apagar suas propriedades que o fazem único e digno de ser tomado como exemplo. Eis a questão de Dijkstra: essas imagens, ao serem dissecadas através de seu método quase científico que a tudo clareia, não podem fazer grupo, pois cada vez que se esquadrinha esses jovens na praia mais obscura fica nossa visão de quem eles realmente são.

As imagens de Rineke Dijkstra seguem essa trilha aberta pelos pintores daquele século no sentido que, na abertura à aparência a partir de uma abordagem mais direta e crua (lembrando

que esse efeito é estético, não há nada de natural nele), abre-se toda uma potência do retrato como indeterminação e criação de si mesmo. É como se, ao se colocar essas imagens sob um microscópio, elas se multiplicassem a cada camada que se adentra através da aplicação de sucessivas aproximações a partir do zoom. A cada camada ela se cria e multiplica, vez após vez. E, no entanto, o que vemos é apenas superfície de tinta impressa em papel fotográfico, plana e sem profundidade. É na superfície mesmo que se faz multiplicidade.

A individualidade desses sujeitos retratados, com seus rostos e corpos únicos, são tomados como variações de um mesmo. Não um mesmo ser, mas um mesmo processo do qual todos somos feitos e fazemos parte: o semelhar-se a si mesmo, uma relação de si consigo mesmo que funda o sujeito para si e, a partir deste, para o outro a partir de si mesmo. Um processo infinito de identificação e diferença a partir de um mesmo, de uma semelhança que se torna dessemelhança apenas para fundar uma outra semelhança, que por sua vez se abandona em prol de outra e assim sucessivamente. Um dividir e multiplicar contínuos e contíguos.

Assim se configura uma experiência da semelhança e da inespecificidade de um comum, de um qualquer, do desenho de um aparato sensível que abarca o retrato (a imagem, não o retratado) e o espectador. Uma experiência não mediada, labiríntica, pelo banal e pela comunalidade como pressuposto da diferença e multiplicidade. As crianças na praia posam esse tipo de experiência.

4.

Nas brechas do movimento

O presente capítulo irá abordar duas obras da artista: *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)* e *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, (2009)*. Ambas apresentam muitas semelhanças entre si, em relação ao que vemos na tela, em primeiro lugar, em relação à sua feitura, o modo com que ambas foram executadas, e em relação à sua apresentação. Esse primeiro aspecto das obras, o que se vê, como foi feito e o que se depreende se assemelha a uma descrição. É de fundamental importância listar e discriminar os procedimentos adotados pela artista na feitura dessas obras. Esse primeiro momento irá informar os próximos, onde serão feitas conexões teóricas a fim de se pensar uma experiência espectral, depreendendo consequências para a prática da fotografia e da videoarte no que tange ao espectador. Sendo assim, em resumo, propõe-se abordar as obras a partir dos procedimentos utilizados e, a partir deles, as proposições postas ao espectador.

A abordagem inicial

Entre 1996 e 1997 a artista visitou duas casas noturnas¹: *The Buzzclub*, em Liverpool, no

1 Uma boa parte das informações acerca dos procedimentos utilizados pela fotógrafa e os sujeitos que protagonizam a obra encontra-se disponível em diversas entrevistas com a artista. Aqui utiliza-se de uma delas, talvez a mais completa, disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/wjldqww/no-one-captures-the-awkwardness-and-possibility-of-youth-like-rineke-dijkstra>. Acessado em 16 mai 2020.

Reino Unido, e *Mysteryworld*, em Zaandam, na Holanda. A primeira casa noturna era composta, majoritariamente, por adolescentes de 15 anos, em sua maioria garotas (Imagens 71 a 74). Já a segunda era formada, em sua maioria, por jovens que faziam parte da cultura *Gabber*, um estilo musical, subgênero do *Hardcore Techno*. Em contraste com a primeira casa, aqui há uma maioria de homens, adeptos da referida subcultura, em suas roupas características: em geral, jaqueta e calça esportivas da marca *Adidas* entre outras, e tênis igualmente esportivo (Imagens 75 a 78), além da cabeça raspada.

Em ambas as casas noturnas o procedimento é parecido: a artista monta um pequeno estúdio com fundo infinito em alguma sala anexa à pista de dança, e convida pessoas escolhidas por ela para serem filmadas ali, enquanto a festa acontece. A luz é contínua, não apresenta variação alguma durante as filmagens, além de ser bastante homogênea, sem sombras aparentes. A artista opera um corte no fluxo da temporalidade da casa noturna, pedindo aos que se colocam em frente à câmera para interagirem da forma que mais lhes agrade.

Esse corte operado na lógica da festa é importante: interrupção de um fluxo em que o corpo está imerso na música, ressoando fisicamente as batidas graves e agudas, em movimentos coordenados pela música, dança ou simplesmente movimentos não coordenados, interagindo com outras pessoas, intencionalmente ou não, sob a influência de álcool, cigarro ou outras substâncias...

O ambiente que se estabelece na pista de dança é complexo, formado por diversos elementos que compõem a experiência da casa noturna, de se estar naquele lugar, vivenciando a noite. Olhando desse ponto de vista, a dança e a música são apenas dois elementos dentro de um conjunto de outros que fazem parte desse complexo de experiência.

Dijkstra, no entanto, quer separar os sujeitos desse complexo, pedindo a eles que respondam à música em um ambiente separado, observados apenas pela câmera e por quem opera os instrumentos de gravação e iluminação. Assim ela o faz, resultando em diversas reações vistas na obra.

Quase dez anos separam a primeira obra de *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee)*, Liverpool, UK, (2009). A artista visita outra casa noturna, em Liverpool, e coloca 5 pessoas em frente à câmera enquanto a música toca (Imagens 79 a 83). Dessa vez o procedimento é diferente: ao invés de tirar pessoas da pista de dança e convidá-las a performar diante da câmera em outro cômodo da casa noturna, a artista preferiu fazer o *casting* durante as festas, a noite, e a filmagem propriamente dita era feita em outro dia, pela manhã.



Imagem 71 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 72 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 73 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/*Mysteryworld*, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 74 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 75 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 76 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 77 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 78 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 79 – Still de *The Crazyhouse*, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009. Dee.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 80 – Still de *The Crazyhouse*, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009. Megan.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 81 – Still de *The Krazyhouse*, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009. Philip.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 82 – Still de *The Krazyhouse*, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009. Nicky.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 83 – Still de *The Krazyhouse*, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009. Simon.

Fonte: Arquivo do autor.

Logo, a primeira diferença entre uma obra e outra: ao invés de retirar os personagens de um fluxo de acontecimentos, do lugar onde a festa acontece, e movê-los para outro, ela agora filma os sujeitos durante o dia, sem festa, fora desse complexo da pista de dança descrito anteriormente. Outro aspecto importante: cada um dos que performaram escolheu a música com a qual dançar. Assim, Dee faz sua performance ao som de *When Love takes over*² e *Just Fine*³, de, respectivamente, David Guetta e Kelly Rowland, e Mary J. Blige; Simon dança ao som de *Chop Suey*⁴, da banda System of a Down; Megan ao som de *Rhythm of the Night*⁵, de Corona; Philip escolhe um remix da música *Rock To The Rhythm*⁶, de Cutback e Federal e, por fim, Nicky escolhe *Need To Feel Loved (Adam K & Soha Edit)*, de Reflekt⁷.

O ambiente da pista e a música vinda da festa que invade o estúdio montado não estão presentes nessa obra. A casa noturna está presente aqui de maneira quase incidente: o estúdio foi montado nesse espaço, a escolha dos indivíduos foi feita durante a noite nesse local, ainda assim, é como se a lógica da casa, o complexo de ações, afetos, conexões e corpos que entram em ação durante a

2 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zudbz4hOcbc>>. Acessado em 19 mai 2020.

3 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=G6Z-jBPXSmnE>>. Acessado em 19 mai 2020.

4 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CSv-FpBOe8eY>>. Acessado em 19 mai 2020.

5 Disponível em <<https://youtu.be/u3ltZmI5LQw>>. Acessado em 19 mai 2020.

6 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6TKEJ2opfQQ>>. Acessado em 19 mai 2020.

7 Disponível em <<https://youtu.be/H6Sp0u7exPA>>. Acessado em 19 mai 2020.

noite na pista de dança estão ausentes.

O que se vê, o que se passa na tela

Enquanto em *The Buzzclub/Mysteryworld* os gestos e ações são diversos, em *Krazyhouse* a ação se concentra na dança, performance montada pelos personagens em cena. Pode-se dividir a primeira obra em duas: as cenas que se passam no *The Buzzclub* e as que se passam em *Mysteryworld*. A primeira casa noturna, como já dito, era composta em sua maioria, nas próprias palavras da artista, por meninas adolescentes de 15 anos⁸. O vídeo testemunha desse fato: as garotas que frequentam a casa noturna agem de maneira retraída, a princípio, como se estivessem assustadas em frente à câmera. Uma garota de vestido preto (Imagem 84), evita olhar diretamente a objetiva, mexendo-se de um lado para o outro ao ritmo da música, mascando um chiclete e, passado algum tempo, traga um cigarro que está em sua mão, escondido devido ao plano médio que a enquadra um pouco acima dos seios.

Outra garota, de cabelos loiros, longos, uma garrafa de cerveja em mãos, olha para a câmera, para a equipe ao fundo, sorri, balançando devagar, como se não tivesse ainda coragem de entrar no ritmo da música (Imagem 85). Um casal de adolescentes está abraçado, encostado no fundo infinito: ele com a camisa aberta, o torso exposto, ela de blusa e saia pretas, ambos imóveis. Ele encosta em seu rosto, ela retribui e se beijam em frente à câmera (Imagem

86). Uma outra garota, mais velha, vestindo um conjunto de blusa e saia ciano quase verde, dança com mais segurança, repetindo certo movimento, ainda lento, alternando entre um olhar confiante direcionado para a câmera e outro, que desvia para a lateral, em uma certa atitude de desdém, enquanto segura a carteira nas mãos (Imagem 87). Na mesma linha, uma garota em um conjunto azul claro, cabelos loiros em estilo Chanel e cigarro nas mãos, dança de maneira despojada, ainda que repetindo uma rotina simples de dança, quase genérica (Imagem 88).

Observa-se, nesses exemplos, atitudes diversas: da paralisia frente à lente, passando para um movimento leve de balançar o corpo e evitar olhar diretamente à câmera, até um movimento simples, genérico, mas confiante. Existem muitos outros exemplos no vídeo feito na *The Buzzclub*: a garota que fuma um cigarro e não se mexe de forma alguma (Imagem 89), outra que dança de modo quase sensual, mas ainda assim com certo receio e constrangimento frente à câmera, dentre outros. Destaca-se, no entanto, uma outra interação que parece se desenrolar com o tempo.



Imagem 84 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 85 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 86 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.

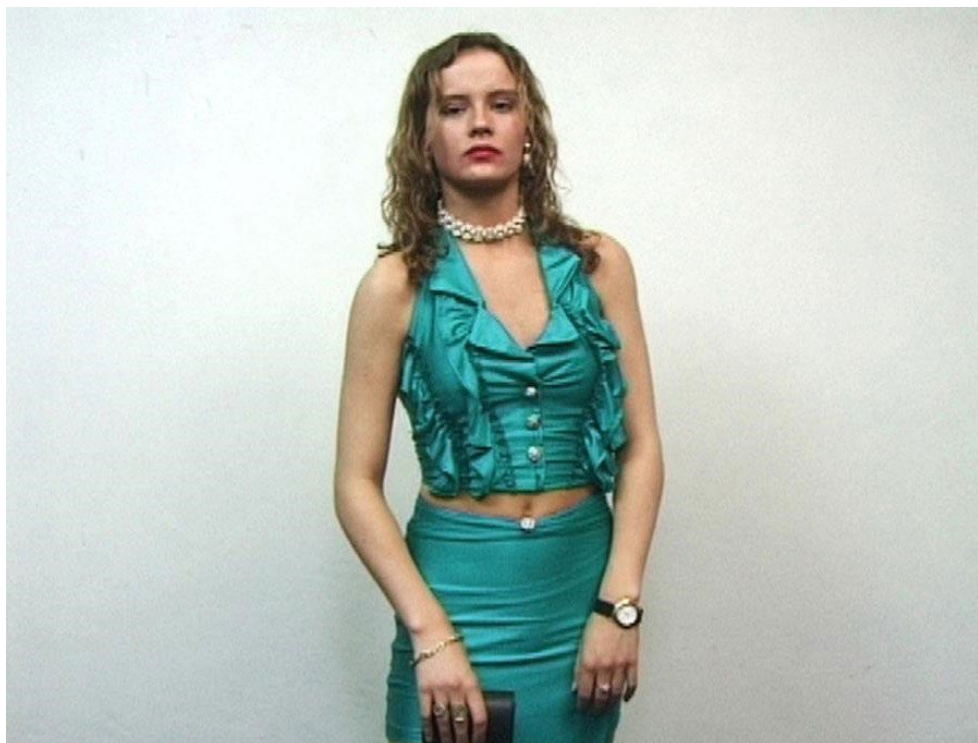


Imagem 87 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 88 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.

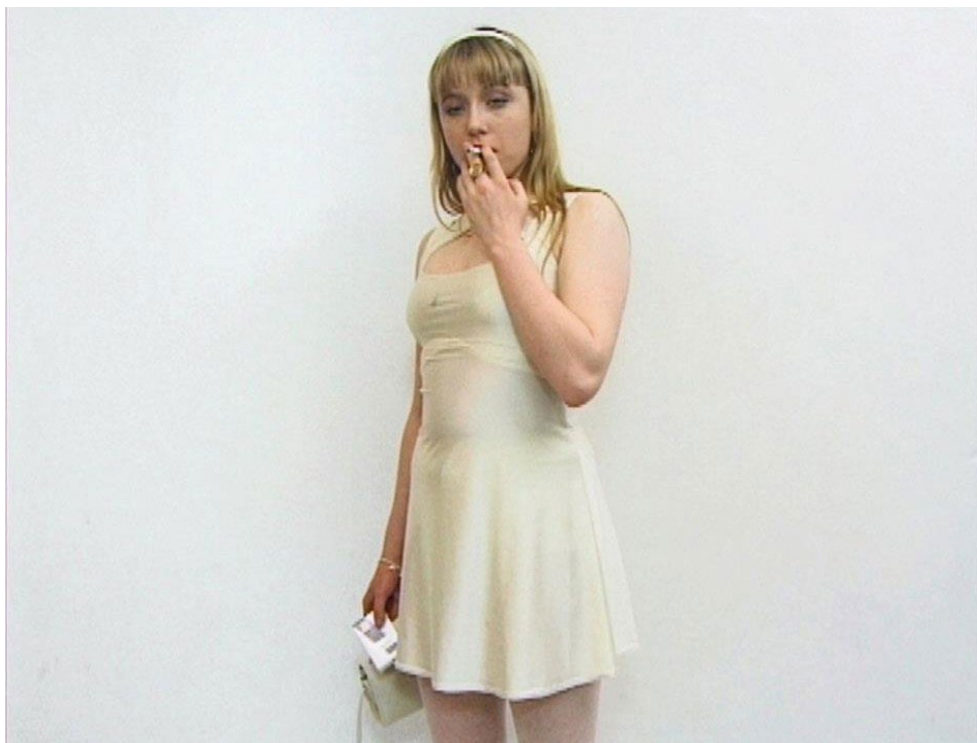


Imagem 89 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.

Uma garota vestida de branco permanece imóvel olhando para a câmera (Imagem 72). Ela sorri, envergonhada. Aos poucos se solta: o corpo se mexe sem sair do lugar, as mãos unidas se desfazem e ela vai como que sendo dominada pela música, se entregando ao ritmo e dançando de forma solta, retornando aos mesmos movimentos, mas sempre apresentando variações com o corpo e os braços, diferente dos exemplos até aqui examinados. Ela parece sempre incrementar algo à sua rotina de dança, além de ser uma das poucas que de fato mexe as pernas, indo para um lado e para o outro, saindo do lugar, ainda que de forma bastante comedida.

Algo a acomete aos poucos, e ali ela inventa uma forma para a câmera que se assemelha à dança na pista. Ela talvez tenha se colocado no local adjacente, onde a festa acontece, num transporte mediado pela música que toca. Ela refaz sua performance ali, frente à câmera, e testemunhamos esse processo que se desenrola.

Por outro lado, na mesma obra há imagens feitas em *Mysteryworld*, na Holanda. A diferença entre as imagens de uma casa noturna e outra são bastante claras: as garotas bem vestidas, ao gosto popular, dão lugar a rapazes de vestes esportivas, cabelos raspados e aparentando já terem saído da adolescência. Outro aspecto importante dessa transição é a música ao fundo: mais grave, as batidas mais pronunciadas, aceleradas, típicas do *Hardcore Techno* e do subestilo *Gabber*.

Alguns indícios da mudança podem ser percebidos através das ações frente à câmera. Dois

homens, talvez irmãos, estão com as mãos no bolso, vestidos com jaqueta e calça coloridas, tipo esportiva. A música toca ao fundo, enquanto eles respondem balançando a cabeça, compassados, quase em sincronia (Imagem 75). O embarço visto nas garotas ficou para trás. O que se vê é certa desinibição que enfrenta a câmera, talvez não totalmente à vontade com a situação, mas pronto a se mostrar, em prontidão. Os que frequentam essa casa noturna adotam um certo código visto nas roupas, na presença, no portar-se diante dos outros. O que transparece a nós, espectadores, é esse jogo entre ser visto e manter certa conduta que seja coerente com o espaço em que se está: uma casa noturna onde se toca o *Hardcore Techno*.

Outro homem, enquadrado do torso até a cabeça, acompanha a música fora de ritmo, fumando lentamente seu cigarro, pouco se importando com a câmera, sem olhá-la diretamente (Imagem 77). A cabeça raspada o inclui em certa identidade compartilhada pelo grupo aqui representado. Outro rapaz de cabeça raspada dança quase que com o corpo parado, apenas os braços em movimento. Ele se veste de modo coerente com as outras pessoas que até agora apareceram no vídeo (Imagem 90). Um garoto é enquadrado em dois momentos: no primeiro, em primeiro plano, ele apenas olha para a câmera, mascarando chiclete; em um segundo momento ele dança de modo agitado, de acordo com a música e com o estilo de dança *Gabber*⁹.

Por último, nessa breve exposição de

9 Dois vídeos servem de referência ao estilo de dança em festas Gabbers, chamada Hakken: <<https://youtu.be/gkxGs4ETeg4>> e <

algumas das figuras que aparecem no vídeo, temos talvez a que mais tempo apareça em tela, dentre os que dançam na *Mysteryworld*. Uma mulher de cabeça raspada nas laterais e o cabelo preso em forma de rabo de cavalo, vestindo uma camiseta verde musgo e calças camufladas, militar, dança ao ritmo da música movimentando o torso e apenas o braço direito, de maneira cadenciada (Imagem 78). O braço esquerdo está imóvel, a mão no bolso, mantendo certa pose.

A câmera se demora nessa figura, o corpo, o tronco e os braços se mexendo conforme as batidas, as pernas imóveis. O braço esquerdo se junta ao direito em certo momento, ambos agora se movimentando com a música, para logo após voltar à cintura, onde estava inicialmente. Às vezes ela para, como se estivesse analisando a música, o ritmo, para logo depois se juntar ao som, como se tivesse saltado de um trem em movimento e se juntasse a ele novamente, após calcular a velocidade necessária para alcançá-lo. Há um momento de pausa, de intervalo. Sua performance no vídeo é longa, há bastante espaço para que ela dance, pare, retome a dança, pare novamente... Ela segue certo padrão de dança visto até aqui, além do modo de se vestir e de se portar, apesar de ser uma das mais ativas, em termos de movimento efetivo frente à câmera.

Em *Krazyhouse* a dinâmica é diferente: a artista filma os indivíduos em horário outro que

<https://youtu.be/FUD-HEXh9ow>>. Acessado em 20 de mai 2020. O Hakken é caracterizado pelo movimento das pernas semelhante ao das danças típicas Europeias, adaptado ao ritmo agitado do *Gabber*.

o da festa noturna (Imagem 91). Além disso, os que aparecem em câmera escolhem uma música e performam em cima dela. A impressão que se tem é que a dança foi minimamente pensada e ensaiada, dado que as apresentações não ocorrem no mesmo dia em que o *casting* foi feito. Além disso, há outra clara diferença: em *Buzzclub/Mysteryworld*, as pessoas agem de forma imediata em frente à câmera, talvez um pouco surpresas por terem saído da pista de dança e encontrarem-se em um estúdio com fundo infinito a poucos passos de onde estavam. Esse procedimento traz as mais diversas reações frente à lente.

As pessoas vão ao local de filmagem com um intuito em mente: dançar para a câmera, tendo sido convidadas por Dijkstra. Cinco indivíduos dançam, eles se preparam minimamente para isso. Não há muita surpresa nem choque advindo da troca de ambiente anteriormente vista em *Buzzclub/Mysteryworld*. Sendo assim, a reação diante da câmera, ainda que revestida de certo embaraço e surpresa, é a mesma: dançar de acordo com a música que se escolheu anteriormente. E dançar no intuito de exibir passos, movimentos, proficiência e envolvimento. Ao contrário da primeira obra, onde o choque da transição de ambientes é visível, evidenciando uma clara dificuldade de se soltar frente ao escrutínio da lente e da equipe, aqui a liberdade se dá justamente por conta desse escrutínio: é a oportunidade de se exibir, de mostrar a rotina de dança que se preparou para aquele momento.

Não que o inesperado, a surpresa e o embaraço não apareçam em *Krazyhouse*. Ainda



Imagem 90 – Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 91 – Estúdio montado na casa noturna *Krazyhouse*.
Fonte: Arquivo do autor.

assim, há maior consciência do ato em que se envolve, do que está em jogo ali, ao contrário de *Buzzclub/Mysteryworld*, em que esses elementos aparecem de maneira mais pronunciada e, muitas vezes, acompanha-se em cena esse processo se desenrolar.

Tendo realçado essa diferença entre as duas obras, diferença será retomada mais à frente no texto, resta descrever o que se passa em *Krazyhouse*.

Philip (Imagem 81) dança ao som de uma batida eletrônica, um remix, razoavelmente acelerada. Seus gestos são rápidos e intensos, sempre tentando alcançar a velocidade do ritmo e da batida. Ele aparenta saber seus movimentos, seu estilo, seu modo de se movimentar junto à música. É possível ver padrão em sua dança, é possível constatar que, dentro de certa espontaneidade existe uma lógica de performance efetuada por alguém iniciado em maneiras de dançar e executar uma rotina de acordo com um estilo musical. Das vezes em que encara a câmera, ele o faz com certa confiança. É possível inferir, então, que Philip navega pela música e por sua performance de modo mais controlado, cada etapa da dança executada de maneira pensada, ainda que algo amadora. Ele fica entre certa liberdade e um controle, talvez já automático, dos movimentos que executa sem muita dificuldade ou dúvida.

Nicky (Imagem 82) dança ao som de uma música melhor classificada dentro do que se conhece como *dance music*, ou seja, pertencente à música eletrônica mais palatável ao gosto geral,

não somente aos que já tem familiaridade com o gênero musical. Ela está com um vestido curto, que de tempos em tempos necessita de ajuste durante a dança, o cabelo levemente ondulado e a maquiagem ressaltando os olhos. Ao contrário de Philip, a garota não aparenta ter uma rotina de performance em mente. Antes, ela dança como se estivesse em uma pista. Não há nenhum movimento mais bem desenhado, ensaiado. Há a disposição de se dançar ao som da música, tal qual se faz na pista de dança, imerso no ambiente.

Além disso, um outro elemento salta aos olhos: Nicky com frequência dança de maneira sensual diante da câmera, como se estivesse flertando com ela, ao passar a mão pelo pescoço, pelos cabelos, e através dos olhares que lança à lente. Ela realmente parece estar envolta de pessoas, música, na luz baixa da pista. Portanto, performance mais solta, mas de modo algum espontânea ou não-planejada: pretende-se manter certa imagem, certa impressão. Nicky sabe o que se passa aqui: ela performa para a câmera, como num jogo de sedução entre dois que dançam e trocam olhares. A quem ela os lança nesse estúdio? Para si mesma, talvez, vista através da lente que a registra. É como se Nicky fizesse da dança um instrumento de selfie, fotografia de si para veiculação de si. Enquanto Philip parece performar a fim de demonstrar suas habilidades, sua rotina de dança, a garota parece aproveitar o momento para exibir-se no palco que a pista se torna, lugar de anonimato e visibilidade ao mesmo tempo.

Dee (Imagem 79) performa também ao

som de uma música do gênero *dance music*. Ela veste uma camiseta simples, uma calça e um cinto de fivela grossa. De início ela se sente um pouco acanhada em frente à câmera, cantarola a música, se mexe de um lado para o outro, faz sinal de coração com as mãos... Progressivamente ela se sente mais à vontade, até o momento em que o refrão *when love takes over* é cantado e, de repente, ela se solta completamente e dança livremente ao som da música¹⁰. Daí em diante ela sorri, e em vários momentos repete o gesto de coração com as mãos, principalmente quando o refrão é repetido. A garota não aparenta ter nenhuma rotina ensaiada, tal qual Philip, e parece se divertir dançando ao som da música. Não há muitos sinais da mesma preocupação com que Nicky dança. A garota parece estar concentrada no ritmo e em certa energia que a música transmite.

Há um processo em Dee: do constrangimento, do embaraço, até o mergulho na atmosfera da música que toca, sendo levada e transportada para um estado em que seu corpo responde de maneira alegre ao som. A menina parece estar entre Philip e Nicky, entre a performance em que a dança e seus movimentos tomam o primeiro lugar, e a performance de si, ciente de si mesma e construída para exibição.

A performance desses três sujeitos já basta para a análise que se segue. É preciso, no momento,

10 Esse momento em que Dee sente-se livre para performar também foi notado pela curadora sênior de fotografia do Museu Guggenheim, quando da retrospectiva da obra de Dijkstra, em 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dcGKg3t7K-I>>. Acessado em 21 mai 2020.

descrever quais os procedimentos de filmagem, edição e exibição foram utilizados pela artista nesse trabalho, a fim de melhor compreender as condições e o modo de construção dessas imagens.

Os procedimentos filmicos

Até agora foi descrita a abordagem da Dijkstra na criação dos dispositivos artísticos, a saber, a montagem do estúdio na casa noturna, a seleção dos indivíduos durante a festa, posicioná-los no estúdio durante ou após a festa e, por último, gravar a performance de cada um perante a câmera, seja essa preparada ou não. Essa primeira parte nos serve para melhor compreender o que foi feito, de que maneira e com qual fim foi feito. Descrevemos o que se passa em cena, uma descrição da *mise-en-scène* e, brevemente, foram tecidos alguns comentários acerca dessas ações, do modo como elas se desenrolam diante da câmera. O intuito foi estar o mais próximo possível das imagens, a ponto de extrair dessas ações possíveis portas de entrada e desenvolver pontes conceituais a partir das obras.

Resta descrever os procedimentos filmicos dessas cenas, as estratégias usadas na captação e edição dessas imagens a fim de apresentá-las ao espectador. Por fim, será abordada a maneira como esse construto fílmico é colocado em galeria ou museu, local onde as obras são exibidas. Sendo assim, retomemos *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Dijkstra já afirmou em diversas entrevistas ter comprado uma pequena câmera *Sony Camcorder*,

após ter fotografado alguns frequentadores do *The Buzzclub*, tendo percebido que o trabalho demandava um registro em movimento das pessoas. Uma rápida passagem pela obra nos mostra que, possivelmente, apenas uma câmera foi usada em todo o registro das ações. É possível perceber isso por não haver cortes nos movimentos em uma transição para outro ponto de vista ou ângulo. Há cortes nas ações, mas eles são sempre destinados a mostrar uma outra ação, um outro sujeito em tela. Infere-se, portanto, que a artista filmou de maneira contínua os movimentos, em câmera fixa, visto não haver variação de ângulo na captura das imagens.

A obra, em boa parte do tempo de exibição, exhibe os corpos que dançam em um movimento contínuo. O quadro varia: a artista enquadra acima do joelho em algumas situações (Imagens 71, 73, 74, 76, 78, 85, 90) e em outras na altura do torso (Imagens 77 e 84). As ações são interrompidas para dar espaço a outras, nas quais acompanhamos o movimento se desenvolver na tela.

Em certo momento do vídeo, a artista passa a utilizar outros procedimentos: acelera algumas ações e desacelera outras, usando ainda *jump cuts* sincronizados com a música, de maneira que percebemos os saltos temporais nas músicas e nas imagens ao mesmo tempo. Assim, uma imagem que foi exibida em velocidade normal é reexibida de maneira acelerada ou desacelerada. Dessa forma há como que uma remixagem dessas imagens, tal qual um DJ acelera algumas músicas, desacelera outras, recorta partes, a fim de dar ritmo e cadência à festa. Por outro lado, há imagens que não sincronizam

com a música, como as feitas no *The Buzzclub*, enquanto a obra toca músicas capturadas em Mysterywold.

Logo, temos um procedimento de exibição em velocidade normal das imagens, em velocidade acelerada, desacelerada, *jump cuts* e desencontros entre imagem e som. A impressão que se tem é que esses efeitos são usados na tentativa de simular uma noite na pista de dança, em que os estados de consciência variam, às vezes mais lentos, às vezes mais acelerados, devido à música, iluminação, dança, efeito de álcool ou drogas etc.

Há outro dado muitíssimo importante: as imagens são veiculadas em duas telas, colocadas uma ao lado da outra. Ao mesmo tempo em que uma figura performa em uma das telas, a outra pode estar desativada (Imagem 92) ou exibindo outra performance (Imagens 93 a 98). É de se esperar que a artista, nessa situação, queira contrapor as performances de uma casa noturna com a outra, ou contrapor uma performance mais agitada a alguma mais lenta etc. Montagens desse tipo poderiam ser feitas, na tentativa de gerar certa reação ou mesmo conclusão por parte do espectador, ao comparar duas performances, por exemplo. No entanto, tais montagens de fácil apreensão não figuram na obra. O que se vê, na verdade, é que a artista combina e recombina imagens em que uma pessoa reaparece junto à outra, dançando ao som da mesma música ou até de músicas diferentes ao mesmo tempo, em velocidades e ritmos por vezes acelerados ou lentos

(Imagens 97 e 98, por exemplo).

Dessa forma, não há ligação fácil a ser feita entre uma imagem e outra, não há um único sentido a ser apreendido. Os efeitos de montagem variam, assim como as combinações durante a exibição. No entanto, fica a impressão que a artista quer emular o ritmo e a cadência de uma festa, por um lado, ao utilizar os efeitos de aceleração, desaceleração, *jump cut* e, por outro lado, ela parece estimular o espectador com essas combinações de imagens, como que o instigando a fazer conexões fora do óbvio e do convencional.

Seguindo para *The Krazyhouse, Liverpool, UK, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), 2009*, a obra se mostra mais simples em termos de procedimentos de montagem. As cinco figuras que dançam no estúdio são captadas por duas câmeras, uma à frente, enquadrando-os acima do joelho (Imagens 79 a 83), enquanto uma segunda, posicionada à esquerda da primeira, enquadra as figuras a partir do torso. Ambas as câmeras são fixas, o que significa que conforme as pessoas se movem para frente ou para trás, o enquadramento sofre mudanças, como é o caso com Philip (Imagem 99).

No material analisado não constatou-se uma duração regular para cada tipo de enquadramento: parece que a montagem foi feita em função da performance de cada indivíduo. Em Nicky, por exemplo, percebe-se maior uso da segunda câmera, à esquerda da câmera frontal. Ocorre que a garota olha diversas vezes para a câmera, arruma os

cabelos, passa a mão sobre eles etc, assim justifica-se o uso mais frequente do ângulo que melhor capta a expressão do rosto e os movimentos ao redor dele. Já na performance de Philip a escolha foi deixá-lo ao centro quase o tempo todo: seus movimentos são ágeis, a dança é contínua e frenética, mal há como fixar seu rosto em zoom por muito tempo, dado que ele se movimenta para frente e para trás. Sendo assim, cada performance teve um ritmo de montagem específico. No entanto, a prevalência da câmera frontal é notória em todos os casos: escolhe-se mostrar, na maior parte das vezes, um quadro amplo dos que dançam, um enquadramento em que é possível ver o todo.

Por último, é preciso descrever a exibição desses vídeos no espaço. A montagem é feita em uma sala em que quatro projetores exibem cada um dos vídeos da obra em uma parede (Imagem 100). A exibição é feita uma depois da outra: não há momento em que uma performance acontece concomitante à outra, cada uma segue a anterior. Dessa forma, o espectador acompanha em cada parede uma performance, uma por vez.

A economia de procedimentos em relação à *Buzzfeed/Mysteryworld*, é notória: a edição é mínima, a exibição é em série, ao invés de ser simultânea. Essa economia pode apontar para dois conceitos diversos entre uma obra e outra, ainda que ambas retratem performances de um grupo de pessoas mais ou menos semelhantes. Por ora, basta ter se identificado os procedimentos usados em cada uma das obras: os procedimentos na montagem do dispositivo, a *mise-en-scène*, os procedimentos

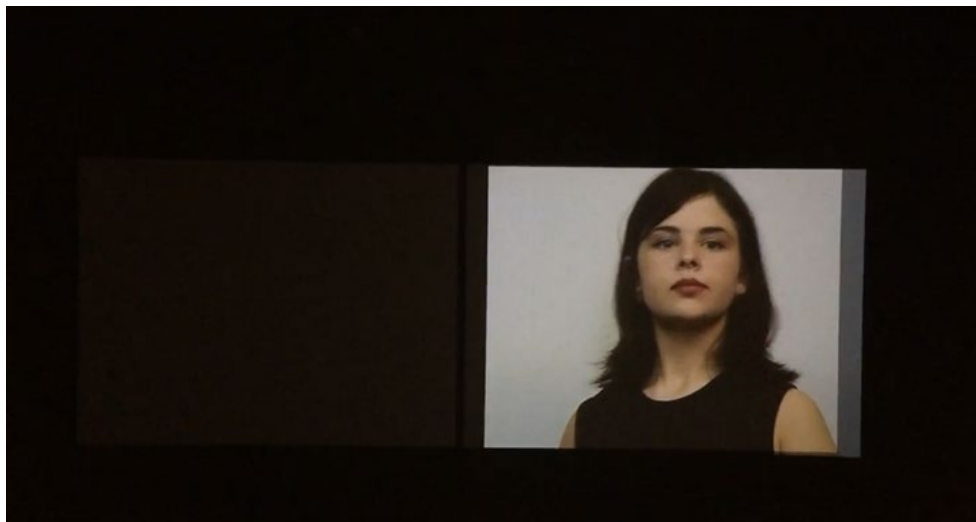


Imagem 92 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.

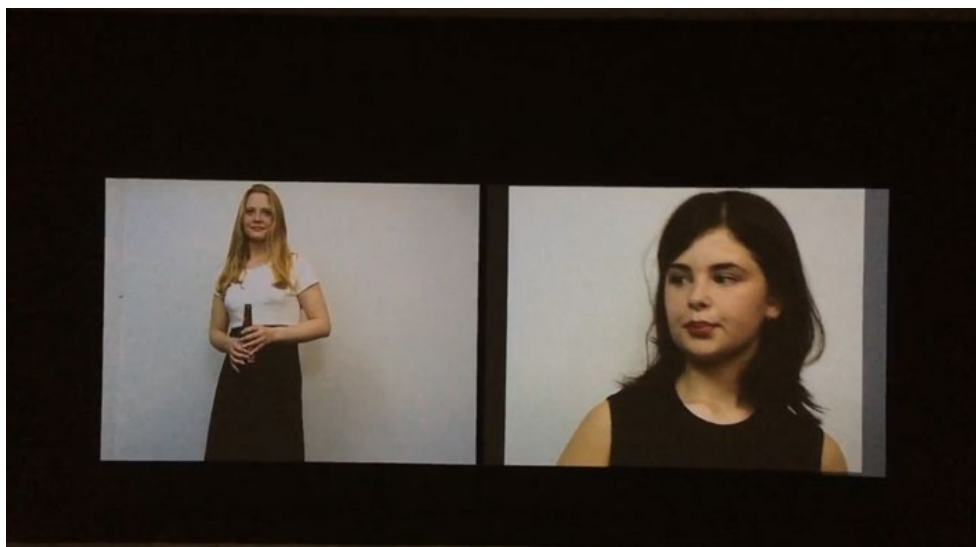


Imagem 93 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 94 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 95 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 96 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 97 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 98 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.

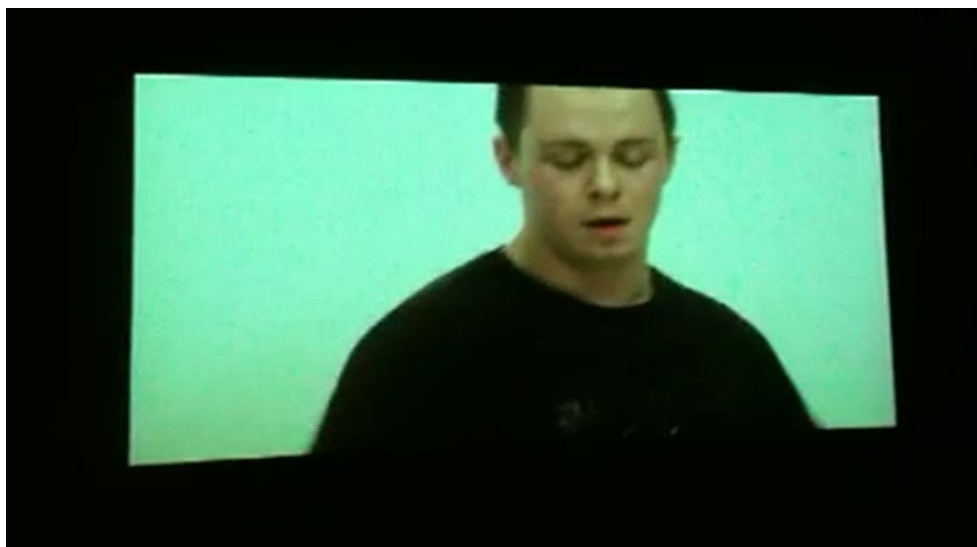


Imagem 99 – Montagem de *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 100 – Montagem de *The Crazyhouse, Liverpool, UK*,
(*Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee*), 2009, no espaço expositivo.
Fonte: Arquivo do autor.

de edição e, por fim, os procedimentos de exibição. Esses dados serão utilizados para melhor compreender e analisar ambas as obras.

A dança na tela

A dança e a música apareceram de diversas formas no cinema. Ambas formaram uma forte aliança com a indústria cinematográfica e, com o passar do tempo, viram suas presenças se intensificarem de forma mais ou menos constante. A primeira referência a esse universo que nos vem a mente certamente é o musical, especialmente na chamada época de ouro de Hollywood, entre os anos 30 e 50, e seu ressurgimento nos anos 70 e 80. Ainda dentro da categoria, vemos um interesse renovado no início dos anos 2000, com títulos como *Chicago*, de 2003, *O fantasma da ópera*, de 2004 e *Os produtores*, de 2006 (TINCKNELL e CONRICH, 2006, p. 7), além da retomada do gênero pela Disney, nas franquias *High School Musical*, *Frozen*, entre outras.

Por outro lado, há inserções de performances de dança, acompanhadas de música, em narrativas que não estão enquadradas no gênero do musical. Um exemplo simples e já clássico no cinema é a performance de John Travolta e Uma Thurman em *Pulp Fiction*, de 1994. Tal performance encontra-se em um momento da narrativa em que a relação entre as duas personagens se desenvolve, em que descobrimos quem são esses dois: ela, esposa do chefe da máfia, e ele, um capanga que é encarregado de acompanhá-la em uma noite, na ausência de

seu chefe, a algum lugar para entretê-la. Em um restaurante temático ambos conversam sobre assuntos prosaicos, até que decidem participar de um concurso de dança, de *twist*, naquele mesmo local, levando o troféu de melhor performance para casa (Imagem 101). O momento tornou-se clássico na história do cinema. Tal inserção é coerente com uma série de referências pop que compõem o filme: apesar de disruptiva, ela compõe certa continuidade narrativa, sendo um momento de descoberta, pelo espectador, de quem são esses personagens e como eles se conectam, ainda que de forma idiossincrática, como o filme constantemente o faz com as outras figuras que o compõem. Um dos grandes trunfos de *Pulp Fiction* é, justamente, revisitar e atualizar diversas referências da cultura fílmica hollywoodiana e da cultura pop.

No entanto, há um outro tipo de inserção desse tipo de performance no cinema. São performances que ficam em um limite muito tênue entre a narrativa fílmica e sua independência, como se fossem destacadas desta, ainda que não completamente. Há uma certa ambivalência, como se fossem performances inseridas de forma quase deliberada, destacadas do andamento do filme. Momentos em si que trazem abalo à linha narrativa, de difícil conciliação, que solicitam o espectador de outras maneiras que não a maneira habitual, coerente com a narrativa dos fatos e dos acontecimentos. Aqui entram exemplos como *Beau Travail*, filme de 1999, de Claire Denis, *Boi Neon*, filme de 2015, de Gabriel Mascaro, entre outros.

Nesta seção da tese, a partir dessas duas

categorias de performances de dança no cinema, propõe-se diferenciá-las, tomando alguns exemplos selecionados. Por fim, em um pequeno adendo, aborda-se também as imagens de performances ou espetáculos gravados e veiculados na mídia. Essa etapa serve para que se possa identificar a maneira como essas, de maneira geral, figuram a partir da imagem. Ou seja, quais imagens da dança performada geralmente circulam, tornando-se referência para nós, espectadores. A partir disso, é possível aferir as diferenças de representação entre os exemplos dados e os vídeos de Dijkstra, a fim de se pensar essas diferenças como centrais na maneira como a artista monta sua obra e como ela solicita o espectador.

O filme *A roda da fortuna* (*The band wagon*), dirigido por Vincente Minnelli, de 1953, conta a história de Tony Hunter, um dançarino que fez sucesso no passado em musicais, mas que vê sua fama e posição cada vez menores, vítima do tempo e das mudanças da indústria. No entanto, recebe uma proposta para atuar em um musical de autoria de um casal de amigos e, ainda que hesitante, decide embarcar na empreitada, encabeçada por um produtor ambicioso, que acaba por distorcer toda a peça. O filme é um musical, evidentemente, estrelado por Fred Astaire, e desde as primeiras cenas a dança, aliada à música, toma lugar de destaque na narrativa.

Em uma das primeiras cenas do filme, o protagonista anda pelas ruas de Nova Iorque e se depara com certo tipo de parque de diversões, uma praça, com barracas de comida, brinquedos etc. Lá,

segundo o protagonista, ficava um teatro e, para a aflição do personagem, ninguém se dá conta desse fato. Após andar pelo lugar, observar com certa estranheza os brinquedos, as crianças e as pessoas que ali estão, nitidamente em conflito, ele começa a cantar uma música, após tropeçar em um engraxate negro. Como em um passe de mágica o conflito no qual se encontrava, a destruição do teatro para dar lugar a uma praça de entretenimento, parece ir embora, e a música versa justamente acerca disso: “Quando você está na pior, no fundo do poço, e não consegue melhorar. Faça algo para se animar e mude de atitude.” (RODA..., 1953). O ato de dançar e cantar, nessa cena, serve como resolução do conflito (Imagem 102). Após essa performance não há menção à questão levantada pelo filme. Diversos outros conflitos (menores ou não) são resolvidos dessa forma na obra.

Um conflito central na narrativa é o relacionamento do protagonista com sua companheira de palco. O produtor da peça demanda a presença de uma requisitada estrela do balé, a bailarina Gabrielle Gerard, interpretada por Cyd Charisse. Em primeiro lugar, há um iminente conflito entre ambos, já que Tony Hunter não pratica balé há anos, não estando, assim, em sua melhor forma. Em segundo lugar, um encontro entre ambos acaba gerando um grande desentendimento e, dali em diante, a parceria está comprometida. Segundo o próprio, que pratica sapateado, ele é um dançarino cujo principal foco está no entretenimento, não na performance clássica do balé. Juntos em prol da peça, que parece não agradar muito os autores e

a companhia, eles se desentendem sucessivamente em palco, sendo difícil afinar suas performances. Tony encarna um outro tempo, e se considera um homem sem muitos requintes, enquanto Gabrielle representaria certo glamour e requinte do balé clássico.

Após um encontro em que iniciam uma reconciliação, eles saem para andar em um parque e, à certa altura, iniciam uma coreografia ao som da música de uma composição instrumental que toca. Nesse instante, ocorre uma troca: ambos ajustam seus estilos para que possam dançar juntos em um mesmo ritmo (Imagem 103). Assim, o conflito entre ambos está desfeito: agora podem performar juntos no palco. A cena em que ambos se encontram inicia-se com o conflito em um nível alto, ambos insatisfeitos. Eles prosseguem no parque, ainda sem muita resolução, sem saber se conseguirão dançar juntos, mas cientes de suas diferenças e, após a dança, seguem em harmonia, o conflito resolvido.

Mais uma vez, a dança é usada como um momento de interrupção da narrativa, em que ela emerge em uma situação de forma inesperada. No entanto, esse momento serve à narrativa, serve à resolução de um conflito para que a história siga normalmente. Da mesma forma, os personagens em *Pulp fiction* parecem estabelecer um vínculo após a dança, vínculo esse que não é exatamente desenvolvido na tela, mas representado no ato da dança. A dança serve para evidenciar uma passagem, tanto nos personagens quanto na estrutura da

história como um todo.

Ambos os exemplos são mais bem adequados ao sistema de narração clássico hollywoodiano (*Pulp Fiction* fica em um limite mais tênue, talvez). Seria prudente, antes de passar para a segunda categoria, analisar uma obra que não esteja tão ligado à tal sistema de feitura cinematográfica. Para tanto, tomemos *Loulou*, filme de 1980 de Maurice Pialat, como exemplo. O filme em questão apresenta uma montagem mais elíptica, menos baseada no sistema estadunidense de montagem, em que as cenas se sucedem umas às outras de maneira sempre conectadas: a cena “b” sucede à cena “a” de modo lógico, como continuação e reação à mesma, criando assim um encadeamento de eventos, um sucedendo ao outro. *Loulou* é estruturado quase que em ilhas, cenas isoladas. Luiz Carlos de Oliveira Jr descreve de tal maneira a montagem do cineasta:

Personagens secundários vêm e vão; situações que não contribuem em nada para a construção do drama central ganham tanto tempo de tela (ou até mais) que as situações mais “relevantes” do ponto de vista da dramatização. A principal cena do filme, aquele violento tour de force após o almoço na casa de campo, consiste numa briga ocasionada pelo ciúme de um personagem que mal aparece no filme. Nada impede, no cinema de Pialat, que um personagem secundário seja o estopim de uma cena mais intensa que aquelas que envolvem o drama de seus personagens principais. Para ele, basta filmar um traço, um naco de vida de um personagem, e esse personagem automaticamente passa a

ter uma presença, uma realidade ampla e sólida. (OLIVEIRA JR., 2012)

O mesmo autor, em seu artigo, afirma ainda que as filmagens de *Loulou* não terminaram no tempo previsto, os atores tendo que deixar a produção antes de sua finalização para atender a outros compromissos profissionais. A montagem, portanto, teve que ser feita de forma ainda mais lacunar, tendo em vista que certas cenas previstas no roteiro não foram feitas.

Loulou apresenta uma cena em que a dança é presente, figurando de forma bastante próxima às outras aqui em sua finalidade narrativa. Sabemos quem é Loulou: a primeira cena da obra mostra uma garota indo até o lugar em que ele está dormindo, chamando-o. Ela parece bastante contrariada, enquanto ele dorme com a roupa do dia anterior: está de calça e jaqueta de couro. Alguém o acorda, perguntando o que ele havia feito no dia anterior e ele responde perguntando se há cerveja em casa. Ao saber que não há, respondendo também que não tem dinheiro, ele se levanta e lava o rosto em uma pia. Ao sair dali ele encontra com a moça, consolando-a para que não chore. Ele a beija e diz para irem dançar.

A próxima cena mostra Nelly, interpretada por Isabelle Huppert, dançando em uma casa noturna, enquanto Loulou, um personagem corpulento, com os cabelos grandes cobrindo o rosto, dança com ela e se aproxima inúmeras vezes tentando beijá-la, enquanto ela sorri se esquivando dele (Imagem 104). O marido de Nelly entra no local, em busca da esposa. Ela, quando o vê, vai em



Imagem 101 – Still de *Pulp Fiction*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 102 – Still de *A roda da fortuna*.

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 103 – Still de *A roda da fortuna*.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 104 – Still de *Loulou*.
Fonte: Arquivo do autor.

direção dele e ali se inicia uma discussão acalorada, variando entre o sarcasmo, quando ele ironiza o fato dela estar dançando com uma figura suja como Loulou, a raiva e a agressão, quando ele dá um tapa no rosto da mulher. Enquanto isso, Loulou continua a dançar com outra mulher, tentando seduzi-la. Quando Nelly volta à pista de dança uma figura se aproxima, querendo dançar, e ela nega o convite. Não obstante a negativa, ele insiste, sendo confrontado pelo marido, iniciando então uma briga que só acaba quando ela intervém. O marido vai embora e, nesse instante, Loulou se aproxima de novo, dançando e beijando Nelly, que se esquiva dos beijos novamente, mas acata a aproximação. A cena que se segue mostra ambos em uma cama, transando.

As duas primeiras cenas traçam certo trajeto: apresentar Loulou, apresentar Nelly, o encontro entre os dois e o conflito que isso gera com seu marido. Sabemos que Loulou é um homem que aparentemente não está interessado em compromisso ou coisa que o valha; já Nelly aparenta estar cansada do casamento e de seu marido, figura oposta à do protagonista. A cena em que os personagens dançam serve, narrativamente, para apresentar esse conflito: é durante o ato da dança que as figuras se aproximam e se afastam. É no ato da dança que vemos, nos corpos, o conflito surgir e se estabelecer e, na narrativa, quem é quem, quem está envolvido no que, e o que está em jogo em cada ato.

Portanto, a dança aqui se mostra como um momento de apresentação dos elementos narrativos

que serão explorados durante todo o filme. Nesse sentido, ela funciona como ponte e gancho para a narrativa, assim como nos outros filmes aqui citados. Em suma, as performances foram usadas, nos exemplos aqui dados, como elemento de resolução de um conflito (*A roda da fortuna* e *Pulp Fiction*), adensamento da narrativa e, por fim, como elemento que apresenta os personagens e o conflito da história (*Loulou*). A performance é secundária: ela carrega, sustenta e resolve o conflito. A coreografia está subsumida na narrativa.

É possível pensar essas instâncias da dança no cinema como parte de um sistema maior de produção, o sistema clássico, desenvolvido por Hollywood. Este é orientado à causalidade, ao fato e seu desdobramento, à ação e reação, ao redor de um protagonista que age e reage diante dos acontecimentos, até a resolução do conflito e à restauração da normalidade abalada no início da narrativa (BORDWELL, 2005, p. 279). Os filmes citados até aqui, com exceção de *Loulou*, seguem essa lógica.¹¹ A estrutura interna das cenas também o faz, como afirma Bordwell:

Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes - suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos,

11 *Pulp Fiction* está no limite do estilo clássico, ainda que esteja circunscrito nele.

planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por meio de um “gancho de diálogo”). Daí a famosa “linearidade” da construção clássica (BORDWELL, 2005, p. 282).

As cenas citadas seguem a função de apresentar os personagens, o espaço ou resolver conflitos, abrindo linhas para desenvolvimentos posteriores, que serão retomadas nas próximas cenas. Ou seja, tais performances de dança seguem a lógica do cinema clássico. Ainda que *Loulou* seja um filme mais ambíguo e aberto nesse sentido, a cena citada segue o padrão: apresenta os personagens, o espaço, o conflito e deixa algumas linhas abertas (como o conflito entre Nelly e seu marido), uma delas retomada na próxima cena (as investidas de Loulou), com o protagonista e a mulher na cama.

Tendo reconhecido a função da dança nas narrativas aqui citadas, é possível pensar em outro tipo de uso, mais próximo daquilo que Dijkstra nos apresenta em suas obras. Alguns filmes utilizam a dança como um tipo de inserção que se relaciona de forma mais indireta com a narrativa. Essas inserções não funcionam como ganchos narrativos, como forma de preparar as próximas cenas, encaminhar a narrativa, ou mesmo como resolução de conflitos próprios a ela. Elas funcionam quase como ilhas

em si, isoladas do continente da narrativa, quase independentes desta. São de difícil definição e análise.

Beau Travail, filme de 1999 da diretora francesa Claire Denis, é narrado pelo protagonista Galoup de sua casa na França, em que ele recorda seus dias na Legião Estrangeira, alocado em Djibouti. Enquanto serviu à Legião, o personagem estava abaixo do comandante responsável pelo regimento, acompanhando e treinando as tropas no país. Tomado por certa inveja, ameaça e atração por um novo membro do destacamento, Gilles Sentain, ele acaba por sentenciá-lo à morte após um conflito entre ambos, ao abandoná-lo com uma bússola quebrada no meio do deserto para que ele retorne ao acampamento.

A narrativa se move de maneira também elíptica, alternando entre cenas mais narrativas e outras mais contemplativas. Em diversos momentos os treinamentos dos soldados se aparentam mais a um balé coreografado, os corpos performando uma rotina bastante rígida. Tais performances se aproximam muito da rigidez do próprio Galoup, tomado por uma atração e repulsa pela graciosidade e mansidão de Sentain, aspecto esse que ele não consegue compreender muito bem. É nesse contexto e ambiente que a narrativa se desenvolve, dando pistas de certa atração do oficial pelo soldado sem, no entanto, revelar-se.

No início do filme há uma primeira cena em que a dança é presente: os soldados estão em uma casa noturna em Djibouti, alguns dançando

com suas namoradas, mulheres da região. Galoup está com sua namorada: ela dança à sua frente, enquanto ele a observa de maneira rígida, como se estivesse observando seu pelotão fazer algum exercício. Ao final ele se aproxima dela, ensaiando algum movimento (Imagem 105). Trata-se da segunda cena do filme, ainda não sabemos quem é o protagonista, que só é revelado algumas cenas mais tarde. No entanto, essa cena nos traz um dado acerca da narrativa: alguns soldados dançam alegres com algumas mulheres, se desfazem da rotina militar que formata seus corpos, enquanto um outro, que descobriremos tratar-se de Galoup, mantém certa disciplina, rigidez. É uma cena que informa o espectador acerca desses dados narrativos.

Quase simetricamente, a última cena do filme apresenta uma outra performance. Galoup já foi afastado do cargo junto à Legião Estrangeira e, de volta à França, aguarda o julgamento da Corte Marcial. No entanto, essa cena se passa na mesma casa noturna que a primeira, dessa vez vazia. O oficial está vestido com roupas civis, camisa e calça pretas, e um sapato preto e branco. Ao fundo toca *Rhythm of the Night*¹². Galoup está fumando um cigarro e passa a andar pelo salão, olhando um ponto fixo de maneira quase sedutora. As paredes são espelhadas e a cena dá a entender que ele está olhando todo tempo para uma delas, fora de quadro. O oficial dá algumas voltas, faz alguns passos de dança, volta a andar, faz mais alguns passos, até que ele é tomado pela música e dança

de maneira explosiva. Ele parece estar dançando para si mesmo, desafiando e aproveitando do próprio corpo nesse possível espelho do outro lado, soltando-se da maneira como lhe apraz. Ele fuma seu cigarro, sorri, volta com o olhar sedutor... Ele dança fora do ritmo, de formas as mais variadas, sem nexos entre um passo e outro, fazendo-o para si mesmo, como se estivesse extravasando algo de si para sua plateia que o deseja e o aplaude (Imagem 106).

Essa última cena parece estar desconectada do fluxo narrativo: não há razão de ser, não acompanha a temporalidade do filme, parece estar perdida ali. Trata-se de uma certa ilha dentro da narrativa, mas que traz novos significados a ela como um todo. Ainda assim, a história prescinde dela. A cena anterior a essa já dá certo tom ao final da obra: Galoup está deitado na cama rigorosamente arrumada à maneira militar, sua mão segura uma pistola que descansa em sua barriga, a câmera percorre seu peitoral nu, passa por uma tatuagem em que se lê “*Serve à boa causa e morre*” (*Sers la bonne cause... et meurs*) e termina em seu bíceps, onde uma veia pulsa, continuamente, como se seu corpo estivesse o tempo todo teso – a pistola pronta a ser usada é testemunha desse estado.

A diferença entre a primeira cena de dança e a última é determinada por quanto cada uma delas se faz necessária à narrativa e o que cada uma delas engendra ao todo. Parece que a última tem valor em si mesma: ela quer dizer por si só. A narrativa a informa, claramente, mas ela continua de certa forma solta. A performance do personagem

quer comunicar algo, é mais que um acontecimento na narrativa que irá se ligar a outro. A primeira cena depende de desenvolvimentos posteriores da história, enquanto a última é mais independente e consegue informar a narrativa como um todo, ao mesmo tempo em que permanece misteriosa, de certa forma destacada do fluxo dos acontecimentos. Ela se encontra em um limite muito tênue entre a narrativa e sua própria independência como imagem.

Um outro exemplo talvez elucidie melhor a questão em jogo. *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, lançado em 2015, conta a história de Iremar, vaqueiro que viaja de caminhão trabalhando nas vaquejadas junto a outros vaqueiros, a motorista do caminhão e sua filha. No entanto, Iremar sonha em ser estilista de moda e se vê às voltas com tecidos e adereços, fazendo roupas para Galega, a motorista, e desenhando roupas em fotos de mulheres nuas em revistas. Iremar, portanto, se vê entre dois polos distintos: a crueza e a brutalidade do serviço como vaqueiro e a delicadeza, sensibilidade e atenção ao detalhe do estilista.

O filme se desenrola entre as vaquejadas e suas luzes de neon, a realidade dura da estrada, do ambiente intenso onde vivem, dentro do caminhão, e as paradas que fazem. O roteiro e a montagem se desenvolvem de forma também elíptica, deixando espaço para o espectador depreender detalhes, fatos e motivações...

No começo do filme, após uma cena prosaica na narrativa, uma outra se impõe: uma mulher

vestida com uma cabeça de cavalo dança em um ambiente improvisado com lonas de caminhão como parede, iluminada por uma luz vermelha muito forte, deixando seu corpo quase que todo em penumbra (Imagem 107). Uma música alta, estrangeira, toca ao fundo, enquanto essa estranha figura dança, os punhos fechados, como se fosse de fato um cavalo. Em outra cena, mais ao final do filme, a figura retorna no mesmo ambiente, só que dessa vez é possível ver que há uma plateia de homens que a assiste, assobiando, empolgada com a dançarina, chamando sua atenção (Imagens 108 e 109). A mesma veste um traje curto, cheio de brilho, refletindo as luzes que incidem sobre ela.

Essas duas cenas inquietantes transtornam a ordem dos acontecimentos: a figura não está conectada de modo algum ao fluxo narrativo, não sabemos quem ela é, onde está e nem porque está vestida com uma cabeça de cavalo. No entanto, há algo nessas duas cenas que está diretamente relacionado à narrativa: a mistura perturbadora entre a sensualidade da figura, seu traje, a luz vermelha que incide sobre ela, e a crueza da cabeça de cavalo, o chão de terra em que performa, as paredes de lona, a plateia de homens que se deleita ao ver seu corpo dançando, apontam diretamente para a dualidade que Iremar encarna. Ele sonha em ser outra coisa que não vaqueiro, ao mesmo tempo em que carrega em si as marcas dessa vida dura e intensa, sendo parte dela, inclusive: Iremar não é um personagem sensível em seus modos e falas, ele é um dos vaqueiros, ele faz parte daquele mundo. Assim sendo ele encarna essa ambivalência, a



Imagem 105 – Still de *Beau Travail*.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 106 – Still de *Beau Travail*.
Fonte: Arquivo do autor.

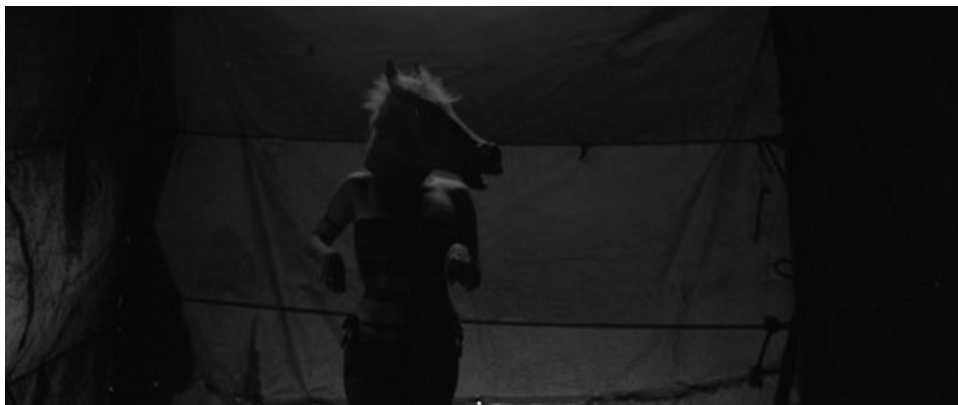


Imagem 107 – Still de *Boi Neon*.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 108 – Still de *Boi Neon*.
Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 109 – Still de *Boi Neon*.

Fonte: Arquivo do autor.

vontade de ser outra coisa ao mesmo tempo em que é aquilo que se é, estando onde se está, em um ambiente cruel e duro.

O conjunto de cenas em *Boi Neon* é ainda mais radical das que aparece em *Beau Travail*: a conexão com a narrativa não é óbvia nem direta, a figura da mulher com cabeça de cavalo se coloca como um mistério no fluxo da narrativa, estando desvinculada dela em termos de personagens e acontecimentos que figuram em tela.

As duas configurações engendram conexões diferentes e, por conseguinte, propostas diferentes em termos de espectralidade¹³. De um lado, um uso da dança como passagem, ilustrando certo momento da história, servindo como alegoria desta. Portanto, mantém certa correspondência entre um modo de representação e um modo de fazer arte: a

13 Referente à experiência do espectador frente às diferentes articulações propostas pelos artistas em suas obras de arte. Em outras palavras, diferentes configurações e propostas artísticas ensejam engajamentos igualmente diversos.

dança deve ser utilizada de maneira a sublinhar a narrativa, a sustentá-la e resolver conflitos gerados por esta. O que se opera na segunda categoria aqui descrita não é exatamente a fuga da narrativa, mas uma outra relação das imagens com ela: a performance de dança, de certa maneira, torna-se uma ilha dentro da narrativa e relaciona-se com ela através de outros dispositivos de significação, não se mantém mais em submissão, mas faz referência à narrativa de maneira mais sutil. Mariana Baltar aponta para um regime de mostraçã, para além do regime de narraçã, ao citar a possibilidade dessas cenas evocar um cinema de atrações¹⁴, no contexto do que foi chamado primeiro cinema (BALTAR, 2016, p.7). A autora aponta:

Para o autor [Scott Bukatman], há algo em comum entre atrações e prazer visual e este comum é a faculdade de ambos interromperem (pela força excessiva das performances dos corpos nas telas) o tecido narrativo. Assim, são passagens de força espetacular, disruptiva e vulcânica (os termos são do autor) que compõe ambas as presenças das atrações e do prazer visual nos filmes. Para Bukatman, esta força reside no excesso cuja lógica responde a ordem espetacular do instante, no sentido em que as performances dos corpos são tratadas como passagens, instantes e eventos no fílmico (não raramente com efeitos cinemáticos de *slowmotion* e ênfases

14 Sobre este: “Em outra perspectiva, mas com a mesma definição (momento forte e autônomo de espetáculo), o termo é retomado (Gaudreault e Gunning 1989) para designar um dos dois sistemas de representação, que se distinguiu no cinema dos primeiros tempos, o sistema de ‘atrações mostrativas’ (oposto ao sistema de “integração narrativa”, que no final devia substituí-lo no cinema clássico).” (AUMONT, MARIE. 2003, p. 25).

de iluminação e cores) e que, por isso, constituem um tenuous equilíbrio entre a potência domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (no sentido da possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração (BALTAR, 2016, p. 8).

A autora, em seu artigo, aproxima essas inserções aos conceitos de afeto e corpo, ligando-as ao cinema de atrações, mais afeitas ao instante, à performance, ao evento, do que à narrativa, a qual ela qualifica como domesticadora, pensando aqui na potência da instância da performance, em oposição ao enredamento que a narrativa faz desta. A questão dessas imagens, então, é colocada em função da narrativa: a primeira subsumida nela, a segunda insubmissa, reivindicando sua independência como performance.

O equilíbrio tenuous, pretendendo elevar a potência afetiva da imagem como instância performática contra o aprisionamento feito pela narrativa, talvez seja mais bem formulado se pensado em termos de articulações. Essas imagens formam relações com a narrativa, gerando engajamentos e efeitos diversos. Elas não escapam de outras imagens que formam o todo da obra cinematográfica. Se há potencial sensório-afetivo na performance em *Beau Travail*, é porque há um sistema narrativo que lhe confere valor e que o coloca em relação ao todo. Portanto, há uma relação entre cognição e afeto nessas performances. Nesse sentido, há um afastamento do cinema de atrações, pois essas imagens não são isoladas de um

todo que as encaminha e dá sentido¹⁵.

Assim, talvez seja mais interessante pensar nessas configurações de imagens como pertencentes à *imagéités* diferentes, articulações de imagens e funções diferentes umas das outras. Jacques Rancière vai argumentar que as imagens, quando articuladas, tanto a nível de enquadramento, quanto a nível de montagem, formam regimes de *imagéité*: “(...) isso é, um regime de relações entre elementos e funções.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 12-13). Ele parte das imagens que Bresson utiliza na abertura de *Au hasard Balthazar* (*A grande testemunha*), para explicar acerca do conceito:

As “imagens” de Bresson não são um asno, duas crianças e um adulto; também não são apenas a técnica do enquadramento em plano próximo e os movimentos da câmera ou as fusões encadeadas que o ampliam. São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum (RANCIÈRE, 2012a, p. 13).

O autor quer colocar as imagens fora do reino das ontologias, quer pensá-las de

15 André Gaudrault, autor que introduziu a questão do cinema de atrações como um desafio à história do cinema, junto a Tom Gunning, aponta que a divisão entre mostraçõ e narraçõ não é exatamente correta. Ele afirma que o cinema é feito de mostraçõ (tal qual o teatro - baseado na encenaçõ no presente) e narraçõ (tal qual a literatura - baseada no passado, em alguém que conta), esta última aliada à figura da montagem e da ediçõ. Além disso, argumenta que a cena gravada, em si, sem ser articulada com outras, já apresenta uma micro-narrativa (GAUDRAULT, 1987, p.34). Logo, a oposiçõ entre os dois termos não procede, rigorosamente falando.

maneira mais solta, pensá-las em suas potenciais articulações. Portanto, contrário ao que dizia Bazin, que colocava o peso da complexidade da imagem e sua interação com o espectador na *mise-en-scène*, mais especialmente na profundidade de campo e na montagem mais enxuta (BAZIN, 2014, p. 108), o autor afasta-se e faz uma crítica a este e a Deleuze¹⁶ que, em suas teorias sobre o cinema, basearam seus argumentos no primado do tempo, colocando a imagem cinematográfica como fruto deste, promovendo, assim, procedimentos técnicos que refletissem o princípio ontológico.

Logo, o que diferencia esses dois procedimentos é a maneira como conectam os elementos da imagem a algumas funções. Enquanto em *Boi Neon* a mulher com cabeça de cavalo opera um corte no correr dos fatos que se seguem, referenciando-os, porém, na vestimenta, nos homens que a assistem e a desejam – imagem e ideias ligadas à narrativa - em *Loulou* a cena de dança se conecta a uma cadeia de acontecimentos e se torna mais um entre eles, de forma análoga aos outros, tornando-se gancho para uma próxima situação do roteiro, e assim por diante. A decupagem das cenas também reforça essa relação: a mulher com cabeça de cavalo é enquadrada com câmera fixa, trazendo poucos cortes, enquanto a câmera acompanha o conflito que se passa na boate, em

16 A crítica que Rancière faz a Deleuze parte de sua desconfiança acerca do uso da teoria de Bergson (RANCIÈRE, 2001, p.148), de sua crítica à antítese entre as categorias de imagem-movimento e imagem-tempo, mimetizando a oposição moderna entre arte figurativa e não-figurativa (RANCIÈRE, 2009, p. 27) e, por fim, apontando diversas incoerências próprias ao texto de Deleuze (DELEUZE, 2018a e 2018b).

Loulou, em alguns planos sequências. Na primeira, a performance toma lugar principal, enquanto na segunda, coadjuvante.

Em outras palavras, a configuração dessas imagens dentro da narrativa e a maneira como são representadas, estabelece aproximações e distanciamentos quanto à figuração padrão da dança no cinema e nas narrativas clássicas. Cada performance em tela, a partir das articulações dos elementos e das funções, irá gerar relações de espectadorialidade diferentes.

Por fim, talvez seja interessante sublinhar uma terceira figuração da dança dentre as imagens que circulam entre nós: a exibição de espetáculos ou apresentações de dança filmados. Nesses casos, trata-se de um evento no qual o contexto atua como um fio que nos conduz: haverá uma performance, assistimos a ela, seja um evento de balé, seja dança contemporânea. Esse contexto atua como fio que nos conduz à performance. Não há quebra de expectativa, rigorosamente falando. Se assistimos a um espetáculo gravado em um palco, estamos preparados para tal evento, não há conflito no modo de apresentação do espetáculo, ou seja, os elementos mantêm-se quase sempre os mesmos: o palco, o fundo, a iluminação cenográfica etc. Por outro lado, há também apresentações em programas diversos de televisão. São performances ensaiadas, executadas, frequentemente, de modo exemplar. Fazem, geralmente, parte de algum quadro ou concurso que também nos prepara para

o espetáculo.¹⁷

Dijkstra no cubo branco

Que tipo de imagem, afinal, Dijkstra desenvolve em ambas as obras? Para o espectador é uma imagem absurdamente comum: pessoas dançando, fumando, beijando-se em frente a um fundo verde. Um comum que se prolonga no tempo, que insiste em sua banalidade, em sua frontalidade extrema. É, segundo Rancière, uma imagem ostensiva:

Essa imagem também afirma sua potência como a da presença bruta, sem significação. Mas ela a reclama em nome da arte. Ela põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam (RANCIÈRE, 2012a, p. 32-33).

Esses jovens nada oferecem ao espectador a não ser si mesmos e suas ações em imagens. No entanto, é preciso uma operação que as destaque de imagens e discursos do mundo. O próprio dispositivo montado pela artista já aponta para

17 Há ainda uma quarta figuração da dança não explorada aqui. Filmes como *Pina*, de Wim Wenders e Gaga – *O amor pela dança*, de Tomer Heymann, apresentam extensas cenas de dança como fios condutores em documentários acerca de seus coreógrafos, Pina Bausch e Ohad Naharin. Diversos filmes de Carlos Saura, por exemplo, enquadram a performance de dança em sua integralidade ou ainda como parte de uma narrativa ao redor da construção do próprio espetáculo. Estão entre a narrativa clássica e os espetáculos filmados, não se figurando, no entanto, como as ilhas na narrativa citadas acima.

essa operação: ao mesmo tempo que inerente ao trabalho, o fundo infinito reafirma que não se trata de uma ação inserida no fluxo do mundo, mas que foi separada por um ato deliberado. Por outro lado, a montagem da obra no espaço expositivo, o título, a etiqueta e os apontamentos na parede que indicam o nome da obra, a artista e sua descrição, compõem um complexo que a retira do cotidiano, indicando que ali o visitante deve deter seu olhar, pois há um objeto de arte, objeto que quer sua atenção.

No que as imagens de Dijkstra se aproximam ou se distanciam das precedentes? Em primeiro lugar, há um componente essencial nelas: são expostas em galerias ou museus, em oposição à sala de cinema. Tal aspecto é central e separa as imagens da artista das dos filmes e exposições de dança. Por outro lado, há uma aproximação entre essas e as encontradas em *Beau Travail* e *Boi Neon*.

Dominique Paini argumenta que as imagens em movimento expostas em galeria, em sua maioria, não possuem uma estrutura narrativa como um filme possui:

Em outras palavras, o *cinema exposto* é despojado de sua estrutura ficcional completa. O caráter narrativo de um filme não é exposto. Não ser exposto é apenas um detalhe dramático. Pode-se expor o dramático, não o narrativo. A intensidade pode ser exposta, mas não o estiramento (PAINI, 2008, p. 27).

Essas imagens, desprovidas de narrativa, relacionam-se de maneira mais livre com o espectador, que tem a liberdade de transitar pelo espaço enquanto frui alguma obra, abandonando-a

a qualquer momento, seja em seu início, meio ou fim. Esse espaço é simbólico: o espectador ocupa-o de maneira livre a partir do que vê. Ele pode dançar ao som da música, ele pode sentar-se em observação atenta, ou pode simplesmente sair do espaço. Essa relativa neutralidade do espaço reflete também a neutralidade da representação que Dijkstra pretende em sua obra: isolar seus personagens, assim como o espaço isola o espectador. Tal aspecto reforça a narrativa como um elemento fraco em suas obras. Por outro lado, a projeção de imagens em movimento no espaço expográfico trouxe à tona outro fenômeno:

A atmosfera cultural dos anos 1990 induziu o privilégio da acuidade sensorial de um espectador-visitante, privilégio contemporâneo que também está em certo tipo de música tecno, repetitiva, e nos baixos sonoros que “batem no estômago”. Mais do que o significado, busca-se a sensação; a sensorialidade contra o sentido; prevalece a adulação dos sentidos, mais do que a complexidade dramatúrgica, que dificilmente se realiza quando o corpo do espectador está em movimento, não cativo em uma poltrona. Portanto, o efeito cinema se confunde com um efeito plástico, ao menos com o que supomos ser sensorial no efeito plástico (PAINI, 2008, p. 29).

Nesse sentido, as imagens que são veiculadas no espaço do cubo branco se ligam com o que foi chamado de cinema de atrações: o foco no espetáculo, no rompimento com a narrativa, no choque, na surpresa, ao invés do desenvolvimento de uma história (BORGES, 2019, p. 67). Logo,

depreende-se que as obras de Dijkstra claramente se afastam do modelo do cinema clássico, imagens subsumidas na narrativa, e aproximam-se das inserções que Mariana Baltar cita em seu artigo, exemplificadas aqui em *Beau Travail* e *Boi Neon*.

Ao mesmo tempo em que se aproximam dessas inserções performáticas em filmes de ficção, as imagens de Dijkstra delas se separam na ausência de uma estrutura narrativa clara, operando uma clivagem de difícil conciliação. Além disso, as imagens em si, em sua neutralidade espacial – representada pelo fundo infinito – e na ausência de motivo disparador do ato, contribuem para esse estado de indefinição.

No entanto, o próprio modo como as imagens se seguem umas às outras aponta para um padrão, uma recursividade: jovens performando em um fundo infinito, confrontando-se com a câmera em um espaço em que há música e festa no fundo (ainda que não se saiba do dispositivo montado dentro da casa noturna, por exemplo), a própria edição da artista, acelerando, desacelerando e dessincronizando algumas imagens em relação ao som... Todas essas operações, encadeamento de imagens, ainda que sem contexto explícito, marcam um dispositivo que chama a atenção do espectador de maneira não-narrativa.

A própria montagem da exposição, a disposição dos elementos, todo o dispositivo montado ao redor dessas imagens funciona como narrativa que nos guia até as obras – configurando, de certa forma, nossa experiência como espectadores.

Portanto, não é possível pensar esses vídeos fora do contexto em que são montados:

As obras de arte parecem estar genuinamente doentes e desamparadas - o espectador deve ser guiado até a obra de arte como os funcionários de um hospital podem precisar levar um visitante até um paciente acamado. (...) Curadoria é cura. O processo de curadoria cura a falta de poder da imagem, sua incapacidade de se apresentar (GROYS, 2016, p.65).

É preciso dizer que nenhuma imagem está isolada. Portanto, a maneira como a obra é exposta, sua curadoria, por assim dizer, faz parte também da *imagéité*, de como as imagens são organizadas, montadas em relação às suas funções. O dispositivo expográfico monta uma narrativa ao redor dessas obras. Essa imagem ostensiva orquestrada por Dijkstra, precisa do aparato expográfico para se distanciar dos discursos e da circulação da imageria:

A obra de arte nova parece realmente nova e viva somente se se assemelhar, de certo modo, a todas as coisas comuns e profanas, ou com todos os produtos da cultura popular. Apenas nesse caso, a obra de arte nova pode funcionar como significante para o mundo além das paredes do museu. O novo só pode ser experimentado como tal se ele produzir um efeito de infinito fora dos limites - se abrir uma visão infinita sobre a realidade para além do museu. E esse efeito de infinitude pode ser produzido, ou melhor, apresentado somente dentro do museu: no contexto da realidade propriamente dita, podemos experimentar o real somente como finito, porque nós mesmos somos finitos. O pequeno e controlável espaço do museu permite ao

espectador imaginar o mundo para além das paredes do museu como esplêndido, infinito, extático. Esta é, de fato, a função primária do museu: deixar-nos imaginar o que está fora dele como infinito. Novas obras de arte funcionam no museu como janelas simbólicas abertas à visão do infinito do lado de fora (GROYS, 2016, p.45).

Groys argumenta, portanto, que o dispositivo expográfico abre a perspectiva do mundo a partir da obra. É a partir do contato com essa imagem dita ostensiva, assemelhada às coisas do mundo, sem modificações na superfície de sua representação, dentro do espaço de exposição, que o espectador tem a possibilidade de abrir suas possibilidades acerca do fora, do real, do mundo que ele habita e circula. É rearranjando essas imagens que Dijkstra propõe rearranjar a experiência.

Thomas Elsaesser vai mais além: ele argumenta que as variáveis tempo/espaço/lugar/agenciamento, que apontam para a experiência do espectador com uma imagem e suas articulações, diante de uma tela (televisão, caixa preta etc.), em um lugar específico e em condições específicas define a própria diegese¹⁸. Em outras palavras, ao ampliar o uso do termo, o autor quer ir além das

18 Segundo Jacques Aumont e Michel Marie: “A diegese é ‘a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado’ (Metz). O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese.” (AUMONT, MARIE. 2003, p. 78)

dicotomias entre narrativa e mostraçõ (atraqões), a fim de pensar as imagens em suas especificidades e singularidades. Dessa forma, a experiêcia do espectador nã estã inserida apenas dentro das operações singulares entre as imagens, mas ampliada para abarcar o espaço e as condições em que ele frui a obra (ELSAESSER, 2006, p 217-218). Assim, diferentes configurações dessas variáveis constituiriam diferentes diegeses – escapando da falsa noçã de que nã há narrativa nessas imagens, o que fariam que essas pendessem para um olhar que as consideraria apenas do ponto de vista sensório. Tal construçã acompanha o que Rancière argumenta acerca da relaçã entre as operações da arte (de dessemelhança), a circulaçã da imageria e os discursos críticos.¹⁹

Portanto, estruturalmente as obras de Dijkstra se diferenciam das performances de dança apontadas (no cinema clãssico, nos *inserts* e nas exibições de espetáculos filmados). Em termos de visualidade, em termos de representaçã, posam um estranhamento ao espectador. Em outras palavras, estamos diante de um duplo estranhamento: um

19 Frank Kessler propõe ainda que a noçã de dispositivo (dispositif) seja útil ao pensarmos a relaçã entre forma fílmica, espaço de exibiçã e condições históricas. Ao invés, entã, de pensar nos mediums de forma estática (a busca pela especificidade do meio), é necessário pensar as diversas configurações dos dispositivos através da história. Logo, por exemplo, uma mesma imagem, exibida no cinema em épocas diferentes, pode ter diversas respostas espectatoriais, da mesma maneira como essa mesma imagem no cinema e em uma galeria, na mesma época, formam experiêcias também diferentes. Assim, busca-se historicizar as condições tidas como fundantes da experiêcia da imagem, levando em consideraçã os diversos elementos que estã em jogo na experiêcia do espectador. Dessa forma, também, busca diminuir as distâncias entre o cinema narrativo e o cinema de atrações, ainda que a diferenciaçã nã seja de todo abolida. (KESSLER, 2006, p.61)

estrutural (por dar-se no ambiente expográfico) e outro representacional, ou visual, por montar um esquema que desarma o olhar habituado às performances de dança.²⁰

Em termos de visualidade, as imagens de Dijkstra solicitam a atenção do espectador através de um dispositivo que convida os indivíduos a performarem diante da câmera segundo regras pré-estabelecidas, permitindo que haja certa liberdade naquele ambiente de controle, liberdade essa que é registrada e exibida de forma a permitir maior visibilidade dos corpos e de seus movimentos como evento principal, utilizando o enquadramento e a maior profundidade de campo que, por fim, propõem uma outra relação com o espectador, mais atenta, paradoxal e desafiadora... Essa imagem é posta no espaço expográfico, com suas próprias dinâmicas de tempo e espaço, contrastando com a dinâmica de uma sala de cinema. Logo, toda uma articulação entre as imagens, as relações entre elementos e funções que a artista desenvolve, e a inserção dessas no espaço do cubo branco, com suas temporalidades e configurações espaciais. Esse regime de imageité, inserido nesse espaço, traduz uma configuração espectral, que joga entre a cognição e o sensorio, entre atração e narrativa.

É interessante pensar, então, na natureza lacunar dessas imagens que se sucedem com

20 Esse duplo estranhamento se entrelaça e se mistura, não sendo possível separar com facilidade um do outro. A ausência de narrativa (relativa, como já dito) implica consequências tanto na representação visual quanto no fato das imagens estarem sendo veiculadas em um espaço expográfico. Esse último, portanto, pode ser encarado como formatador desse tipo de imagem ao mesmo tempo em que é formatado por ela.

pouca ou nenhuma explicação ou contexto que as elucidem. A articulação dessas imagens, sua imageité, com a ausência de uma estrutura narrativa convencional e a dinâmica do espaço expográfico configura uma suspensão afetivo-cognitiva. De certo modo, essa dualidade está presente nos pares narrativa e atração, que encarnam o par cognição e sensorialidade.

The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, (2009)

Dijkstra escolhe seus personagens durante a noite, em uma casa noturna: jovens, talvez alguns adolescentes. Esses cinco sujeitos são chamados a performar em outro dia, diante de um fundo infinito, para a câmera. Cada um deles escolhe uma música de sua preferência, em sua maioria hits da época. O estúdio é um ambiente de controle, de ação que se desenvolve em um lugar separado do cotidiano; a ação, no entanto, não é dirigida. É criado um espaço de liberdade em um ambiente de controle. Essas são as regras estabelecidas, é a partir daí que a performance se desenrola.

Há uma gama enorme de possibilidades que se apresentam aos que estão diante das câmeras – uma frontal e outra a um ângulo de mais ou menos 45 graus. É possível que nada aconteça: interpelados por um ambiente ascético, não natural, há a possibilidade dos sujeitos negarem a interação, ou simplesmente se sentirem intimidados pelas condições apresentadas.

Dee (Imagem 79) aparentemente se sente

assim: de início, ela se apresenta reticente, sendo tomada, depois de algum tempo, pela música que invade seu corpo em uma performance mais solta. O conflito inicial é encarnado em seu corpo que demora a se engajar com a música diante de um ambiente tão neutro e desafiador quanto um estúdio. Em seu corpo de adolescente habita a ambiguidade da situação. Ela não comunica o que se passa através de palavras: tudo se desenrola em seus gestos mudos e poucos, na dificuldade com que ela se movimenta, até o momento em que ela atravessa certa barreira e se deixa levar pela música. A partir desse momento, ela performa de maneira mais solta, mas sempre retomando certa consciência da situação: sempre que a música repete a frase *when love takes over*, ela faz um gesto de coração com as mãos, presente também antes de seu engajamento mais ativo com a música. É um gesto ensaiado, pensado para aquele momento.

Dee é testemunha de um conflito entre o que seu corpo mostra e o que esconde, ou quer esconder. Testemunha, além disso, de sua própria juventude, simbolizada aqui nos extremos de se mostrar e se esconder, na liberdade que se entrega ao ritmo e no olhar que desconfia. Essa dialética é possível devido ao dispositivo que a artista monta, espécie de laboratório que quer escrutinizar o movimento desses indivíduos e, para além disso, ler o que não está escrito, ouvir o que não está dito, mas que se esconde nos gestos que se desenrolam no visível.

Apesar do conflito, o gesto de coração que ela faz com as mãos evidencia algo que está presente em todas as performances aqui: não se trata de

movimentos abertamente espontâneos. Mostrar-se e esconder-se, movimento planejado e espontâneo, uma dialética de atividade e passividade: Dee coloca em funcionamento uma performance ensaiada ao mesmo tempo em que fica evidente algo que escapa a si mesma, que está em seu corpo, mas que não é controlado por ele. Ela passa por esse processo: no início é sujeita ao ambiente, ao constrangimento diante da câmera, para só depois entregar-se ao movimento planejado, ensaiado.

Philip (Imagem 81) parece estar à vontade diante do dispositivo montado. A partir do momento em que a câmera começa a gravar, ele inicia uma performance claramente ensaiada: seus movimentos são calculados, estão inseridos dentro do ritmo, da música. Ainda que sua performance não seja completamente delineada com antecedência, como se soubesse exatamente os passos que se sucedem de antemão, é possível ver que cada sequência se sucede com naturalidade, como se improvisasse conscientemente, ciente da melodia e dos passos que a acompanham. Não há espaço para amadorismo em sua performance, para nada que escape de sua rotina. Ele dança como se estivesse em uma seleção, competindo com outros que estão ali a fim de conquistar um cargo, um espaço, um papel.

Seu corpo treinado faz um esforço intenso durante o número de dança, performado para a câmera, para quem o assiste. Esse esforço não passa despercebido: seus movimentos vacilam entre a precisão e a exaustão, em certo momento seu rosto aparenta cansaço, ele respira um pouco

ofegante, as maçãs do rosto avermelhadas. São sinais que contrariam a exatidão de seus passos, quase mecânicos, encadeados um atrás do outro. Lembram que ali há uma figura humana, que olha para a câmera por um instante, talvez para se refazer do esforço, mas logo conecta essa pausa a mais um passo, retomando a dança. Sinais que extrapolam a rotina preparada.

Algo contrasta com sua postura séria e profissional: sua performance aparenta ser um pouco arbitrária às vezes, os momentos são ligeiramente descontraídos, ainda que encadeando-se em série, sem perder o ritmo da música. Tomados individualmente, no entanto, soam estranhos, desleixados. Philip quer provar seu talento, sua habilidade, sua individualidade como dançarino. O dispositivo coloca em evidência um jovem que exibe suas habilidades sem pudor, seguro de si, em uma dança ensaiada, frenética e descontraída.

Philip não sente vergonha no que faz ou no que deve fazer para demonstrar quem se é e o que se quer. Sua performance atesta continuamente sua vontade de enfrentar o espectador, ainda que seu corpo testifique uma juventude latente, de certa forma até ingênua. O adolescente exala uma força que quer se impor na tela. Nesse esforço individual testemunha-se uma comunalidade do corpo que desnuda a imagem da performance, da pose e da preparação para a câmera.

Nicky (imagem 82) performa de maneira singular em relação aos exemplos até aqui abordados. Ela parece não se preocupar com um

conjunto de passos predeterminados, com um conjunto de ação que deve tomar frente à câmera. Ao contrário de Philip, ela parece não estar em uma seleção ou competição a fim de designar a melhor performance. Ela dança como se estivesse ao mesmo tempo sozinha e cercada por outras pessoas, em uma pista de dança. Ela está imersa nessa dinâmica: seus passos se repetem, seus braços executam os mesmos movimentos, seu rosto às vezes fita a câmera de forma sedutora, aproveitando para arrumar os cabelos, mas logo volta ao mesmo ritmo de dança, à mesma rotina.

De tempos em tempos ela encara a câmera, como se procurasse pela afirmação do outro lado, certo tipo de ancoragem que ela executa de tempos em tempos, como se sempre retornasse a um refrão. Ela desafia de maneira sedutora a câmera com seu olhar, ao mesmo tempo em que busca uma certa cadência em sua dança. A dualidade de seu olhar, que desafia e busca a afirmação do outro lado, é evidenciado pelo dispositivo de Dijkstra. Nicky orbita entre a afirmação de si e o olhar que retribui. A marca de sua individualidade é rompida por uma busca que a desidentifica, que a torna sujeita ao outro e que a faz outro através desse pedido.

Dee é tomada pela dança e aproveita o momento, como se estivesse sozinha em seu próprio quarto; Philip quer exhibir sua performance, sua habilidade e seus passos; já Nicky quer a interação da pista, performa como quem está rodeada de pessoas, imersa no fluxo que atravessa os corpos e que torna a experiência coletiva. O flerte e a sensualidade fazem parte desses espaços e desse

contexto. Nicky reproduz isso em frente à câmera, subtraída do ambiente que define sua performance. A vivência da pista de dança foi automatizada: ela aprendeu a se portar naquele ambiente e o reproduz aqui, em sua ausência.

Até agora notou-se uma dualidade em todas as figuras das obras: algo que se exhibe e é evidentemente preparado e algo que escapa. Fazer com que esses momentos apareçam faz parte do método da artista:

O que eu gosto acerca do fato de montar um estúdio é que eu gosto de criar circunstâncias onde as coisas podem acontecer. Eu sou uma diretora nesse ponto. Mas ao mesmo tempo eu quero deixar as coisas abertas. Então é uma espécie de mistura entre tentar ter controle e não ter controle (DIJKSTRA, 2016).

Em outra entrevista já citada aqui, ela afirma que gosta de deixar os fotografados tranquilos, confortáveis, a fim de que haja um momento de menor inibição.²¹ Ela busca um intervalo de tempo em que os que são enquadrados vacilem entre o movimento ensaiado (seja dançar ou olhar para a câmera) e o gesto que escapa. Esse intervalo pode ser ínfimo, mas é necessário captá-lo, captar algo dessas figuras que não está na fala, nas ações performadas propriamente, mas em um nível mais subterrâneo, que irrompe através do corpo de tempos em tempos.

21 Tradução nossa de “I am always looking for a natural pose, so I always talk to them and observe them at the same time. I try to bring them to ease and make them feel comfortable. There should be a moment when there’s a lack of inhibition.” Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/wjdaqww/no-one-captures-the-awkwardness-and-possibility-of-youth-like-rineke-dijkstra>. Acessado em 28 set 2020.

No entanto, qual as condições para que esse “real” apareça? O que a artista mobiliza para colocar esse mecanismo em funcionamento?

A operação estética

Dijkstra opera uma dessemelhança em relação às imagens: ainda que não haja alteração na imagem em si, no que é representado. Não são apenas jovens dançando, há mais ali, há algo como um supra sentido nas imagens, sempre algo a mais, além do que elas representam. A impressão de naturalidade, o fato de “serem apenas jovens dançando em um fundo neutro”, é parte da operação que a artista coloca em funcionamento. Logo, ainda que aparentemente “nada seja feito”, o que vemos em tela é uma escolha estética por parte de Dijkstra. Há uma operação em jogo. O trabalho da artista é adicionar profundidade a essas imagens, desfigurá-las para que se tornem algo além daquilo que são:

Assim, 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. (...) As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança (RANCIÈRE, 2012a, p. 15).

Algo conecta essas imagens a um segredo que vai além do testemunho dessas figuras, mas que não as excluem: em outras palavras, não se

trata de uma abstração que parte das imagens e as abandona, mas de ideias que estão nas imagens²², no movimento, nas vestes e nos olhares. É o que nos leva a pensar no conflito adolescente ao ver a hesitação no corpo de Dee, ao mesmo tempo em que notamos sua entrega à música, na força soberba da juventude nos movimentos de Philip, ora precisos, ora desengonçados, e ao jogo estabelecido na performance de Nicky.

Essas relações não são estáveis, pois não utilizam categorias fixas para ligar as ideias às representações. Justamente por não estabelecer uma relação estável, como o faria talvez uma montagem mais rápida, dispersiva, querendo significar o frescor, a inovação e a explosão da juventude, essas imagens nos colocam em um estado de flutuação de significado. Em outras palavras, perguntamos de maneira insistente: o que essas imagens querem nos dizer, comunicar? Elas não nos levam a um significado puramente derivado da cognição, através de ligações simbólicas, através de códigos visuais culturalmente assimilados, por exemplo (a montagem rápida apontando para a ação, a dança significando uma resolução narrativa, etc.); por outro lado, não são imagens que nos pungem de maneira afetiva somente, infra cognitiva, tal qual

22 Rancière evoca, com frequência, o exemplo do Torso de Belvedere. Em um trecho em que fala da imagem pensativa, ele diz: “A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da atividade, aquilo que Winckelmann, por outro lado, ilustrava na análise do Torso do Belvedere: para ele, aquele torso era de um Hércules em repouso, um Hércules a pensar serenamente em seus feitos passados, mas cujo pensamento se expressava por inteiro nas pregas do dorso e do ventre, cujos músculos fluíam uns para os outros como vagas que se elevam e caem. A atividade tornou-se pensamento, mas o próprio pensamento passou por um movimento imóvel, semelhante à radical indiferença das vagas do mar.” (RANCIÈRE, 2012b, p.114-115)

a abordagem de Roland Barthes e Hal Foster, recuperando Jacques Lacan²³. São imagens que não nos permitem nenhum dos dois extremos, colocando em funcionamento um mecanismo de suspensão dos códigos visuais e impedindo a imersão abstrata, isolada de qualquer referencial²⁴.

Disso depreende-se que essas imagens permitem uma abertura maior ao espectador, uma abertura de sentidos. Segundo a fórmula de Rancière, há um pensado e um impensado nessas imagens²⁵, possível através de uma operação estética.

Esse jogo de visível e invisível, manifesto e escondido, é possível, em primeiro lugar, a partir do dispositivo que a artista monta, ou seja, como ela desenvolve a dessemelhança. Dijkstra escolhe mostrar o acontecimento em sua inteireza em um ambiente controlado como gatilho para a liberdade em cena. Esse é um dos elementos que operam a dessemelhança, que é desenvolvido através de

23 Em Barthes, segundo a teoria do punctum (BARTHES, 1984, p.46), e em Foster, na sua retomada do tiquê de Lacan e sua teoria do trauma (FOSTER, 2014, p.122-158). Rancière critica essa emanção da imagem da seguinte forma: “A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material” (RANCIÈRE, 2012a, p.18).

24 O sentido dessa suspensão foi elucidado no primeiro capítulo desse trabalho, acerca do jogo estético em Schiller.

25 Rancière denomina esse tipo de imagem de pensativa: “Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo” (RANCIÈRE, 2012b, p.103).

operações da artista.

Em segundo lugar, Dijkstra desloca o próprio ato de dançar, a performance, representando-a de forma indiferente nos corpos jovens que dançam, corpos banhados pela indefinição e transformação que a juventude impõe e que é reafirmada nessas imagens. A artista propõe uma outra figuração da dança em tela, que não as citadas anteriormente – como resolução e apresentação de conflitos ou personagens, como espetáculo fechado em seus próprios signos, no caso de uma apresentação em palco ou, como em uma terceira categoria, performance que ganha certa independência da narrativa, ainda que não descole dela. Uma figuração que coloca em jogo o movimento como particular e indiferenciado, que marca os corpos com uma indefinição advinda do rompimento entre gesto e significado. Por fim, acaba por *desindividualizar* essas performances através de um escrutínio que, ao invés de trazer luz, obscurece as definições sobre esses jovens. O dispositivo os imerge em uma *qualqueridade* que está presente nesses movimentos vacilantes, nas hesitações que traem a pose e a performance ensaiada. Corpos que reagem à fixidez pois são, e estão, em metamorfose.

Dijkstra coloca em ação um mecanismo de indefinição, um circuito de ambivalência, em que essas imagens tendem a se abrir continuamente sobre nós, de forma reiterada, pois seu conceito, a partir de sua afetação em nós, parece fugidio.

Uma outra questão concerne o próprio ato da performance de dança. Ao isolar a ação de seu

entorno, a artista parece questionar as condições em que ela é possível. De certa maneira: até que ponto é possível performar sem o entorno da noite e da casa noturna? Até que ponto Nicky performa uma rotina automatizada a partir dos códigos e parâmetros culturais do ambiente que ela frequenta, a saber, a casa noturna? Diante da câmera, longe da festa, da música, das pessoas, ela performa como se estivesse em outro lugar. Seu corpo habitando um outro espaço e outra temporalidade que não as do estúdio. Philip está diante das câmeras, ele performa para elas, e Dee está diante de si mesma. Nicky está diante de quem para que seus gestos sejam comedidos, para quem o olhar flerta de maneira sedutora? A questão do espaço, do lugar, é central na análise de *Buzzclub* a seguir.

The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997)

Dijkstra visita duas casas noturnas de perfis bastante diferentes: em Liverpool, visita *The Buzzclub*, lugar em que encontra, em sua maioria, meninas adolescentes, enquanto em *Mysteryworld*, trabalha com uma maioria de homens, rapazes da cultura *Gabber*. O procedimento é o mesmo em ambos os lugares: convida-se as pessoas para performarem em um fundo infinito, em um espaço montado dentro da casa noturna, enquanto a festa acontece. A partir dessa dinâmica a artista projeta as imagens feitas em duas telas na galeria, uma ao lado da outra. Entre ambas se estabelecem jogos: execuções aceleradas, lentas ou em tempo normal;

imagens de *Buzzclub* em uma tela e *Mysterywold* em outra, em um tipo de oposição; a mesma imagem sendo projetada em sincronia com a música e outra em desincronia etc. São montagens que buscam suscitar relações no espectador e qu, nas palavras da artista “(...) acabou se tornando uma projeção dupla, descrevendo o curso de uma noite” (DIJKSTRA, 2016).²⁶

Mais interessante do que pensar a obra em toda sua duração como uma narrativa com início, meio e fim, talvez seja pensar no que as partes ensejam e como o fazem, já que a obra não forma um todo coeso, como uma narrativa clássica que unifica todos seus momentos.

Há algo, então, a ser esclarecido: a dança parece ser um elemento marginal nessa obra, em contraposição à primeira que aqui foi analisada. Ao invés de uma performance, há um contato ainda mais radical com a câmera, um choque que é ocasionado pela mudança de ambiente, da pista para o estúdio, do olhar anônimo e as sombras para a lente e a claridade. A câmera parece registrar esses choques e negociações que os sujeitos fazem com o ambiente, variando da imobilidade à entrega à dinâmica proposta, na forma do ato de dançar, por exemplo, acompanhando a música que soa ao fundo. Há um leque maior de possibilidades que se desenrolam na tela, ao contrário das rotinas em

26 Tradução nossa de “The piece ended up being a double-screened projection, describing the course of a night.”. Disponível em <https://i-d.vice.com/en_us/article/wjldqww/no-one-captures-the-awkwardness-and-possibility-of-youth-like-rineke-dijkstra>. Acessado em 17 out 2020.

The *Krazyhouse*.²⁷

A relação de conforto e desconforto diante da câmera fica clara em um primeiro momento, na projeção, quando a artista coloca lado-a-lado uma garota que dança ao som da música, enquanto outra evita de forma constrangida a câmera, com uma garrafa de cerveja em mãos (Imagem 93). Ao fundo, a música eletrônica toca, enquanto o DJ “manda um salve” (*shout out*) para diversas pessoas na pista, algumas fazendo aniversário, por exemplo. Um casal sucede a menina com cerveja em mãos: eles observam a câmera e logo se beijam (Imagem 110). A garota que dança continua sua performance de maneira bastante comedida, levando um cigarro à boca e evitando as lentes da câmera, como se aquele espaço fosse uma continuação da pista de dança e nada mais. Outra garota sucede o casal que se beija, aos poucos dançando com menos embaraço... Situações completamente banais, montadas de forma a suscitar reações diferentes de pessoas que aparentam estar na mesma faixa de idade. Meninas que demonstram certos códigos culturais do espaço: na discoteca *Buzzclub*, dançam de forma comedida, conforme o ambiente, as pessoas, a música... Meninas que formam um grupo quase homogêneo (cabelo, roupas, gestos, o movimento cadenciado), demonstrando códigos

27 A primeira obra parece restringir expressões mais espontâneas dentro de uma operação pré-ordenada. Elas estão lá, mas dentro de uma estrutura mais formatada. A segunda obra parece deixar essas expressões mais soltas, por estabelecer menos regras com os sujeitos em cena (não há preparação de performance, as filmagens ocorrem no mesmo momento em que a festa se desenrola etc.). Dessa forma, há espaço para manifestações mais desordenadas, espontâneas, despreparadas.

que as atravessam. Fora do espaço da pista, como agir? Essa parece ser a pergunta que faz a garota com a cerveja em mãos.

Outra garota (imagem 72) faz o circuito completo que foi demonstrado até agora: ela encontra-se parada, inicialmente, chegando a sorrir para a câmera, constrangida, e aos poucos se engaja na música. Dijkstra, em certo ponto da obra, compõe com essa performance ao inserir *jump cuts*, acelerações e desacelerações, projetando duas imagens simultaneamente, em desacordo com o ritmo da música e entre si.

Por outro lado, a artista gravou em outra casa noturna, a Mysteryworld, e as imagens feitas nesse espaço evidenciam uma dinâmica bastante diferente das meninas de *Buzzclub*: são pessoas um pouco mais velhas, mais cientes dos códigos que incorporam em suas roupas e na maneira como agem.

Em um dos trechos gravados nesse espaço, uma mulher com calça militar e cabeça raspada nas laterais (imagem 78) dança ao ritmo acelerado e pesado da música, de maneira bastante específica: ela balança os braços conforme o ritmo mantendo o resto do corpo quase imóvel. Parece ser uma performance a meio termo da espontaneidade e da rotina ensaiada: a mulher dança de maneira específica, respeitando o ritmo, o estilo da música. Ela dança conforme certo contexto, não parece estar executando uma rotina ensaiada previamente. Certa espontaneidade do movimento fica mais evidente quando ela para de dançar, talvez um

pouco cansada, apoia um braço na cintura, e balança levemente o corpo enquanto olha para a câmera. Em certo momento a artista projeta essa performance em duas telas, da mesma forma que fez anteriormente, jogando com a dessincronização, a aceleração e a desaceleração (Imagem 95).

Dois homens de jaqueta colorida (Imagem 75) balançam a cabeça de acordo com o ritmo da música, quase em sincronia, enquanto em outra cena, outro de cabeça raspada acompanha a música com a cabeça enquanto fuma, lançando alguns olhares para a câmera (Imagem 111). Tanto eles quanto a mulher parecem também seguir certos códigos do ambiente, por exemplo, nas roupas que obedecem a certo padrão, na recusa de sorrir ou quebrar certo protocolo, no modo como o corpo deve sempre responder ao ritmo, ainda que somente com a cabeça.

O espaço da casa noturna

Ora, o que isso nos indica, afinal? Em ambas as casas noturnas há uma negociação a ser feita por parte dos sujeitos que performam. A câmera de Dijkstra quer desnudar essa negociação, esse choque, a fim de elucidar aspectos que fazem esses personagens pertencerem ao ambiente em que estão e como se portam ao se afastarem dele. Dessa forma, desenha um discurso acerca do espaço e daqueles que o habitam, às vezes em uma relação de convergência ou de afastamento.

A casa noturna é mais que um espaço físico, é um território no qual transitam diversos

elementos: em termos culturais, há uma série de códigos que regem esse espaço, formatando, e sendo formatados, pelas pessoas que transitam ali, carregando marcadores de classe, gênero e cor, e pelas diversas culturas que as atravessam. Por fim, há códigos de comportamento que o ambiente impõe. É possível, então, recorrer ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari conceituaram acerca do território, para melhor pensar nessa dinâmica que Dijkstra parece esmiuçar através da câmera. Segundo Haesbaert e Bruce:

O território é um agenciamento. Os agenciamentos extrapolam o espaço geográfico, por esse motivo o conceito de território dos autores é extremamente amplo, pois, como tudo pode ser agenciado, tudo pode ser também desterritorializado e reterritorializado. Como se dá, então, a construção do território? Se a criação do território se dá através de agenciamentos, devemos reconhecer em primeiro lugar que estes são de dois tipos: agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo) (HAESBAERT e BRUCE, 2006).

Os agenciamentos maquínicos de corpos são as relações entre os corpos que compõem um território (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 31). No exemplo da casa noturna: as pessoas que frequentam o espaço, a música, a luz, estimulantes (como a bebida, o cigarro etc.), os movimentos performados em forma de dança, os gestos etc. Entre esses elementos estabelecem-se relações complexas: os corpos dos que frequentam o local podem se relacionar com a luz, a música e os estimulantes,



Imagem 110 - Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.



Imagem 111 - Still de *The Buzzclub*, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL (1996-1997).

Fonte: Arquivo do autor.

criando assim uma amálgama, simbiose. Segundo os autores, importa as misturas e as combinações mais do que os elementos isoladamente.

Os agenciamentos coletivos de enunciação estão relacionados aos enunciados, discursos que circulam, dos sistemas que regem esse território (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 31). Dessa forma, é possível pensar nos códigos que regem os atos, o portar-se, as roupas etc... Esses códigos irão reger as ações, os afetos, as maneiras de flertar, de dançar, de se portar, assim como as interdições, os limites e as proibições, reforçadas, por exemplo, pela presença de seguranças e outros dispositivos de controle.

Se por um lado há esse eixo no qual colocamos os agenciamentos, há outro, vertical, que o atravessa, no qual se encontram as desterritorializações e reterritorializações, formando aqui o que os autores chamam de tetravalência do agenciamento (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 32). Quando um território desfaz seus agenciamentos, ele se desterritorializa, e logo se reterritorializa, firmando novos agenciamentos. Ambos os movimentos caminham juntos: não há desterritorialização sem reterritorialização. Os autores trazem exemplos desses processos:

Por exemplo, a mão apreensora implica uma desterritorialização *shout out* não apenas da pata anterior, mas da mão locomotora. Ela mesma possui um correlato, que é objeto de uso ou ferramenta: o bastão como galho desterritorializado. O seio da mulher em postura vertical indica uma

desterritorialização da glândula mamária animal (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 42).

As desterritorializações são sempre absolutas ou relativas: a primeira relacionando-se ao pensamento e a segunda ao *socius*, ambas se entrelaçando (HAESBAERT e BRUCE, 2006). Assim se estabelece o território, a partir de seus agenciamentos e suas reterritorializações e desterritorializações. O que vemos acontecer, então, quando Dijkstra coloca em funcionamento seu dispositivo e registra os sujeitos nesse espaço montado dentro da casa noturna?

Quando o deslocamento da pista para o estúdio acontece, estabelece-se uma desterritorialização da pista, reterritorializada agora nesse estúdio em que se ouve a música da festa, os corpos que se movem, as vozes, os cheiros... O sujeito é local desse processo: ali, diante da câmera, é possível ver o processo de des e reterritorialização nos corpos, que reagem a esse choque de diversas maneiras, da total ausência de ação à repetição de códigos da pista, ainda que em outro espaço.

Dijkstra esmiúça esse momento de passagem, o que nos leva a outros elementos na imagem: a garota que fuma e dança diante da câmera, ao mesmo tempo que a evita, testemunha da dualidade básica da casa noturna, se mostrar e se esconder, querer visibilidade e anonimato; o casal de jovens hesita diante da câmera antes de se beijar, mostra o constrangimento adolescente de ter seus afetos observados, de ter algo de si exposto. Por outro lado, as imagens em *Mysteryworld* indagam

acerca dos códigos dos gabbers, agora que estão isolados diante da câmera, desterritorializados. Esse novo espaço desfaz diversos agenciamentos do território anterior, promovendo outros, o que dá a oportunidade de, nesse momento, questionar as interações, dinâmicas e códigos da casa noturna. Coloca em jogo os protocolos desse espaço que se expressam de forma individual nos corpos. Ou seja, em uma dinâmica ao mesmo tempo particular e coletiva. A câmera apresenta os corpos como que divididos entre uma expressão puramente pessoal e outra sujeita ao território. Sujeitos cindidos que não formam um coletivo, mas que ao mesmo tempo não podem reivindicar uma identidade fixa e última. Dijkstra nos coloca na passagem, no momento de virada, e dessa forma temos acesso a um momento de suspensão por parte desses jovens.

Apontamentos finais

As obras abordadas apontam para uma ambivalência que suspende os acordos sensíveis. Em primeiro lugar, o estúdio como espaço neutro dentro das casas noturnas funciona como um elemento estranho, que coloca os sujeitos em estado de suspensão quando são retirados da pista de dança. O espectador é testemunha desse processo que se desenrola diante de seus olhos, impondo a ele também um intervalo, uma suspensão de finalidade e narrativa. Paralelamente, a escolha de filmá-los a partir de um ponto de vista estático e contínuo quebra a lógica do movimento e da ação, tal qual as representações da dança no cinema clássico.

Em terceiro lugar, a disposição da obra no espaço expográfico reforça a ideia de vacância, do lugar sem finalidade prática, do espaço a ser potencialmente ocupado da maneira como o espectador desejar. Em outras palavras, as obras estão imersas em um intervalo. Elas engendram, no espectador, uma relação que vai do conceito ao sensível, da narrativa às atrações²⁸, sem relação hierárquica entre ambos.

Esse processo vai atuar de maneira diferente nas duas obras de Dijkstra. De um lado, em *Buzzclub/Mysteryworld*, a suspensão que deriva do choque diante da câmera e do rompimento abrupto com os códigos da pista de dança: o que fazer, agora que os fluxos do espaço mudaram drasticamente? Como os corpos se mostram, agora que estão eles mesmos suspensos pela ação do espaço, da câmera? Que formas culturais persistem nos corpos e quais são desafiadas por eles, agora que passam pelo escrutínio da câmera e da solidão que a acompanha? Por outro lado, em *Krazyhouse*, a indefinição que deriva da análise dos códigos do dançar, mas, acima de tudo, na incidência destes nos corpos desses jovens, na maneira como se mostram e como desejam se mostrar. Essas performances testemunham dos diversos modos de vida e existência desses jovens, ao mesmo tempo em que a câmera desfaz esses protocolos a fim de trazer à tona uma comunalidade que se abriga nos intervalos e hesitações desses atos ensaiados. A dança sem finalidade ou contexto serve de abertura

28 Aqui fica evidente o porquê da insistência, reiterada nesse capítulo, de se articular de maneira coerente a relação entre cinema narrativo e cinema de atrações. Tal articulação configura uma indecidibilidade que é central nessas obras.

para que esses outros elementos venham à tona naquilo que vemos como espectadores.

Posfácio

A obra de Rineke Dijkstra investe na potência do qualquer através de um investimento ativo em uma estética e procedimento que desarmam a pose e transtornam o quadro, desfazendo o olhar já habituado aos *topoi* de significado. Ao romper com certos códigos do audiovisual e da fotografia, ao fazer circular essas imagens de inexatidão, a artista quer nos colocar em guarda diante de suas imagens. Esses corpos retratados evocam uma inespecificidade – de gesto, de tipo, de ação – que coloca em jogo a própria identidade desses jovens como um poder ser, um vir a ser, uma forma informe que pode tomar qualquer feição. Por serem quaisquer, são muitos, ao mesmo tempo que singulares. O inespecífico carrega consigo a potência de todos e, portanto, é imprevisível, engendra novas relações, novos encaixes, novas mutações.

Há uma operação estética em jogo, um desarranjo da imagem desses que performam em frente à câmera, um desarranjo em relação aos modos de ver e pensar que regem as representações e que formatam os conceitos e discursos acerca dessas imagens e corpos¹. Portanto, realça-se a força do inespecífico, do comum através de uma suspensão que age em diversos níveis da construção dessas imagens. Os jovens de Dijkstra são testemunhas de seus modos de ser no mundo, ao mesmo tempo

1 Em outras palavras, uma eficácia estética: “Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização.” (RANCIÈRE, 2012b, p.56)

em que são esfinges que resistem à captura de suas imagens: constantemente nos lembram de suas existências infinitas, não determinadas por conceitos ou formas. Elas escapam em suas existências banais e comuns, oferecidas a nós como pura presença, livre aparência.

Dijkstra coloca em questão nossa própria percepção ao nos oferecer imagens de uma ação banal (dançar, olhar para a câmera). Ela estabelece um jogo de atenção entre a obra e o espectador. Ao desfazer esses tantos acordos que envolve a representação desses simples atos, ela aponta para o próprio mecanismo formatador de imagens e as engrenagens dessa grande máquina que habita e povoa nossas vidas. Afinal, como imagens de ações banais nos fazem questionar uma série de atos, maneiras e códigos, ao passo que imagens politicamente carregadas, jornalísticas ou não, são muitas vezes dispensáveis na pilha da imageria social? Essa resposta passa por repensar os mecanismos pelos quais as imagens operam, em conjunto com a maneira através da qual a potência da inespecificidade e do comum, aqui, estabelecem dissenso.

É a potência de se fazer terceiro, de estar entre o retrato e o quadro, de se fazer distância e proximidade, estranheza e familiaridade. Essa tensão constitutiva do terceiro se expressa no comum, no indistinto dessas obras da artista. Essas imagens querem, afinal, ter e não ter nome, prontas para a próxima brecha que lhes for oferecida a fim de tornarem-se outra, depois outra, e por fim

fixarem-se na impermanência.

Referências

ABBOTT, Berenice. Photography at the crossroads. In: TRACHTENBERG, Alan. (Orgs.). *Classic essays on photography*. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALBERTAZZI, Silvia. The Last (Resort) of England. Melancholy, Delusion and Disillusion in the Mid-Eighties. In: *Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies*, n. 6, 2020. Disponível em: <<https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/132/135>>. Acessado em 13 mar 2022.

ALPERS, Svetlana. *The art of describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

AMAR, Jean-Pierre. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: la marca, 2005

ARAGO, D. F. Report. In: TRACHTENBERG, Alan. (Orgs.). *Classic essays on photography*. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BALTAR, Mariana. Por um cinema de atrações contemporâneo. In: *Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em*

Comunicação (Compós), 25., 2016, Goiânia. Anais eletrônicos...: Goiânia, 2016, p. 1 – 21. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar_3367.pdf. Acessado em 23 set 2020.

BARKER, Valerie; RODRIGUEZ, Nathian S. This Is Who I Am: The Selfie as a Personal and Social Identity Marker. In: *International Journal of Communication*, v. 13, p. 1143–1166, 2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. The photographic message. In: HEATH, Stephen. *Image, music, text*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKER, Karin E. Photojournalism and the tabloid press. In: WELLS, Liz (Org.). *The photography reader*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

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

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo:

Editora Senac São Paulo, 2005.

BORGES, Cristian. Do pré-narrativo ao pós-cinema. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações da imagem*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

CANNABRAVA, Iatã. Parrtificial. In: STURM, André e FUTAGAWA, Cristiane. *Maio Fotografia no MIS 2016*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2016.

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

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CLARKE, Graham. Public faces, private lives: August Sander and the social typology of the portrait photograph. In: CLARKE, Graham (org.). *The portrait in photography*. London: Reaktion Books, 1992.

CONRICH, Ian; TINCKNELL, Estella (Org.). *Film's musical moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São

Paulo: Editora 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIJKSTRA, Rineke. Realism in the smallest details [Entrevista concedida a Jan Van Adrichem]. In: BLESSING, Jeniffer e PHILIPS, Sandra (Org.). *Rineke Dijkstra: a retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 2012.

DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

ELSAESSER, Thomas. Discipline through Diegesis: the rube film between “attractions” and “narrative integration”. In: STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume 1*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume 2*. São Paulo: Editora WMF Martins

Fontes, 2013.

FEDUSHKO, Solomia; SYEROV, Yuriy; KOLOS, Sofia. Hashtag as a Way of Archiving and Distributing Information on the Internet. In: *MoMLeT&DS-2019*, Shatsk, Ucrânia, 2019, p. 274-286. Anais eletrônicos... Disponível em: <<http://ceur-ws.org/Vol-2386/paper20.pdf>>. Acessado em 07 maio 2021.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. London: Thames and Hudson, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GAUDRAULT, André. Narration and mostration in the cinema. In: *Journal of Film and Video*, Illinois, Vol. 39, No. 2, p. 29-36, Spring 1987.

GIDLEY, Mick. Hoppe's impure portraits: contextualising the american types. In: CLARKE, Graham (org.). *The portrait in photography*. London: Reaktion Books, 1992.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). In: *O comum e a experiência da linguagem*. Belo

Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. IN: *GEOgraphia*, V.4, n7, 2002.

HENNING, Michelle. The subject as object: photography and the human body. In: WELLS, Liz (org.). *Photography: a critical introduction*. New York: Routledge, 2015

HOCHMAN, Nadav. *Imagined data communities*, 2014. Disponível em: <http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Nadav_Hochman_Selficity.pdf>. Acessado em 07 maio 2021.

JESUS, Eduardo de. No jogo das imagens: fotografia, modos de vida e espaço na série *Brasília Teimosa* de Bárbara Wagner. In: Pedrosa, Adriano e Migliaccio, Luciano. (Org.). *Entre nós: a figura humana no acervo do MASP*. São Paulo: MASP, 2017.

KESSLER, Frank. The Cinema of Attractions as Dispositif. In: STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KELLER, Ulrich. The portfolio arrangement. In: KELLER, Ulrich e SANDER, Gunther. *August Sander: Citizens of the twentieth century*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

KOZINETS, R; GRETZEL, U; DINHOPL, A. Self in Art/Self As Art: Museum Selfies As Identity Work. IN: *Front. Psychol.* 8:731, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00731>>.

Acessado em 07 maio 2021.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Retrato do artista, em geral. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

LISTIK, Yonathan. Jean-Luc Nancy's notion of singularity. In: *Griot : Revista de Filosofia*, Amargosa – BA, v.19, n.1, p.76-95, fevereiro, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. A íntima exterioridade. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). In: *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LOSH, Elizabeth. *Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selficity*. Disponível em: <http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf>. Acessado em 08 maio 2021.

MANOVICH, Lev; TIFENTALE, Alise. *Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*. In: BERRY, David M.; DIETER, Michael (org.). *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. London: Palgrave Macmillan, 2015. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/086-Selficity-exploring/Selficity_chapter.pdf>. Acessado em 07 maio 2021.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Painting, photography, film*. Londres: Lund Humphries, 1969.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *L'autre portrait*. Paris: Éditions

Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Paris: Bayard Editions, 2003

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Conloquium. In: *The minnesota review*, n. 75, p. 101-108, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Editora Escala, 2011.

NOOTEBOOM, Cees. O parque. In: *ZUM #6: revista de fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 96-109, 2014.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos de. *Toda a tristeza do mundo*, 2012. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3463>>, acessado em 14 jul 2020.

PAINI, Dominique. Reflexões sobre o cinema exposto. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PHILIPS, Sandra. Twenty years of looking at people. In: BLESSING, Jeniffer e PHILIPS, Sandra (Org.). *Rineke Dijkstra: a retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 2012.

PRICE, Derek. Surveyors and surveyed: photography out and about. WELLS, Liz (org.). *Photography: a critical introduction*. New York: Routledge, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Édition Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime*

estético. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. In: *Revista Poiesis*, Niterói, n. 17, p. 168-187, 2011a.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O que significa “Estética”*. Trad. R. P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011b. Disponível em <<https://proymago.pt/ranciere-txt-2>>. Acessado em 20 nov 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Schiller y la promesa estética. In: RIVERA, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2010.

RETTBERG, Jill Walker. *An online selfie course for academics*, 2014. Disponível em: <<https://jilltxt.net/?p=3843>>. Acessado em 09 maio 2021.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac,

2009.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SEKULA, Allan. *Photography against the grain*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Winning the game when the rules have been changed. In: WELLS, Liz (Org.). *The photography reader*. Nova Iorque: Routledge, 2002. Tradução de Rui Cezar dos Santos.

STRAND, Paul. Photography and the new God. In: TRACHTENBERG, Alan. (Org.). *Classic essays on photography*. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

TAGG, John. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TIFENTALE, Alise. *The Selfie: Making sense of the "Masturbation of Self-Image" and the "Virtual Mini-Me."*, 2014. Disponível em: <http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selfecity.pdf>. Acessado em 07 maio 2021.

TIPTON, Cammie Jo. *Seeing colonially: Martin Parr, John Thomson and the British photographic*

imagination. Dissertação (Masters of Arts in Art History) – Kathrine G. McGovern College of the Arts, University of Houston. Houston, p. 111. 2021.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WESTON, Edward. Seeing photographically. In: TRACHTENBERG, Alan. (Org.). *Classic essays on photography*. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

WILLIAMS, Val. *Martin Parr*. London: Phaidon Press, 2004.

WOODALL, Joanna (Org.). *Portraiture: facing the subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.