

Juliana Salles de Siqueira

Conjurar imagens, interrogá-las: a prática fotodocumentária de Nan Goldin como
poética de montagem

Belo Horizonte
2012

Juliana Salles de Siqueira

Conjurar imagens, interrogá-las: a prática fotodocumentária de Nan Goldin como
poética de montagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação do Departamento de Comunicação da
Universidade Federal de Minas Gerais
como quesito parcial para a
obtenção do título de Mestre.
Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Belo Horizonte
2012

Agradecimentos

“o papel é curto
viver é comprido”
P. Leminski

À Cida e Nilton, por insistirem no vínculo, mesmo quando este parece se esgarçar. Por acompanharem, lado a lado, de perto e de longe, o meu caminho.

À Maria Emília, nunca a despedida, presença em mim.

À Letícia, pelo sorriso sincero, pela presença e preguiça no sofá aqui de casa, pela companhia na expedição ao Rio de Janeiro.

À vó Lourdes, que sabe transformar amor em bolinhos de chuva.

À querida tia e amiga Bena, pelo cuidado e conversas embriagadas.

Ao Leandro, por tudo e mais! Pela ajuda na diagramação, pela calma que acalma.

Ao Felipe, amigo de toda e cada hora.

À Paola, que me amplia a cada encontro e me encoraja com a sua presença.

À Bianca, pelos ouvidos e incentivo.

À Fernanda, pelas visitas, carinho, risadas de todos esses anos.

À Ju, pelos livros enviados de Campinas e pela mais lúcida loucura.

Ao Francisco, pela companhia nas horas de estudo, pela travessia nas montanhas da Chapada.

Aos colegas da escola de comunicação da UFMG, em especial ao Guilherme, pela prosa, discos e livros. Querido ciorânico!

À Marina, que está nos intervalos dessas páginas.

Ao Oswaldo, ouvido atento nos últimos meses.

À Sussu, pelo prosa na estrada para Jaboticatubas, por me emprestar semanalmente a sua linda família.

À Marina Jordá, pelo afeto e cafezinhos.

À Sueli e Rone, por terem dividido a sua escrivania comigo no momento da qualificação, pela acolhida sempre a tempo.

Ao Carlos Magno Mendonça, que acreditou na pesquisa e a orientou.

Aos professores que marcaram a minha trajetória, em especial ao André Brasil, por sua generosidade intelectual e delicadeza. Aos que com ele compuseram a banca de qualificação, César Guimarães e Anna Karina.

Ao Erisvaldo, professor, amigo, entusiasta!

À Thays, que não veio na defesa porque Joaquim nasceu junto com esta dissertação.

À Hitty, que mantém o copo cheio e jamais desanima.

À Karen, nena, pela revisão do resumo.

Aos funcionários da Fafich e à Elaine, pelo amparo sempre que preciso.

À CAPES, pelo financiamento.

Resumo

Ao observar a centralidade dos procedimentos de montagem constituintes dos trabalhos de Nan Goldin, o presente estudo procura repensar as interpretações sobre a produção fotográfica e audiovisual da artista, empreendendo uma análise mais detida de seu diaporama de maior repercussão, *A balada da dependência sexual*. Tendo em vista sempre o modo específico de construção da narratividade e de *composição sobre composição*, percorremos alguns pontos que consideramos nodais em sua poética, tais quais o arquivo e as relações dissensuais e consensuais estabelecidas entre palavra e imagem. Tais pontos nos propiciam uma visada crítica das correntes perspectivas que marcam os estudos acadêmicos e críticas de arte, questionando a pertinência das caracterizações às quais as obras de Goldin foram subsumidas, sobretudo no que tangem à autobiografia, à amizade, à intimidade e ao pensamento sobre gênero e sexualidade que incitam.

Abstract

By observing the centrality of editing procedures in Nan Goldin's work, this study aims to rethink previous interpretations of the artist's audiovisual and photographic production, undertaking a more detailed analysis of her most relevant slideshow and book, *The ballad of sexual dependency*. Bearing in mind the specific modes of construction of the narrative and *composition under composition*, we examine nodal points of her *poiesis*, such as the archive and the dissensual and consensual relations established between word and image. These points afford us a critical stance on the perspectives that mark the current academic studies and art criticism on the subject, questioning the relevance of the characterizations to which Goldin's works were subsumed, especially concerning the notions of autobiography, friendship, intimacy and the line of thought on gender and sexuality that they instigate.

Lista de figuras

Sequência 1: *The parents at a French restaurant, Cambridge, Mass. 1985; Susan and Max sunbathing on the beach, Provincetown, Mass. 1976; C. Z. and Max on the beach, Truro, Mass. 1976; Suzanne and Brian on the bench, Coney Island 1982; Suzanne and Philippe on the bench, Tompkins Square Park, New York City 1983*

Sequência 2: *Ryan in the tub, Provincetown, Mass. 1976; Roommate, New York City 1980; Self-portrait in bed, New York City 1981; Rebecca at the Russian Baths, New York City 1985; Greer on the bed, New York City 1983; Suzanne in yellow hotel room, Hotel Seville, Merida, Mexico 1981*

Sequência 3: *Transvestite at a drag ball, N.Y.C. 1970; Transvestite at her birthday party, N.Y.C. 1969; Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md. 1970*

Sequência 4: *Self-portrait in blue bathroom, London 1980; Suzanne with Mona Lisa, Mexico City 1981*

Sequência 5: *Brian on the Bowery roof, New York City 1982; Mark in the red car, Lexington, Mass. 1979; French Chris on the convertible, New York City 1979; Dieter on the train, Sweden 1984; Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico 1982; Anthony by the sea, Brighton, England 1979; Boys pissing, New York City 1982; Brian at a shooting gallery, Merida, Mexico 1982; Getting high, New York City 1979; Mark tattooing Mark, Boston 1978; Bobby and Scotty at ones Beach, New York 1981; Scarpota at the Knox bar, West Berlin 1984; Bruce with his portrait, New York City 1981; Brian's face, West Berlin*

Sequência 6: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *The Ballad of Sexual Dependency*)

Sequência 7: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *I'll be your mirror*)

Sequência 8: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *It's a man's world*)

Sequência 9: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *Working girl*)

Sequência 10: *Heartbeat* (Nan Goldin, 2000/2001, cor, 35mm, trecho da série *Marina, Jean-Christian, and Elio*)

Sequência 11: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *Mama*)

Sequência 12: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *She hits back*)

Sequência 12: *The Ballad of Sexual Dependency* (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção *Smalltown boy*)

Sumário

Introdução	10
Parte 1: Poética	
1. O livro e seu corpo, imagens e palavras	17
2. A cada fotografia. Do que difere o documentarismo de Nan Goldin	21
3. Narrar aos saltos	28
<hr/>	
1. Diaporama como dispositivo de fronteira	39
2. Da parcela dos sem-parcela às grandes audiências	44
3. Citação, sutura, ruptura	50
4. Imagem e palavra, palavra contra imagem, imagem por palavra	59
Parte 2: Cindir discurso e obra	
1. Conhecimento por montagem	68
2. Quando as fotografias se acomodam em um arquivo	72
3. Um jogo entre o universal e o particular	76
3. 1. Citar o gesto	78
3.2. Modos de jogar	81
Comentários finais	88
Bibliografia e referências audiovisuais	94

Introdução

No final de 2011, diversos meios de comunicação divulgam a maior exposição de Nan Goldin realizada no Brasil. Trata-se da primeira individual da artista no país, que já havia circulado por outras exposições coletivas¹ e bienais de São Paulo. Uma polêmica se inicia então, acampando um amplo debate em redes sociais, jornais e outras esferas midiáticas. As imagens de Goldin, aparentemente tão bem acomodadas nas instituições de arte contemporânea, com a sua reconhecida relevância no campo da fotografia, ainda são capazes de gerar desconforto a alguns, interdição, censura. Sob o argumento de que haveria ali a veiculação de imagens que feririam o código da criança e do adolescente, o Oi Futuro declara à curadoria a condição de suprimir parte do material para que se realize a mostra.

Após diversas negociações e nenhum acordo, Ligia Canongia, curadora, divulga as divergências e coloca a público o posicionamento da instituição. Desencadeia-se, neste momento, uma conversação envolvendo especialistas, artistas, público. No início de 2012, o fato leva o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a assumir para si o compromisso de levar a cabo o projeto vetado, não sem algumas precauções decorrentes da polêmica. À entrada de cada sala de exibição, o espectador lê, junto das fichas técnicas: “É desaconselhável o acesso de menores nesta sala”.

As fotografias de crianças que a artista incorpora às suas compilações são agora, nos anos 2000, o alvo de tantas discussões. Se o “conteúdo” da produção de Goldin esteve comumente associado às questões do desejo e do gênero, à retratação de certa cena underground novaiorquina, marcada pelo consumo de drogas, esses tópicos que, em

1 A exemplo de *Erótica - os sentidos da arte*, em cartaz no CCBB de São Paulo entre os anos 2005 e 2006.

outros tempos, eram a órbita das polemizações, no contexto atual, cedem espaço a novos questionamentos, envolvendo, por exemplo, a infância.

Os diaporamas de Goldin, cujo caráter em aberto permite à fotógrafa excluir, agregar e deslocar imagens, estão sempre sujeitos a atualizações e assim também estão as questões que deles emergem. Diante do extensivo arquivo pessoal formado por fotografias que se acumulam desde os anos 1970, a artista pôde desenvolver seu modo específico de conferir legibilidade às imagens, construindo narrativas audiovisuais que consistem na exibição de longas sequências de quadros, acompanhadas por um eclético repertório musical. Em seus livros ou em exposições que preveem a exibição de fotografias impressas, expostas em parede, observa-se também uma operação crítica atenta às contextualizações conflagradoras de sentidos e nexos aos espectadores, atribuindo importância à posição que as fotografias ocupam em seu entre-duas, entre-várias.

Daí decorre a centralidade que os procedimentos de montagem ganham em seus trabalhos. Compondo sobre a composição, certos laços e desenlaces, antes imprevisíveis nas situações de tomada, vêm desdobrar sentidos e dar corpo a um conjunto de questões. A sexualidade e o gênero, os afetos que circulam nesses meandros, ocupam lugar nuclear nas reflexões incitadas por trabalhos como *O outro lado* (1972-1992) e *A balada da dependência sexual* (1972-2004). Este último, eleito como objeto da análise que ora apresentamos, recorrentemente subscrito como autobiográfico e diarístico por estudos acadêmicos e críticas de arte, confronta em sua própria escritura tais adjetivos, dando a ver sua dimensão crônica, não-cronológica, decorrente da organização de relações de coexistência entre elementos díspares, tornados pares na mesa de montagem.

Observando os critérios a partir dos quais Goldin agrupa suas fotografias, bem como o modo como estabelece relações associativas, dissociativas e oscilatórias entre palavra

e imagem através da atribuição de legendas e do uso de canções, a presente dissertação procura ressaltar a dimensão propriamente poética de seu trabalho documental. Esta dá a ver não apenas um campo de referência, remissivo ao contexto de fatura das imagens, mas, sobretudo, um “jogo de referencialização”. Em caminho distinto daqueles que compreenderam a produção de Goldin como uma “transcrição direta da experiência vivida”², em seu teor memorialista e diarístico, pensamos o caráter *contemporâneo* desses trabalhos, em que pesa um modo específico de interpolar o tempo, de “transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”³.

Essa exigência, como exigência de se pensar incessantemente o presente na conjuração de imagens cujas temporalidades variam, faz dos diaporamas de Nan Goldin um trabalho não apenas ligado à função conservadora da memória e do memorial, mas sobretudo atrelado a um funcionamento de arquivo, em que está em jogo a sua capacidade produtiva, de incitar questões a partir de formas específicas de reunião. Trata-se de um aspecto pouco abordado por estudiosos e críticos, mais atentos aos objetos e temas presentes nos quadros de Goldin do que ao modo como, a partir deles, são produzidos arranjos instáveis e multiplicados os sentidos. Dentre tais críticos, poderíamos citar Joan Fontcuberta, para quem o trabalho de Nan Goldin consiste em ampliar o âmbito do cânone do fotografável no álbum familiar, “acolhendo não só casamentos, mas também funerais, não só velinhas de aniversário mas também surras e hematomas, não só amigos e amantes quando nos fazem caretas divertidas ou hipocritamente carinhosas, mas também quando se drogam, mijam ou trepam”⁴. Charlotte Cotton também segue nessa direção, apontando a continuidade e

2 SUSSMAN, Elizabeth. “In/Of her time: Nan Goldin’s photographs”. In: Goldin, Nan; Sussman, Elizabeth. et al. *I’ll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.

3 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 72.

4 FONTCUBERTA, Joan. “Videncia y evidencia”. In: *El beso de Judas: fotografía y verdad*.

o redirecionamento operado por Goldin no gênero da fotografia instantânea familiar ou doméstica.⁵ André Rouillé, por vez, argumenta que Goldin ampliou tal gênero ao incluir temas antes imprevisíveis, afrontando, assim, “os grandes relatos com as pequenas histórias de sua vida privada”.⁶

Hoje, com toda a extensa produção e circulação de imagens (em certa parte garantida pela disseminação de câmeras digitais), com a presença de dispositivos móveis em cada e qualquer circunstância; tornado, enfim, imprescindível o registro, a imprevisibilidade dos temas ou a possibilidade de ampliação do “cânone do fotografável” parece ter chegado a um estado de exaurimento. Se, nas palavras de Susan Sontag, “desde o seu início, a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas”⁷, vemos de fato a realização desta promessa ao observar a onipresença da câmera e a antologia imagética ao mesmo tempo diversificada e redundante que daí resulta. Certas fotografias de Goldin, isoladamente, com sua estética rasurada, amadora, em sua espécie de “realismo sujo”⁸ que devém do *snapshot*, talvez pudessem encontrar “pares” em um dos inúmeros sites pessoais disponíveis na rede.

Entretanto, como procuraremos desenvolver no item 2 da primeira parte deste percurso, a relevância do que essas fotografias expressam em sua qualidade indicial, enquanto pragmática alicerçada na amizade – algo que de fato promove uma diferença no rol dos trabalhos fotodocumentários que lhe são coevos –, não subsume o trabalho poético de Goldin. Tendo em vista a nossa atualidade, e a atualidade destas produções, o que elas

Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 59.

5 COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. p. 137-139

6 ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. p. 359

7 SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 18.

8 Termo de JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica” In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. pp. 109-137.

parecem nos oferecer de mais instigante e urgente é justamente o modo como gestam as imagens. O uso que delas fazem, restituindo sua função de medialidade e reflexão sobre as coisas do mundo e sobre as coisas humanas. A potência política, sensível, de se deparar com a alteridade das imagens e inclinar-se sobre ela, concatenando e criando sentidos.

A acumulação de fotografias em arquivo propicia tal concatenação. Fotografias de diversos e heterogêneos períodos de fatura se encontram em um tempo futuro à sua concepção: futuro do momento aglutinador que definirá um enunciável imprevisto, que observará recorrências, gestos reincidentes daqueles que estiveram diante da câmera, presença de elementos icônicos, temas latentes em um conjunto cujos pertencimentos serão definidos na montagem. Um exercício que Goldin toma como intermitente, pois intermitente é a sua produção, prolongando seu arquivo cuja vida atrela-se à sua própria vida, sempre com a câmera em punho. Neste ato de colocar em relação, as fotografias não mais se vinculam à memoração de um passado, não mais ao “retorno de um fantasma”, elas ganham uma *sobrevivência*, no sentido que Derrida entende o termo: uma “sobrevida de um excesso de vida que resiste ao aniquilamento”.⁹

As imagens, evidenciadas, então, como “modos de ‘organizar’ – isto é, também, de desmontar, de analisar, de contestar”¹⁰ –, promovem na montagem um encontro de tempos, uma “colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente”.¹¹ Passado sempre a diferir dele mesmo nesse encontro, presente a se abrir no contato com o que lhe é condição de aparecimento e alteridade. Na segunda parte desta dissertação, procuramos nos demorar um pouco mais no tratamento conceitual da montagem e do arquivo, chegando na questão da passagem de um fotodocumentarismo representativo para um

9 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 40.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 118.

11 Ibidem, p. 61.

atento às singularidades, para o qual a potência subjetivante tem menos a ver com os elementos identitários atribuídos aos fotografados do que com o liame promovido entre seus corpos e o nosso.

Durante abril de 2012, em um ciclo de comunicações promovido pelo Núcleo Experimental de Educação de Arte, vinculado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um grupo de intelectuais e profissionais de diferentes áreas foram convocados a proferir seu posicionamento quanto ao trabalho de Goldin. Foram, então, desafiados pela pergunta: *o que significa expor?* Ao partirem desta interrogação, suas respostas procuraram não apenas tangenciar alguns aspectos que os sensibilizavam na exposição da fotógrafa estadunidense, mas também afirmar o valor que atribuíam a tal. Em suas falas, encontramos, predominantemente, argumentos que identificam ali a mostraçõ de uma intimidade - por alguns vinculada à “história de uma época”¹² –, intimidade vista como transgressora, inconforme a padrões vigentes, cuja retrataçõ foi tornada possível em razõ da proximidade estabelecida entre fotógrafa e fotografados.

Diante dessa caracterizaçõ, os comentadores atribuem quase unanimemente um significado fundamental em expor a obra de Goldin: colocar em contato fotografados e público por intermédio das obras, fazer com que os espectadores, “quer por correspondência, quer por atrito”¹³, criem uma relaçõ com os retratados. Para os comentadores, a “humanidade” e a “universalidade” dos temas retratados, faria com que os espectadores estabelecessem predominantemente uma relaçõ de “identidade”¹⁴, de reconhecimento naquelas

12 Depoimento de Luiz Vergara na circunstância do Fórum de Múltiplas Vozes, evento organizado em parceria com a curadoria da exposiçõ *Heartbeat* e o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-Rio. Aos 1'57'', áudio disponível em: nucleoexperimental.wordpress.com/onucleoexperimental/conhecaonucle/acoes-e-programas/acao-conjunta-curadoria-educativo/forum-de-multiplas-vozes-nan-goldin. Acesso em 10 mar. 2012.

13 Depoimento de Ligia Canongia. *Ibidem*, aos 1'18''.

14 Depoimento de Jailson de Souza e Silva na circunstância do Fórum de Múltiplas Vozes, evento organizado em parceria com a curadoria da exposiçõ *Heartbeat* e o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-Rio. Aos 2'21'', áudio disponível em: nucleoexperimental.wordpress.com/onucleoexperimental/conhecaonucle/acoes-e-programas/acao-conjunta-curadoria-educativo/forum-de-

subjetividades.

Cabe a nós, nesse estudo que ora apresentamos, desmontar esses apontamentos, remontar alguns, trazendo para o próprio exercício analítico aquilo que essas obras nos sugerem de mais instigante e que poderíamos chamar, na esteira de Didi-Huberman, de “conhecimento por montagem”.¹⁵

multiplas-vozes-nan-goldin. Acesso em 10 mar. 2012.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imagenes tocan lo real*. Conferência disponível em www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf Acesso em 05 jun. 2011.

O significado das imagens técnicas é o contexto mágico das relações reversíveis

Vilém Flusser

Parte 1

Poética

(1) O livro e seu corpo, imagens e palavras

1986, são sete anos após as primeiras projeções no Mudd Club e um depois do ingresso do diaporama na Bienal do Museu de Arte Americana de Whitney. *A balada da dependência sexual* se desdobra em livro, ou assim se quer como desdobramento e consolidação de um único projeto. A mídia-livro, tão avessa às aberturas e re-visões por novos arranjos de imagens e trilha sonora, ainda ensaia uma aproximação impossível do diaporama: o sumário sugere uma divisão (não indicada no miolo por intertítulos) que vai ao encontro da montagem do slideshow. Nele vê-se a lista dos vinte e seis “capítulos”, nomeados a partir de algumas músicas ouvidas nas primeiras exposições. A começar pela canção da qual a obra retira o seu nome próprio, escrita por Bertold Brecht como parte da Ópera dos Três Vinténs, passando por tantas outras que percorrem outros tantos gêneros musicais, até chegar em *Memories are made of this*, de Dean Martin. Os títulos remetem às canções, as canções remetem às suas letras, as letras retornam às imagens.

125 fotografias, afora outras duas (página de rosto e prólogo) são selecionadas dentre as 690 que compunham o diaporama de 1985 e seguem, uma a uma, acompanhadas por legendas. O livro tem o seu corpo: sumário, prólogo, imagens-legendas, posfácio, agradecimentos. Se procura certa remediação do diaporama por remissões a elementos que lhe são constituintes, sua formação específica conforma questões outras, relações distintas e estabelecidas na unidade da página e na consecução das folhas, mas também no vai-e-vem de quem as vira. Outro engajamento do espectador está aí implicado. Ele

passa pelas primeiras páginas, sumário, palavras iniciais e chega à primeira imagem: *Nan on Brian's lap, Nan's birthday, New York City 1981*. A série de abertura apresenta quadros de *mulher e homem*: Nan e Brian, bonecos da duquesa e duque de Windsor, mãe e pai, Susan e Max, C.Z. e Max, Suzanne e Brian, Suzanne e Philippe. Nesta série, as imagens se estendem de uma à outra pela recorrência do *dois*, casais, e transitam também aos pares: a cada duas fotografias que se apresentam na abertura das páginas divididas pela dobra observa-se a repetição de elementos icônicos que estabelecem uma espécie de *falso-raccord* entre ambas: o duque e a duquesa estão ao lado dos pais, o enquadramento e o ângulo se repetem, retratos frontais de torso, o olhar dos fotografados não cruza o da fotógrafa, estão no primeiro plano, mulheres à direita.

No virar da página, a mudança formal é evidente, personagens, ação e situação se distanciam dos anteriores. Do recinto à praia, dos sóbrios casais a dois nus, da luz de flash à luz do dia, do escuro ao claro, da pose ao instantâneo, dos enquadramentos frontais e ângulos fechados ao aberto e à *plongée*. Nenhum ícone faz o trânsito entre *The Parents at a french restaurant, Cambridge, Mass. 1985* e *Susan and Max sunbathing on the beach, Provincetown, Mass. 1976*. Todavia, a linha diagonal ascendente desenhada pelo sofá floral, no primeiro terço do quadro, parece seguir as várias que se formam no quadro seguinte – divisam mar e céu, mar e areia, desenham a areia simetricamente. Formam um vértice que puxa, com a ajuda da mão de Susan, uma imagem pra dentro da outra.

Outro par de fotografias nas páginas que seguem, lado a lado, afigura dois casais diferentes: no entanto, Max recorre, a praia recorre (a legenda diz ser outra), a cor e a intensidade da luz se assemelham. Transição para o próximo par: da *plongée* que traz as personagens para perto (*C.Z. and Max on the beach, Turo, Mass. 1976*) ao plano aberto que focaliza Suzanne e Brian de costas e sentados em um banco, a praia faz a passagem – ainda há diálogo entre linhas, entre aquelas diagonais e as que agora se formam horizontalmente

nos contornos (do banco, da grade, da areia, do mar, do céu). Quando se chega à última imagem da série, *Suzanne and Philippe on the bench, Tompkins Square Park, New York City 1983*, tem-se a impressão de que a sua fotografia-par divide um mesmo espaço e tempo de feitura: os bancos, presentes aqui, parecem, de relance, os mesmos da imagem anterior, eles e a presença de Suzanne, assim como a roupa do personagem que divide a cena com ela, relançam o espectador à imagem anterior, construindo uma diacronia imaginária. As legendas, no entanto, vêm inserir as fotografias em um tempo e espaço de fatura, discernem e tornam alguém os que nelas performam. As personagens têm nome assim como os lugares e, cada imagem, o seu aniversário.



The Duke and Dukess of Windsor, Coney Island Wax Museum. 1981



The Parents at a French restaurant, Cambridge, Mass. 1985



Susan and Max sunbathing on the beach, Provincetown, Mass. 1976



C.Z. and Max on the beach, Truro, Mass. 1976



*Suzanne and Brian on the bench,
Coney Island. 1982*



*Suzanne and Philippe on the bench,
Tompkins Square Park, New York City. 1983*

Essa composição da legenda, atenta à atribuição dos nomes e das datas, se mantém ao longo do livro e segue, em grande parte, a ordem personagem-local-ano. Varia, no entanto, naquilo que redundava da imagem ou no que adiciona à mesma como mero dado factual. Reitera ora a ação das personagens (*Mary and David hugging, Mark tattooing Mark, David with Butch crying at Tin Pan Alley, Getting high ...*), ora a situação (*Me on top of my lover, Mexican couple a week before their second divorce, Empty bed in a whorehouse, ...*), outras vezes dá relevo a certo elemento que compõe a cena (*Brian with the Flintstones, Millie with the cheeseburger radio at home, Millie with the cheeseburger radio at home, ...*) ou à especificidade do momento (*Brian's birthday, Nan's birthday, ...*). O livro propicia pausas, uma duração ao tempo do desejo do ver, e, assim, legenda e sua respectiva imagem podem ser também observadas como uma unidade, vistas isoladamente sem a necessidade de um pensamento sobre as séries ou o conjunto. Ainda que a legenda apresente o seu uso mais comum, descritivo, informativo, é ela que de alguma forma desempenha o forte papel de singularizar o que ou quem se retrata.

Assim convoca o espectador a encarar a existência dessas personagens como mulheres e homens com nome próprio, trajetórias que importam como imagens, mas também naquilo que antecipam e extravasam as imagens mesmas e que tornam as fotografias um

contato com o outro, “cercando-as com um mundo”.¹⁶ Uma experiência que se faz entre alteridades, forma cujo nascimento acontece no corpo a corpo (corpo câmera corpo). As legendas vêm reforçar o laço entre fotógrafa e fotografados, sinalizando o comum, a partilha, o compartilhado. A auto-referência na intitulação quer confirmar uma proximidade (*Kowald on my bed, New York City 1984, Lynelle on my bed, New York City 1985, Brian on my bed with bars, New York City 1983. ...*). Essa proximidade, entretanto, é vista pelo espectador não através da mera afirmação auto-referencial (*my, me*), mas de dentro das imagens, naquilo que se prolonga do visível. O fora de campo, desde o interior do campo, coloca Nan Goldin em cada fotografia. Muitos ângulos insinuam a fotógrafa como alguém dentro da cena, personagem entre personagens, ainda que nela não se apresente figurativamente. Um corpo-câmera que se acomoda no quadro, compondo-o com a sua presença, uma *mise-en-scene* que se faz também *auto-mise-en-scene* junto aos outros que estão diante da câmera.

(2) A cada fotografia. Do que difere o documentarismo de Nan Goldin

Estar em um bar é uma situação que recorre em *A balada*. Cenas em que o fora de campo pode ser imaginado desde a entrada-permanência da câmera-fotógrafa, normalmente pela frente e à altura dos fotografados, no campo. A câmera, quem a empunha, tem um copo à mesa, ocupa uma cadeira, está disposto como os outros.¹⁷ Eles podem ou não fitar a objetiva e, se o fazem, sua performance não leva o espectador à constatação de inibição ou de poses que interrompem o fluxo das bebidas e conversas para “fabricar um novo corpo metamorfoseado em imagem”¹⁸. A câmera, como extensão do corpo da fotógrafa,

16 Expressão de DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 87.

17 Cf. *Bea with blue drink, O-Bar, West Berlin 1984; Dieter and Wolfgang at the O-Bar, West Berlin, 1984; David with Butch ceying at Tin Pan Alley, New York City 1981*.

18 “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”,

não parece causar alarde, se instala no ritmo dos eventos, ritmiza-os com quadros urgentes. Urgência que se pode observar pelo amadorismo característico das fotografias – o flash que estoura no espelho (o corpo da fotógrafa no quadro, mais uma vez), as várias fotografias sem foco. Olhando para as imagens uma a uma, a relação que engendra as fotografias torna-se definidora de seu aspecto. O gesto de fotografar vem consolidar uma prática fotodocumentária cuja condição de emergência se diferencia de produções documentaristas coevas justamente pela qualidade de uma relação.

Seria presumível, a partir daí, supor que a especificidade dessas imagens deviria de uma relação de qualidade subjetiva, de uma intersubjetividade conflagradora. Se assim admitíssemos, de alguma forma apenas as reinseriríamos em certo paradigma consolidado ao longo do século XX, como derivação do gesto documental devotado ao interesse pelo *outro*. Há sempre fotógrafo, fotografados, câmera – relação. Esta, obviamente, diverge e se multiplica, pois se diferenciam os fotógrafos, os fotografados, os diagramas, os interesses em conflito-confluência nesse fazer e tornar-se imagem. Conhecemos as fotografias de Diane Arbus, de Lisette Model, de Robert Frank. O tratamento que dão à questão da alteridade, à relação que constitui suas propostas e imagens de modos tão distintos uns dos outros, é central em seus trabalhos. Em suas divergências e preocupações estéticas, todo um modo de relacionar-se com a fotografia e com os fotografados se torna visível. Sendo a *relação* (com suas variáveis) uma constante, pensar a especificidade da relação que se dá a ver nas imagens e a partir delas ainda não seria apontar a diferença que a obra de Nan Goldin produz no rol dos fotodocumentaristas.

Também não se acampa a proposição de Andy Grundberg, segundo a qual certas mudanças na fotografia documental seriam responsáveis por uma migração do *outro* ao

fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou mortifica, a seu bel prazer” BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 22.

eu e pelo reexame de premissas assentadas nessa “obsessão pelo Outro”.¹⁹ Para o crítico, a partir da década de 1970 despontam produções que efetuam um redirecionamento das práticas fotodocumentárias e contrastam com o gesto tradicional de interpelar o outro, caracterizado pela distinção entre a experiência vivida do fotógrafo e a dos retratados. Nan Goldin estaria entre os nomes que dissidem dessa tradição e promovem uma inflexão da intimidade de quem está atrás da câmera, no enalço de protagonistas como Larry Clark. Pensar em uma migração do *outro* ao *eu* ainda é situar a questão em termos de uma relação, talvez assimétrica, em que a afirmação da continuidade (por uma via) entre *quem* fotografa e *o que* fotografa se intensifica.

No entanto, ainda falávamos de *relação*, e de *alteridades*. Resta, assim, explicitar o alcance dessas palavras, o que alcançam, sendo as mesmas, na distância dos usos e conclusões de Grundberg ou de comentadores cujas análises incidem no caráter subjetivo, autobiográfico, confessional de *A balada* (e tudo o mais feito por Goldin).²⁰ Um pequeno texto de Giorgio Agamben, *O amigo*, propõe algumas definições de amizade que derivam de sua leitura da *Ética a Nicômaco*: uma “des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”, a instância de um com-sentir “da existência do amigo no sentimento da existência própria”.²¹ Essa noção desloca a relação eu/outro, a intersubjetividade, para conferir à amizade o estatuto de uma experiência fundante de des-subjetivação. Se as fotografias que vemos devêm da qualidade de uma relação, como poderíamos falar de qualquer fotografia, é importante sublinhar que não se trata propriamente de um pôr em relação sujeitos, dispostos cada qual em seu lugar, cindidos pela distância das origens, pelas posições que ocupam, senão de uma experiência que não qualifica previamente

19 GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real*. New York: Aperture Foundation, 1999. p. 196-199.

20 Dentre os críticos podemos destacar Elizabeth Sussman, 1996; Jonathan Weinberg, 2005; Marlen Martino, 2009.

21 AGAMBEN, Giorgio. “O amigo”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 89.

sujeitos, porque antes os abre à intensidade do comum e institui um com-sentimento, uma com-divisão da existência mesma. Comum que consiste na especificidade dessas imagens em sua potência estética e política.

Em julho de 1996, uma conversa entre Nan Goldin, David Armstrong e Walter Keller aborda as características de sua estética e considera as mudanças pelas quais o trabalho passou após uma década de circulação em galerias, festivais de cinema, bienais.²² Quando questionada a respeito do que persiste ao longo desses anos, Goldin responde com uma equação simples: “É sobre tentar sentir o que outra pessoa está sentindo”²³. Menciona que um mal-entendido consiste em pensar que a sua proximidade-aproximação com a matéria do fotografado, com as pessoas que retrata, tem origem em um interesse prévio que as vê como temas e objetos em potencial – por suas dissidências, características, escolhas. Contra o desentendimento, relata que o seu encontro com as *queens*, presentes desde os primeiros retratos da década de 1970 e com as quais morou em Boston, tem história fundada em uma “espécie de reconhecimento”. “De que?”, interroga Walker Kelly. A quem responde:

Do meu próprio complicado senso do gênero. Ou... de algo que eu amava. Você sabe, a beleza, o transcender da classificação masculino-feminino, o humor, e a coragem. Eu estava apenas tocada, real e profundamente, como uma jovem, e assim continuo. Eu sequer era uma fotógrafa no começo, quando eu fui viver com as *queens*. (...) Eu não sou o tipo de documentarista dos mundos de outras pessoas.²⁴

A amizade parece ser justamente essa instância que possibilita o descentramento das costumeiras polarizações entre retratista e retratados, pois já não se pode falar do amigo como uma alteridade distante de sua própria alteridade. E nem mais de pronomes que não sejam acometidos pelo atravessamento de uma experiência que refunda os concernidos.

22 GOLDIN, Nan; ARMSTRONG, David; KELLER, Walter. “On acceptance: a conversation”. In: Goldin, Nan; Sussman, Elizabeth. et al. *I’ll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996. p. 447-454.

23 “It’s about trying to feel what another person is feeling”. Ibidem, p. 448.

24 Ibidem, p. 448-449

O amigo é a possibilidade de tornar-se outro a partir daquela “sensação mais íntima de si” de que nos fala Agamben. Se o que concerne à amizade é a própria experiência, cujo estatuto é ontológico, a câmera, como *objeto de contato*, transforma tal experiência em *imagem-experiência*.²⁵ Participa ativamente dessa partilha e a atualiza em um repertório imagético que possibilita novos olhares, sensibilidades, afecções. A câmera, mais que objeto de contato, objeto de afeto, se engaja com personagens em situações tidas como inusuais e produz imagens incomuns no campo da fotografia documental do período. Há um conjunto de situações que colide com as vivências de um corpo burguês, higienizado, docilizado, há os corpos que materializam outras potências do corpo. Não só Joan Fontcuberta, mas André Rouillé e outros, afirmaram a partir daí que Goldin realizou uma ampliação do “cânone do fotografável”.²⁶

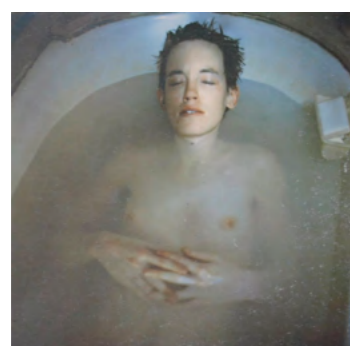
No entanto, se essa ampliação acontece e de alguma maneira está em conformidade às expectativas dos que procuram na fotografia documental o “marginal”, o “incomum”, o “outro” (ainda) – conformidade a contrariar o gesto que caracteriza o trabalho –, isso se deve em boa parte pelo “mútuo contágio” que indiscerne fotógrafa e fotografados, possibilitando que uma estética por impregnação aconteça e que imagens sejam imaginação que se faz junto, nessa conjunção. Abertura que torna possível a câmera em velórios, na cama dos amantes, nos banheiros. Mas não se trata apenas dos lugares e situações que a câmera *pode* percorrer, mas, sobretudo, do que se *torna forma* nessa proximidade. As fotografias de personagens transgêneros se distinguem tanto das de outros documentaristas que apontaram (como um dedo) suas câmeras para tais mulheres e homens, que podem constituir uma amostra *expressiva* de como a experiência de convivência está no cerne da

25 Termos que tomamos de empréstimo de MIGLIORIN, Cezar. “Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda”. In: Machado Júnior, Rubens; et al. *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2006.

26 FONTCUBERTA, Joan. “Videncia y evidencia”. In: *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 59.

formação das imagens.

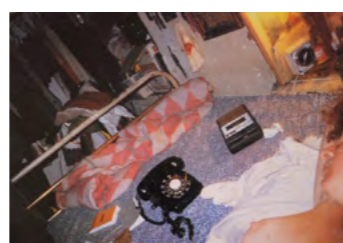
Greer on the bed, New York City 1983 e *Picnic on the Esplanade, Boston 1973* estão separadas por várias páginas em *A Balada* e trazem personagens presentes na vida-obra de Goldin por um distendido período. O espectador que travou contato com o diaporama e outros livros²⁷ reconhece então esses rostos e constata a sua recorrência. Em *The Other Side*, podemos ver uma série dedicada à Greer que reúne imagens feitas entre 1981 e 1987. Se, além da leitura do prefácio, ainda resta uma curiosidade qualquer sobre as histórias de vida das fotografadas, o curioso pode descobrir em endereços eletrônicos e entrevistas concedidas por Goldin, que Greer Lankton era uma mulher transexual, artista plástica cujo interessante trabalho versava sobre a sua própria vivência como MTF.²⁸ Apenas essa curiosidade, a procura por palavras que oferecem elementos que extravasam o quadro, ou o conhecimento prévio dos retratos de Greer compilados em *The Other Side*, poderia fazer o espectador vincular Greer à vivência da transexualidade. Em *A Balada*, seu retrato está em meio a retratos de outras mulheres e esse dado (da transgeneridade) se torna tão desimportante quanto faltante na imagem que se enreda a outras.



The Duke and Dukess of Windsor, Coney Island Wax Museum. 1981



The Parents at a French restaurant, Cambridge, Mass. 1985



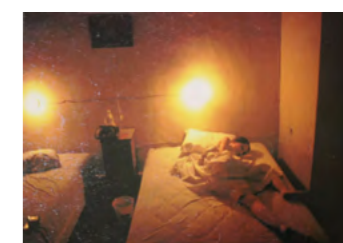
Susan and Max sunbathing on the beach, Provincetown, Mass. 1976



C.Z. and Max on the beach, Truro, Mass. 1976



Suzanne and Brian on the bench, Coney Island. 1982



Suzanne and Philippe on the bench, Tompkins Square Park, New York City. 1983

²⁷ Destacamos especialmente o posterior *The Other Side*, que reúne imagens de personagens transgêneros e dispõe de um prefácio em que Goldin “apresenta” as personagens ao leitor através do breve relato de sua amizade.

²⁸ *Male to female*. Sigla utilizada para referir-se a mulheres transexuais, ou seja, nascidas com órgãos masculinos e que se submeteram à cirurgia de transgenitalização.

Ao nos demorarmos mais nessa fotografia, sabendo do que nela é invisível, vemos o que é parte fundamental de sua *formação*. Retratista e retratada partilham²⁹ um *ethos* (uma estética) que conforma a cena e faz visível uma *mise en scène* radicalmente distinta daquelas que se vê, por exemplo, em peças de Diane Arbus. Deitada entre panos que se espalham por todo o quadro, meias-calças emboladas à altura dos joelhos, Greer veste apenas essas meias e um *short* vermelho. Seus braços se cruzam à frente do busto em um abraço ao redor de si, gesto acompanhado de discreto sorriso e o olhar para cima, em direção à altura do extra-campo. O *fou* que cobre todo o campo se soma à suave luz lateral, vinda pela direita, e faz do cenário, com todos os tecidos pendurados, a composição de um espaço intimista. Fotografia que contrasta com as “arbusianas” *Transvestite at a drag ball, N.Y.C. 1970*, *Transvestite at her birthday party, N.Y.C. 1969* ou *Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md. 1970*³⁰, nas quais é evidente a transformação das personagens em figuras de excentricidade, burlescas, “ao avesso”. As intitulações, ademais, contribuem decisivamente para tal. Ao falar sobre Arbus e as fotografias que fez de *queens*, Goldin afirma: “Ela tentava despi-las [as *drag queens*] de sua identidade. Não respeitava o modo que elas queriam ser. Arbus é um gênio, mas o seu trabalho é sobre si mesma.”³¹



Transvestite at a drag ball, N.Y.C. 1970



Transvestite at her birthday party, N.Y.C. 1969



Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md. 1970

29 Fazemos uso de “partilha” em menção ao conceito de *partage du sensible* conforme expresso por Jacques Rancière. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009.

30 Fotografias citadas por KURAMOTO, Emy. *A representação disruptiva de Diane Arbus*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

31 “She tried to strip them of their identity. She did not respect the way they wanted to be. Arbus is a genius, but her work is about herself.” Entrevista concedida a Mazur e Skirgajllo-Krajewskap. MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina. *If I want to take a picture, I take it no matter what*. Disponível em: fototapeta.art.pl/2003/ngie.php Acesso em 20 maio 2011.

(3) Narrar aos saltos

Há vários modos de jogar com o livro. Seguindo linearmente o seu percurso, folha à folha, foto à foto; indo e voltando ao sumário, seção por seção, música por música; observando os nexos que se constituem nas séries, sinalizadas pelas páginas em branco divisoras; saltando as imagens; olhando uma a uma, em sua relação com as legendas. Esses modos de jogar, como modos de praticar o livro, são vários e imprevisíveis como o são seus leitores-espectadores. O que nos cabe não é inventariar esses modos, mas observar como a montagem assinala certas legibilidades e torna possível uma narrativa (assim como narrativas colaterais), evidenciando o que dá consistência à mesma como *agenciamento*, como prática que permite uma enunciação.

A Balada é composta por um conjunto de imagens que carrega consigo temas latentes. Se os retratos, um a um, poderiam ser vistos como restos dessa experiência de convivência, naquilo que sobra de uma pragmática atravessada pela amizade e se apresenta aspectualizado, a construção das séries e os encadeamentos apresentados nas partes e entre as partes levam o espectador a questões que extrapolam as imagens isoladamente. Os gestos capturados pela câmera, modulados por ela, os elementos destacados pelos enquadramentos, cicatrizes, hematomas, cigarros, camas desarranjadas, ganham novos sentidos quando reunidos, associados, dissociados.

A respeito dessa operação de montagem, de composição sobre composição, Goldin diz em prefácio de *A Balada*: “Se cada imagem é uma história, então a acumulação dessas imagens se aproxima da experiência da memória, uma história sem fim”.³² É por *acumulação* que se torna possível multiplicar narrativas, construir nexos antes virtuais, elaborar um

32 “If each picture is a story, then the accumulation of these pictures comes closer to the experience of memory, a story without end.” GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. p.6.

pensamento a partir do que se apresenta disperso e heterogêneo. Essa elaboração se realiza formalmente a partir dos elos estabelecidos entre fotografias, pelos elementos que recorrem, enquadramentos que dialogam, personagens que reincidem, gestos insistentes, nexos arbitrários que apontam para a constituição do livro e do seu corpo para além de uma mera agregação de imagens disparatadas.

A montagem compõe as questões de *A balada*, sinalizadas desde o título da obra pela apropriação de Brecht.³³ O gênero, o sexo e o desejo, tríade de difícil separação, podem ser tomados como meta-temas que atravessam as vinte e sete seções do livro – células a partir das quais cada série com seu respectivo tema se constitui. Conforme já apontado, o sumário com os nomes das canções indicam subdivisões (chamadas aqui por seções) que não se apresentam sob a forma de intertítulos no miolo do livro. Encontramos, no entanto, páginas em branco que divisam grupos de seções e consistem em indicações das séries, as quais se apresentam conformadas por eixo temático (*figuras*) e pelo gênero das personagens. As vinte e sete seções são, assim, agregadas em dez séries³⁴.

Caracterizada por sua forma elíptica – pois constituída a partir de imagens fixas incontíguas –, a montagem se efetua na passagem de um quadro a outro pela combinação e reincidência de elementos icônicos (bancos, cigarros, espelhos, garrafas, camas, chuveiros, carros, flores, sofás), de personagens, enquadramentos, cores, texturas, luz, expressões. As relações plásticas estabelecidas entre as imagens levam o espectador a percorrê-las preenchendo as lacunas entre uma e outra, observando suas relações. Seguindo o modo de apresentação proposto pelo livro, observa-se o paralelismo da montagem baseado na

33 Ver anexo com o texto de Bertold Brecht.

34 1: *The ballad of sexual dependency*; 2: *Femme Fatale, I be your mirror, Wild women don't get the blues, Casta Diva e Don't make me over*; 3: *This is a man's world, Lonely boy, I'm just a bad boy e My World is empty without you*; 4: *Another Night with the boys e The good, the bad and the ugly*; 5: *Sweet blood call*; 6: *State of independence*; 7: *Working girls and brides, Simon says e Cowboys to girls*; 8: *Downtown, After hours e All tomorrow's parties*; 9: *I put a spell on you, I don't need it, I don't want it, and you cheated me out of it, The bed's too big without you, Fais-moi mal, Jonny e The ballad of sexual obsession*; 10: *Memories are made of this*. Não há espaço de página em branco entre as seções 4 e 5 e 5 e 6.

apresentação de contrários, nos binômios do gênero: séries que abarcam apenas imagens de mulheres, depois homens, depois casais. Há uma compreensão predominantemente dualista dos referidos meta-temas (algo que se complexifica no diaporama), indicando um pensamento habitado fortemente pelo discurso da linearidade entre gênero e sexo.

Desmontando a montagem, nota-se uma distribuição equalizada entre retratos de homens, retratos de mulheres e retratos de casais (heterossexuais). Se há imagens que sugerem isoladamente relações homoafetivas entre mulheres, como *Butch and Jane, New York City 1982*, ou entre homens, a exemplo de *Warren and Jerry fighting, London 1978*, elas são, na montagem, não remetidas às seções que reúnem os casais, mas às séries seccionadas por gênero. Esse dado não é de somenos importância quando a obra de Goldin é costumeiramente remetida à afirmação de modos de vida contestadores de práticas heteronormativas. Se de fato há uma força política patente ao trabalho, sobretudo no que concerne aos mundos imagéticos possíveis que nele se abrem e no qual figuram sexualidades e gêneros disruptivos, a narrativa apresentada n' *A balada* em sua forma-livro repete clichês.

O paralelismo da montagem evidencia justamente quais são os nexos entretecidos entre os meta-temas. Após a primeira série de casais, coincidente com a seção nomeada *The ballad of sexual dependency*,³⁵ encontramos uma longa sequência de fotografias de mulheres. Elas são várias, Suzanne, Vivienne, Trixie, Sandra, Sharon... em ações, situações e lugares diversos – no banho, em meio a camas desordenadas, se olham ao espelho, estão deitadas, largadas à cama, sentadas em uma mesa de bar ou atrás do balcão. Se atentarmos para a expressão corporal das personagens e para as gestualidades performadas nesses retratos, nos deparamos com características moduladas na tomada que delineiam ao espectador certas dimensões expressivas, plásticas e dramáticas das fotografias. A encarnação

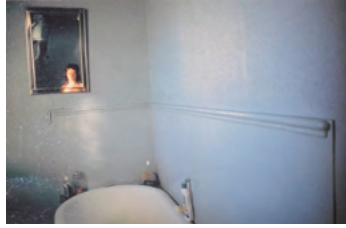
35 Comentada anteriormente no item “O livro e seu corpo”.

dos gestos e das expressões nessas mulheres remonta a ritualizações de atitudes de uma gramática culturalmente compartilhada, em que está prevista a tradutibilidade dos gestos em valores, sentimentos, emoções, estados interiores.³⁶

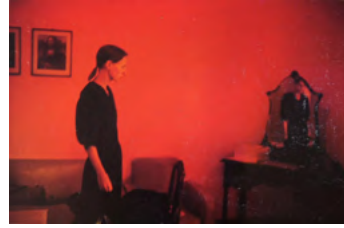
Dessa forma, das fotografias de pose frontal, o espectador retém olhares provocadores, corajosos, que sem intimidação desafiam e encaram, fixamente, a objetiva. Naquelas em que a ação toma a cena, como nas quatro fotografias em que as personagens se olham ao espelho, duas imagens vizinhas, divididas pela costura do livro³⁷, são emblemáticas de como a composição e as características plásticas, marcadas pelo uso de filtros coloridos, constroem a dramaticidade dos quadros – e seu diálogo-transição, sustentado não apenas pelo espelho e suas alegorias, mas pelas cores complementares azul-vermelho. A primeira fotografia do par apresenta o espaço amplificado do banheiro, ocupado apenas pelas linhas da parede que seguem o traçado da banheira, uma vertical no canto inferior do quadro rumo à quina das paredes. Uma quina que convoca ininterruptamente o olhar do espectador nos seus percursos sobre o quadro, do espelho onde se vê o reflexo de Nan Goldin à banheira e seus objetos ao redor – xampu, uma esponja, sabonete, algum produto de limpeza. A grande angular aumenta a profundidade de campo, distancia ainda mais os planos, deixando ao fundo, no canto superior esquerdo, o colo e o rosto de Goldin refletidos no espelho retangular.

36 Cf. PICADO, Benjamin. *Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia*. E-compós, vol. 3, n.1, pp. 2-29, 2005.

37 *Self-portrait in blue bathroom, London 1980* e *Suzanne with Mona Lisa, Mexico City 1981*.



Self portrait in blue bathroom, London. 1980



Suzanne with Mona Lisa, Mexico City. 1981

O espaço em azul, quase em branco (desocupado), o olhar que vagueia por sua própria imagem como se estivesse à procura do que está atrás dela (ou prestes a chegar ao próprio espectador), a estranha ambiência causada pelas características da objetiva que puxam o olhar à aresta, à esquina das paredes, um impasse à retenção nos outros elementos. A expressão indecifrável de Goldin, a um passo antes da entrada na banheira, em um rosto que a luz atinge parcialmente. Na página seguinte, a fotografia contrasta por sua cor, vermelho, mas não por seu mote. De longe, Suzanne fita a sua imagem no espelho; o espelho com moldura cheia de curvas parece fazer cair mais os seus ombros, puxar Suzanne para dentro de seu outro si, imagem, e se render a um estranho feitiço do reflexo, cabisbaixa, melancólica. Um sugestivo quadro da Monalisa, olhar de incógnita maior, figura ao fundo. A esse par seguem as imagens que compõem a primeira série com retratos de mulheres e que o sumário faz identificar pelo nome de cinco canções: *Femme Fatale*, *I be your mirror* [sic], *Wild women don't get the blues*, *Casta diva* e *Don't make me over*.

Saltando de uma imagem à outra, observando os saltos que a montagem propõe diante do esforço de narrar essa balada da dependência sexual, as abstrações que fazemos a cada fotografia e em suas conjunções (entre imagens-legendas-canções) nos levam ao reconhecimento da presença de *figuras*, *topoi* amorosos. Roland Barthes inicia seus

Fragmentos de um discurso amoroso com a assertiva de que a atualidade vive a “extrema solidão do discurso amoroso”, dis-cursus “falado por milhares de sujeitos” mas não sustentado por ninguém, inatualizado e inatual para os campos das artes, ciências e outros saberes.³⁸ Diante desse diagnóstico, Barthes dá início ao projeto de inventariação de figuras do discurso amoroso, figuras que, conforme ressalta o autor, não devem ser entendidas no sentido retórico (tropos), mas no que o termo grego faz ressoar, “coreografias”; a figura é “o enamorado em ação”, exclamações e enunciações que o enamorado dá corpo ao ocupar essa espécie de lugar vago (topos), disponível a atualizações. Diz o autor:

As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: “Como isso é verdade!” “Reconheço essa cena de linguagem”.³⁹

A espera, exílio, faltas, importunos, afirmação, ausência, abraço, repercussão, angústia, só, ascese, conduta, insuportável, catástrofe, eu-te-amo, união, transbordamento, embaraço, ternura, união, situado... Das mais de 70 figuras anunciadas em *Fragmentos*, podemos reconhecer em *A Balada* a presença de diversas delas a partir da provocação-invocação decorrente dos nexos estabelecidos entre a expressividade das personagens, as situações, os lugares e as ações. As figuras são invocadas séries e constituem uma narrativa que se estabelece como oferta de topoi amorosos ao espectador, na incorrência do que se torna reconhecível como enunciação amorosa. O que se evidencia no paralelismo da montagem, construído na intercalação de homens e mulheres, é a estranha vinculação de um conjunto de figuras a determinado gênero, como se houvesse uma especificidade *figurativa* decorrente do masculino ou do feminino – operação que naturalizaria ou essencializaria categorias resultantes de performances vinculadas a práticas significantes do gênero.⁴⁰

38 BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. s/p.

39 Ibidem, p. XVIII.

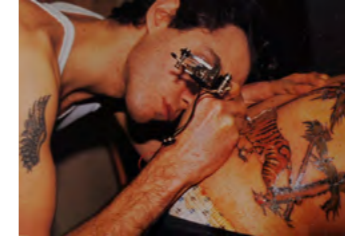
40 Cf. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Vejamos. Após a última série mencionada, de mulheres, abre-se outra, iniciada com *Brian on the Bowery roof, New York City 1982*. Fotografias de personagens masculinos, nus, dormindo, deitados, bêbados, fazendo a barba, se masturbando, dançando, urinando, armas em punho, preparando a heroína. Imagens que rompem por vezes com toda a impressão de interioridade e melancolia da série anterior. Passando as páginas, retornamos às mulheres pela seção *Sweet blood call*⁴¹. Vemos o rosto cheio de hematomas de Nan Goldin, em consagrado auto-retrato que tornou-se ícone para os que rubricam o seu trabalho como diário. Uma fotografia com flash frontal em que Nan Goldin enfrenta a sua própria câmera e ocupa o centro do quadro com os seus olhos machucados e batom, que tingem a cena de vermelho. As outras imagens evocam a mesma figura, enfocando lágrimas, expressões de sofrimento, cicatrizes, mais hematomas. As figuras “insuportável”, “só”, “catástrofe”, “chorar” parecem, assim, estar estritamente ligadas ao universo feminino que Goldin constrói.



41 Cinco fotografias que seguem, sem interrupção de página em branco, para a seção *State of independence*, formando uma única série com retrato de mulheres.

• • •



“Insuportável. O sentimento de um acúmulo dos sofrimentos amorosos explode no grito: “Isso não pode continuar!” / “A catástrofe. Crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo.”/ Escapelado. Sensibilidade própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos.]

Lendo as citações que Barthes reúne sob essas figuras, vemos aquelas que Nan Goldin enuncia – e os clichês em que recaem em razão das características da montagem. Clichê, palavra que usamos também para falar do negativo fotográfico, parece ser destino fácil às fotografias, de um modo geral, e ao aspecto estereotipado que ganha sua composição formal, sobretudo quando se trata de retratos (com todo o predomínio da pose que neles se faz ver). Na versão-livro de *A balada*, o exercício de sequencialização das imagens habita as mesmas com estereótipos que atravessam o gênero, o sexo e o desejo, algo que se torna manifesto também na compreensão teleológica que subjaz à narrativa: iniciada com imagens de casais, perpassando as figuras amorosas cindidas pelo gênero – figuras dramáticas –, cruzando uma fotografia de casamento, crianças-filhos, até o casal de velhos e o grafitti de esqueletos abraçados.

Contrariamente ao projeto barthesiano, que procurava na ordenação alfabética das figuras escapar à estrutura de uma história de amor⁴², Goldin investe na construção de um sentido, ainda que fragmentado e não cronológico, instaurado pela montagem em sua continuidade por descontinuidades – há a paixão, a união, as crianças, a violência, a separação, desejos que se espraiam para outros corpos, e uma espécie de promessa de recomeço ou selo do amor, sugerido pelos túmulos gêmeos e pela fotografia dos esqueletos. Esse itinerário das imagens, que leva à ordenação das figuras, à certa escatologia no sentido de uma crença no destino final das personagens, é visto por Barthes como um modo de reconciliar o sujeito amoroso com a sociedade. O contar, na perspectiva de uma história de amor, domesticaria o amoroso.⁴³ A dualidade a partir da qual os gêneros são tratados, sob o

42 “Eu não queria em momento algum que isso se parecesse com uma história de amor. Minha convicção é que a história de amor bem construída, com um início e um fim, uma crise no meio, é a maneira que a sociedade oferece ao sujeito amoroso para se reconciliar de algum modo com a linguagem do grande Outro, construindo para si mesmo uma narrativa na qual ele se coloca.” BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 401.

43 “Isso quer dizer que, se você coloca o sujeito amoroso numa “história de amor”, por este fato mesmo, você o *reconcilia* com a sociedade. Por quê? Porque contar faz parte das grandes imposições sociais, das atividades codificadas pela sociedade. Através da história de amor, a sociedade domestica o amoroso” Ibidem, p. 424

prisma da história de amor, parece adequar *A balada* a um conjunto de estereótipos. Ainda que as personagens indiquem um estilo de vida dissonante, o tratamento dos temas em sua apresentação pela montagem não oferece experiências contra-hegemônicas da vivência da sexualidade, do gênero, do desejo.

No entanto, ainda que admitíssemos que as fotografias acabam por serem submetidas a um procedimento que as remete a um conjunto de clichês, podemos olhar para o livro naquilo que constitui seu campo político como objeto artístico, sua indecidibilidade. Ao passo que a sequência proposta página a página nos mostra uma espécie de perspectiva roteirizada das relações amorosas, a possibilidade de uma visada crítica diante da apresentação de certos estereótipos poderia implicar o espectador em um olhar dissensual, ou seja, redistributivo das relações entre o feminino e o masculino, a sexualidade e o gênero, de modo a construir uma posição heterogênea à perspectiva apresentada pelo livro, na “possibilidade de opor um mundo comum a um outro”.⁴⁴

Em *A Imagem-movimento*, Deleuze faz a seguinte inquirição ao cinema: “Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões?” Ao que segue, ágil: “Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema.”⁴⁵ Se no livro-mídia a criticidade quanto aos clichês parece ser legada ao expectador, em seu diaporama desponta “a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes”.⁴⁶ Essa oportunidade se anuncia sobretudo diante da acumulação

44 Fazemos menção à noção de dissenso expressa por Rancière: “não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro”. RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005. p. 14. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rft. Acesso em 05 mar. 2011.

45 Deleuze, G. *Cinema I: A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 258.

46 Ibidem.

das fotografias e das múltiplas relações instauradas entre palavra cantada e imagem. Tal acumulação permite uma maior variação das situações/ações/personagens que de certa forma “democratiza” as tais *figuras* de modo a desatrelá-las de uma determinação de gênero, apresentando-as como figuras comuns dos sujeitos amorosos.

Palavra e imagem, palavra contra imagem, palavra por imagem: nas intercalações conjuntivas e desconjuntivas propostas pela montagem, abre-se também a própria possibilidade de questionamento dos modos estereotipados de relacionar-se amorosamente. As *figuras-topoi* e o reconhecimento das mesmas são acompanhados de um deslocamento instigado pelas letras das canções e, ainda que tal deslocamento não ofereça novas figuras, novos valores, indicações de engajamento amoroso contra-hegemônico, eles levam o espectador a um inarredável questionamento das formas do do gênero e do desejo – do amor – que ali se expõem. O diaporama e sua escritura intermedial específica, na zona de contaminação da fotografia e do cinema, parece trazer mais fortemente aquelas condições reflexivas às quais se referia Deleuze tratando do cinema.

(4) Diaporama como dispositivo de fronteira

Se as mídias têm data de nascimento, muitas padecem de uma pequena morte ou tornam-se objeto em extinção, sendo relegadas ao limbo apenas freqüentado pelos acometidos por anacronismo, dispostos na contramão do inexorável progressismo tecnológico. Enquanto algumas atingem curiosa sobrevida nas mãos de antiquários, especialistas-colecionadores e aficcionados em geral, umas se transmutam com a digitalização e outras se aposentam definitivamente, com direito à vaga nas prateleiras dos museus. Vinis, fitas cassete, disquetes são exemplos fáceis de uma história recente, para uma geração que viu suas estantes rapidamente re-habitadas por novos apetrechos e *gadgets*. Em meio aos empoeirados da época em que os analógicos estavam sempre à mão, estão os diapositivos e suas máquinas de visualização, os obsoletos projetores óptico-mecânicos – tirados de circulação no início dos anos 2000 pela Kodak, gigante da fotografia que solicitou proteção contra a falência no início de 2012.

Dos filmes reversíveis e dos projetores pouco nos resta, e um pouco desse resto pode ser visto em certas galerias e museus de arte contemporânea onde residem diaporamas ou instalações que deles se valeram. Quando, nos 1960 e 1970, artistas experimentais passaram a investir nos slideshows como dispositivo, muitos faziam eco aos anseios vanguardistas de atacar as diferenciações entre a vida e a arte, os meios de comunicação de massas e os dispositivos artísticos. Tirava-se então o diaporama das salas de estar familiares e das aulas de história da arte para inseri-lo no centro da galeria. Aqueles ligados à arte conceitual e à performance são costumeiramente apontados como os proponentes exponenciais do uso dos *slideshows*.⁴⁷ Utilizavam-no então tanto como meio de registro de suas obras quanto na exploração das potencialidades criativas ofertadas

47 ALEXANDER, Darsie. "Slideshow". In: Alexander, Darsie; et. al. *Slideshow: projected images in contemporary art*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 2005.

pelo dispositivo – sua reversibilidade afim ao *work in progress* e seu caráter fronteiro e conectivo entre a fotografia e o cinema, que propiciaria uma reflexividade sobre as mídias e a variação da qualidade perceptiva do espectador.

Esse lugar fronteiro, conectivo, transitivo, ocupado pelo diaporama na prática de vários artistas⁴⁸, parece então circunscrevê-lo à busca do entrelugar do cinema e da fotografia (em um contexto de “terrenos midiáticos” mais definidos), cindindo-os e relançando-os um ao outro num gesto exploratório e crítico de suas qualidades midiáticas. O tempo e o movimento costumeiramente consagrados às mídias, seus modos de construir sentido, seu apelo referencialista que não prescinde da montagem e do colocar em relação as imagens, são reflexões evidenciadas pelos que recorrem ao diaporama e à ritmização e entretempos de um *quase-cinema*, na expressão de Oiticica e D’Almeida.⁴⁹ Quase-cinema não apenas pelo limiar estabelecido com o procedimento de sequencialização de fotogramas; ou, melhor dizendo, pelo escancarar daquilo que no cinema se faz silenciosamente, as passagens, as decupagens; mas também naquilo que se rejeita do cinema: seu alto custo, sua limitação à sala de exibição. O *quase* como lugar afirmativo, subtração para mais.

Interessava àqueles envolvidos com a cena *underground* novaiorquina, como o entusiasta dos *slideshows*, *filmmaker* e fotógrafo Jack Smith, as possibilidades de veiculação das obras nos espaços comuns freqüentados justamente pelos que faziam as obras – bares, discotecas, casas de shows. As projeções de Nan Goldin, iniciadas logo de sua mudança de Boston à Nova Iorque, consistem, a princípio, na exibição de suas fotografias em lugares onde bandas aproximadas ao punk e ao *no wave* se apresentavam, como o OP

48 A publicação *Slideshow* apresenta a heterogeneidade desses nomes e foi resultado de exposição que reuniu trabalhos de diversos artistas que fizeram uso do diaporama entre os anos 1960 e 2000, no Baltimore Museum of Art. ALEXANDER, Darsie; et. al. Ibidem.

49 Hélio Oiticica e Neville D’Almeida conceberam o projeto COSMOCOCA - programa in progress justamente na década de 1970, quando em Nova Iorque.

Screening Room e o Rock Lounge. Na ocasião da festa de aniversário de Frank Zappa, comemorada em 1979 no Mudd Club, Goldin faz a sua primeira exibição na cidade, abrindo espaço para novas apresentações, como foi o caso da feita junto à Del Byzanteens, banda que Jim Jarmush e James Nares integravam. Pouco tempo depois, ainda sem uma preocupação com a montagem e a costura das imagens, Goldin apresenta o seu slideshow no *The Times Square show*, evento que reuniu centenas de artistas nos arredores do Times Square na primavera de 1980. As fotografias migram das mãos às paredes, ganham outra dimensão, compõem o cenário daqueles que dançam e transitam, e na projeção se tornam uma experiência do ver junto aos outros.

Concebido pelo Collaborative Projects, conhecido também como Colab, coletivo composto por vários artistas politicamente engajados com questões de raça, gênero e classe, o evento procedeu à ocupação de um prédio abandonado no Lower East Side com os mesmos objetivos de veicular um conjunto de produções artísticas, tornadas acessível a quem quer que fosse. Cerca de cem artistas e suas esculturas, instalações, *slideshows*, pinturas, vídeos, fizeram presença no *Times Square show*, e Nan Goldin menciona esse momento como o ponto de partida de seu tino para a observação dos temas-*figuras*-motivos que estavam latentes em suas imagens e abriam o trabalho a uma narratividade.⁵⁰

Longe de ser fruto de *insight* ou grande engenho, um giro ao redor fazia ver a sua afinidade com filmmakers e fotógrafos que faziam uso do diaporama como dispositivo propiciador de uma experiência de entreimagens⁵¹, a partir da qual era viável a exploração dos intervalos e do fragmento sem perder a proposição de encadeamentos – numa espécie de ponte levadiça entre a fotografia e o cinema, numa mútua freqüentação e problematização.

50 Cf. entrevista concedida à Tom Holert. GOLDIN, Nan; HOLERT, Tom. *80's then*. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665 Acesso em 02 jan. 2011.

51 Termo cunhado por Raymong Bellour para fazer menção ao espaço aberto por novas e imprevisíveis configurações nas passagens entre cinema, vídeo, fotografia. BELLOUR, Raimond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

Elizabeth Sussman menciona que através da prática de sequencialização de fotografias e construção de narrativas imagéticas, *A balada* manteve laços evidentes com uma cultura fílmica geracional.⁵² A proximidade de Goldin com um grupo de jovens *filmmakers* que faziam uso da Super-8 – tais quais Bette Gordon, Vivienne Dick e Lizzie Borden – fez com que suas propostas estivessem afinadas no sentido de “romper com o filme estruturalista e fazer filmes mais baratos, mais acessíveis, mais ‘amigavelmente vistos’ e mais baseados em suas próprias vidas e experiências.”⁵³

James Crump em posfácio ao livro *Variety*⁵⁴, reunião de um conjunto de fotografias de Nan Goldin realizadas em 1983 para o filme independente homônimo de Bette Gordon, fala do processo simbiótico entre a produção da fotógrafa e a da cineasta, atuantes no mesmo cenário em que se desenvolvia a cinematografia de figuras como Eric Mitchell, James Nares, Becky Johnston, Amos Poe, Vivienne Dick, Jim Jarmusch, entre outros. A observação dos aspectos caracterizadores da filmografia desse círculo de cineastas nos permite a observação de elementos estéticos, metodológicos e políticos compartilhados que não apenas designam um solo comum ao trabalho de Goldin, mas o são constituintes.

A valorização do amadorismo expressa pelo mote do “faça você mesmo” marcava fortemente esses trabalhos, a lógica do “Apenas pegue uma câmera, dispare e aprenda enquanto se faz”⁵⁵ fazia reverberar uma tática de produção em que estava implicada a atitude com a câmera, a política que com ela se fazia em detrimento de qualquer preciosismo técnico ou pretensão artística *strictu sensu*. As limitações materiais de

52 SUSSMAN, Elizabeth. “In/Of her time: Nan Goldin’s photographs”. In: Goldin, Nan; Sussman, Elizabeth. et al. *I’ll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.

53 Ibidem, p. 36.

54 CRUMP, James. “Nan Goldin, indie filmmaking, and the Lower East Side: 1978-1988”. In: Goldin, Nan; Crump, James. *Variety*. Nova York: Skira Rizzoli, 2009.

55 “Just pick up a camera, shoot, and learn as you go”, enunciação de Bette B citada por GALL, Allister. *Towards an imperfect film practice*. Disponível em: www.imperfectfilm.com/wp-content/uploads/2011/02/Toward-an-Imperfect-Film-Practice.pdf Acesso 01.fev 2012.

realização e veiculação das obras eram transpostas taticamente como uma forma de fazer as produções circularem nos espaços de sociabilidade do próprio grupo, como as casas de música underground do East Village e de Chicago, conforme sublinha Vivaldi.⁵⁶

Filme e performance aparecem ligados tanto em função das condições de exibição das obras, cuja circulação se realiza concomitantemente à apresentação de bandas e realização de happenings, quanto da própria produção, em que personagens ordinários, não-atores, amigos, são convocadas a performarem suas “invenções de si” diante da câmera, em cenas e situações semi-improvisadas. Como um evento colaborativo, esse tipo de intervenção não era exatamente uma novidade no âmbito artístico, quando por vezes recebia a rubrica de arte multimídia. Uma expressão anterior de afinidade mais evidente poderia ser encontrada nos atos dos *Exploding Plastic Inevitable*, eventos que Andy Warhol promovia com os membros do Velvet Underground em diversos locais, entre discotecas e outros espaços públicos.⁵⁷

No entanto, a produção foto e filmográfica do Lower East Side, em Manhattan, com a qual Goldin tinha maior proximidade em razão inclusive de seus laços de amizade, despontava no interior do próprio cenário musical coetâneo e essa insurgência peculiar se evidenciava pelo método de trabalho implicado no “faça você mesmo”. Uma metodologia – ou uma *metodoologia*, combativa a certas lógicas produtivas – que visava a supressão de mediadores, a redução dos recursos, a dispensa de conhecimentos prévios em favor do que se apreende no durante da experiência do fazer. Uma estética em que está fortemente implicada uma política, se a entendermos na esteira das formulações de Rancière: pois trata-se de tomar parte de um comum, de redefinir e redistribuir maneiras de fazer, modos

56 VIVALDI, Giuliano. “Review: Jack Sargeant”. In: *Film Philosophy*, vol 12, n. 2, 2008, p. 157-64.

57 Cf. COSTA, Luiz. *O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação*. Poiesis, UFF, vol. 1, ano 10, 2008, p. 23-38.

de ser e suas visibilidades, de abrir espaço para a “parcela dos sem-parcela”, dos que estão fora do sistema-cinema, sistema-arte.⁵⁸ Jim Jarmusch, que começou a rodar seus filmes nesse contexto, menciona a importância daqueles que faziam música com três acordes e afirmavam o amadorismo do *do it yourself* como valor, no início de sua incursão pelo cinema:

Se não fosse por essa cena musical, nós provavelmente não teríamos feito filmes. Bandas de *rock and roll* diziam: “Dane-se o virtuosismo”... Isso ajudou a mim e aos outros a perceber que mesmo que não tivéssemos o orçamento ou a estrutura de produção para fazer filmes, nós podíamos fazê-los usando equipamentos de super-8 e 16 mm e correndo atrás de fundos, juntos.⁵⁹

(5) Da parcela dos sem-parcela às grandes audiências

Essa política passa por certas mudanças quando, na década de 1980, o grupo se insere nas galerias, bienais, salas e festivais de cinema – Nan Goldin empenha-se em fazer circular *A Balada* nesses espaços entre 1983 e 1987, ano em que sua versão-livro é premiada com o Kodak Photographic Book Prize. A ampliação das audiências, conforme bem ressaltada por Chris Townsend, implicaria na atribuição de um novo caráter ao trabalho, tornando-o, para o público alargado, a expressão referencial de como uma comunidade específica lidava com questões atreladas ao gênero, à sexualidade e ao uso de drogas na definição de um estilo próprio.⁶⁰ Outra política-estética se desprende daí, pois se antes o espaço de distribuição e circulação dos slideshows estava restrito aos ambientes freqüentados pelos concernidos nas imagens, cuja auto-imagem se perfilava junto à pragmática artística

58 Cf. RANCIÈRE, Jacques. 1996, 2005a, 2005b.

59 “If it hadn’t been for that music scene we probably wouldn’t have been making films. Rock and roll bands said: ‘Fuck virtuosity’... That helped me and others to realize that even if we didn’t have the budget or the production structure to make films, we could still make them by using Super-8 and 16mm equipment and scratching fund together” Jarmusch apud CRUMP, James. “Nan Goldin, indie filmmaking, and the Lower East Side: 1978-1988”. In: Goldin, Nan; Crump, James. *Variety*. Nova York: Skira Rizzoli, 2009. p. 112.

60 TOWNSEND, Chris. “Nan Goldin: Bohemian Ballads”. In: Hughes, Alex & Noble, Andrea (orgs). *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of Ney Mexico Press, 2003.

– ainda sem pretensões propriamente documentárias, mas apenas comprometida com certa performance –, a ocupação de outros espaços, “oficiais”, implicou a ampliação dos espectadores e a vinculação do trabalho à representação de uma “subcultura”.

Reiterando a definição da artista, segundo a qual *A balada* seria um diário visual,⁶¹ comentadores e críticos balizaram suas interpretações a partir de um duplo viés. Por um lado, afirmou-se a especificidade da obra de Goldin em sua dimensão autobiográfica, confessional, e, por outro, foi atestado o interesse de suas produções à medida que desvelavam uma subcultura com a qual a autora estava engajada.⁶² Subsumia-se assim *A balada* ora à “pequena história de uma mulher magoada”⁶³, nas palavras pouco pertinentes de André Rouillé, ora à representação de modos de vida compreendidos como desviantes, ligados a personagens transexuais, travestis, queens, gays, soropositivos, usuários de heroína. Como interpretações concorrentes, mas não excludentes, observa-se que implicam em um pensamento sobre as obras a partir de um campo exclusivamente “extra-poético”, em que está em jogo menos questões de ordem estética do que determinações contextuais e autorais que definiriam o significado das mesmas.

A afirmação do valor das obras como expressão de uma subcultura e a sua comum associação aos “desviantes” parece calhar bem ao anseio daqueles que procuram nas práticas fotodocumentárias a sua inclinação à mostraçã do *outro*, o estrangeiro, excêntrico, *de fora* que pode ser observado por um espectador *voyeur* compromissado com o que vê no limite de sua rápida afecção no espaço da galeria. Transexuais, travestis, queens, gays, soropositivos, usuários de heroína – nomes que circunscrevem e tipificam

61 “The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read.” GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. p.6.

62 SUSSMAN, Elizabeth. Op. cit.; MATWICHUK, Laura. *Slide show, monograph, cibachrome: Nan Goldin’s colour photographs in three forms*. Dissertação de mestrado. Faculty of Graduate Studies in Fine Arts and Art History, University of British Columbia, 2010.

63 ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. p. 359.

personagens, passam assim a identificar um alvo de interesse para os que procuram a inserção dessas imagens no âmbito do retrato social e que estão atinados para a afirmação da excepcionalidade das personagens e contextos. Estranha incursão visual no rol do que ainda se vê como excentricidade, marginalidade que interessa ao olhar sobretudo como “diferença opositiva”.

Uma redução analítica proporcional ao desejo do olhar. Medida justa para uma série de expectativas ligadas à política de um fotodocumentarismo social assentado tanto na mencionada polarização das relações de quem fotografa e quem é fotografado – polarização que encontra paralelismo entre espectadores e produção –, quanto na ânsia por uma imagem feita bem de perto, na obstrução de mediadores, *legítimas* – pois feitas por quem tem probidade e respaldo na autoridade da primeira pessoa, diretamente afetada pelo fora-de-campo das imagens. Por esse viés interpretativo, o elemento autobiográfico não vem deslocar velhas expectativas quanto ao fotodocumentarismo, antes converge para valores ligados à verdade e ao testemunho, tal qual um intensificador da força vinculante entre obra e experiência vivida, do “intercâmbio do eu empírico com o mundo”. Algo que se encaixa bem com a concepção de que, em fotografia, “o referente adere”⁶⁴, e que pôde vir, então, promover mais fortemente a idéia de uma imagem imediata, de “transcrição direta da experiência vivida”⁶⁵ e que poderíamos, numa perspectiva crítica, observar como a tentativa de instaurar um “espetáculo sem simulação”.

Esses enunciados escoltam a obra e se confirmam como pedagogias insistentes. Como, entretanto, realizar um exercício que esteja a contrapelo dessas predominâncias interpretativas, subtratoras da própria potência da obra, lançando-se no intervalo entre os discursos e os objetos? Se há um apelo realista nas imagens de *A balada*; apelo

64 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

65 SUSSMAN, Elizabeth. “In/Of her time: Nan Goldin’s photographs”. In: Goldin, Nan; Sussman, Elizabeth. et al. *I’ll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996. Passim.

intensificado pelo homônimo autobiográfico; o procedimento de montagem e a escritura do diaporama explicitam um lugar de reflexão que não se sustenta no campo da mera afirmação referencial ou representativa. Nan Goldin revisita constantemente o seu arquivo, institui nexos arbitrários, desfaz cronologias e, nesse trabalho intermitente, construtor de “rearranjos materiais dos signos, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”⁶⁶, o apelo realista se apresenta como um *suplemento* ou *suprimento* que se realiza inevitavelmente por maquinação de sentidos.

Um uso peculiar do dispositivo fotográfico decorre daí, em que está implicado simultaneamente a valorização de seu aspecto indicial e a tentativa de infringir tal indexicalidade naquilo que Barthes observaria como o noemático da fotografia – “uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente” por suas significações estarem restritas ao gesto de apontar: “isso é isso, é tal!”.⁶⁷ A extrapolação da factualidade ou tautologia é alçada no processo de associação e dissociação de imagens, em direção a um movimento mais analítico. Essa rota é tomada não apenas por Nan Goldin, mas caracteriza uma série de trabalhos de fotógrafos contemporâneos, a exemplo de Wolfgang Tillmans.

Andy Grundberg chega a afirmar que a ênfase nos arranjos e contextos (contextualizações), intensificados pelos procedimentos de reunião e desagregação de imagens, estaria no cerne da produção artística do início dos anos 1980. Trata-se, segundo o autor, de procedimentos que caminham juntos à crescente “autoconsciência” de uma “cultura baseada na câmera”.⁶⁸ Este posicionamento (auto)crítico faz despontar não apenas obras que se apropriam das imagens disponíveis nos meios de comunicação de massas (Richard Prince, Levine, Louise Lawler) ou que tratam da centralidade dos produtos midiáticos na

66 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009. p. 59.

67 Barthes, R. Op cit, p. 14.

68 GRUNDBERG, Andy. “Camera culture in postmodern age”. In: Grundberg, Andy & Gauss, Kathleen McCarthy. *Photography and art*. New York: Cross River Press, 1987. p. 205-231.

conformação de modos de subjetivação (Cindy Sherman, Barbara Kruger), mas aquelas que multiplicam e incorporam questões sobre como as imagens *significam* a partir do estabelecimento de estratégias de visualização e exibição. Abre-se espaço, a partir desse lugar, para a contestação das fotografias enquanto documentos, positivamente de um tempo-espaço estabelecido pela situação da tomada, lançando-as em narratividades passíveis de se desprenderem de qualquer situação referencial – ainda que possam jogar com as potencialidades indiciais do dispositivo e as crenças que dela decorrem, como é o caso do trabalho de Boltanski feito a partir dos anos 1970.

A prática de Nan Goldin assim se apresenta, interessada em compor sobre a composição, em produzir narrativas não-lineares a partir das questões latentes em seu arquivo, na possibilidade combinatória de suas imagens. O trabalho sobre lacunas, nos intervalos, por imaginação de elos que não são imanentes às imagens, mas que antes confirmam um contínuo trabalho de criação sobre criação, faz com que *A balada* (tanto em sua forma-livro quanto diaporama) seja irreduzível à “expressão de uma subcultura”. Por subtração, adição, concatenação de sentidos, a obra, como objeto estético, *faz efeito no real*, traça relações poéticas. Conceder à obra estrito valor representacional seria propor uma análise em que os objetos poéticos e seus contextos se equivaleriam, remetendo e esclarecendo um ao outro. Seria, de outro modo, atribuir à obra um estranho estatuto documental e informativo – por ela problematizado na explicitação do método e na constituição de seu corpo – e ignorar seus modos próprios de reconfiguração das experiências que abarca e das questões que levanta.

Com efeito, o modo-método que está na origem do livro e do diaporama produz a potência de enunciação das obras e constitui visibilidades na criação de um *e* fundamental: intervalo entre imagens, salto que não vai de uma à uma, mas de *uma* sempre *outra* na relação estabelecida pelo *entre-duas* e *entre-várias* imagens. Os intervalos se instalam na

descontinuidade espaço-temporal do entre-duas e não excluem, contudo, a *continuidade* dos sentidos que se perfazem (sempre no por-fazer do espectador) com a articulação do entre-várias e as canções. As músicas permanecem, por 1', 1'30'', tanto como uma superfície sobre a qual as fotografias deslizam quanto como força gravitacional que dá certa coesão aos conjuntos, permitindo aos espectadores estabelecer nexos, localizar temas – unidades temáticas que se apresentam como blocos. Força gravitacional da própria narrativa – ou: às narrativas dentro da narrativa – a ativar o olhar do espectador através da escuta e da associação com as letras. As canções, ademais, criam um *espaço*, dramatizam e, como um re-vestimento, uma roupagem, oferecem novos contextos de fruição das fotografias.

Voltaremos a essa dimensão da canção. A precipitação desses comentários, no entanto, tem como objetivo enfatizar o que nos parece nodal nas obras de Nan Goldin e, mais especificamente, n' *A Balada*: contextualizar como possibilidade de enunciação, desdobramento e multiplicação de sentidos que extrapolam o constativo e o representativo. A indicação da centralidade do procedimento de montagem e de algumas características próprias ao diaporama nos leva a pensar sobre o tipo de engajamento que os espectadores são convocados a estabelecer com a obra, bem como nas implicações críticas e políticas que estão patentes nesse exercício narrativo realizado por Goldin. A um modo de afirmar e subverter a indicialidade própria às fotografias corresponde um modo de olhar não mais respaldado na tautologia, conforme anteriormente mencionado a partir de Barthes. O espectador é convocado a observar o que se narra como jogo intermedial travado com o dispositivo fotográfico e o cinematográfico a partir da escritura do diaporama.

(6) Citação, sutura, ruptura

Em uma sala escura há apenas um banco, posicionado diante da tela. Nele podem se sentar quatro, cinco pessoas. Na falta de lugar, ocasionalmente alguns se acomodam ao chão. Na galeria, a exibição do diaporama é contínua. Pode-se entrar a qualquer momento, e cada um faz da sua chegada o começo da sessão, permanecendo até o slide que marcou o seu ingresso sala adentro. Caso se entre no “ponto zero”, vê-se o primeiro slide anunciando o título da obra: *The ballad of sexual dependency*. No próximo, o nome da autora. A música inicia-se de imediato, junto da fotografia *The duke and the duchess of Windsor, Coney Island Wax Museum 1981*⁶⁹: Trata-se de uma versão em língua inglesa para a canção alemã *Die Ballade von der Sexuellen Hörigkeit*, executada nos Estados Unidos em ocasião do New York Shakespeare Festival de 1976.

Ao todo, são trinta e quatro músicas-seções, a percorrer gêneros variados, desde hits da música pop britânica dos anos 1960, como *Downtown* de Petula Clark até o blues de Louisiana Red, com *Sweet blue call*, ou o sucesso *I put a spell on you*, do bluesman Screamin' Jay Hawkins⁷⁰. Há um conjunto de canções que fazem parte de um repertório ligado à cena underground novaiorquina: *She hits back*, de Yoko Ono, *My world is empty withou you*, na versão da Del Byzanteens, *Kiss the girl*, de The Creatures, *All tomorrow's parties*, *After hours* e *I'll be your mirror*, três recorrências de Velvet Underground. Às dançantes *Working girl*, de Cheri e *Smalltown boy*, de Bronski Beat, sucessos dos anos

69 Nos diaporamas, as imagens aparecem sem legenda. Faremos, entretanto, menção às mesmas pelas referências que as acompanham em livros publicados por Nan Goldin (1986, 1996, 2000)

70 Goldin afirma que a inserção de *I put a spell on you* teve um impacto maior nas audiências após Jim Jarmusch tê-la adotado na trilha sonora de *Strangers than paradise*, de 1984. A recepção, assim, no momento de maior circulação do slideshow, tendia a estabelecer conexões entre as obras. Fazemos esse adendo com o intuito de chamar a atenção para a polissemia d' *A balada*, que vemos, conforme sugere a concepção textual de Barthes, como um “tecido de citações”. Um outro exemplo é a presença da canção de Charles Aznavour, *Tu t'laisses aller*, tema do filme de Godard *Une femme est une femme* (1961). Cf. entrevista de Goldin em HOLERT, Tom. *80's then*. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665 Acesso em 02 jan. 2011. Sobre o texto como tecido de citações, cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

1980 e ao hip hop de Whodini, *Big mouth*, somam-se as óperas cantadas por Maria Callas, *Carmen* e *Casta Diva*, bem como *Mama*, na voz do tenor italiano Franco Bonisolli. O ecletismo musical, de Ida Cox à Dionne Warwick, de Big Dee Irwin a Randy Newman, de The Police à Jeanne Moureau, parece – se apenas ouvido, não visto – na ordenação proposta pelo diaporama, soar como bruscas passagens musicais sem unidade possível de conjunto. Todavia, sua associação às imagens, a partir da sequencialização atenta aos gestos e recorrências icônicas, trabalha para a construção de uma trilha sonora mais coesa do que seria possível supor.

De volta à sala de exibição, *A balada* inicia com a canção homônima de Brecht e Weill. Em dois momentos distintos, duas diferentes versões desta música participam da banda sonora, como primeira e como quinta música-seção. A sequência de imagens da abertura do slideshow apresenta fotografias de casais heterossexuais. A princípio, os quadros nos mostram casais sérios, outros sorridentes, jovens ou idosos, em diferentes situações e lugares: na praia, à mesa de um restaurante, na cozinha de casa. Seus corpos, entretanto, parecem repetir um gesto, impelir um ao outro, estão abraçados, se tocam, se encontram. Uma imagem, entretanto, instaura uma discreta distância entre as personagens: a décima segunda fotografia. Dois senhores pousam para a câmera, olham frontalmente: cada qual assume a sua pose, parecem fazer a passagem definitiva do casal ao casado, retomando as duas primeiras fotografias em que víamos certa contenção do gesto amoroso, ainda que naquelas houvesse menor distância física entre dois. Continuamos a pensá-los pela lógica do casal, mas vemos ali o distanciamento do corpo-a-corpo que até então se apresentava na figuração dos outros pares. Mais duas imagens seguem nesse distanciamento, até chegarmos à última, retomada do encontro, um beijo, corpo sobre corpo, em um banco de praça. O trecho da canção da *Ópera dos Três Vinténs*, que acompanha tal seção e a configura como tal, nos diz:



Now there's a man, the living tool of Satan
 He charges forth while others are debating
 Conniving, cocky knave with all the trimmings
 I know one thing will trim him down - women.
 In women he meets deep authority,
 In them he feels his old dependency.

He sniggers at the Good Book, mocks the priss and
 prim,
 Does anything for pay if it will pay
 And since he knows what ladies do to him
 He thrusts them well out of his way.
 All through the day he swears
 He's self denying, then dusk descends
 And once again he's lying.

They're all the same in meeting love's confusion
 Poor noble souls get blotted in illusion

A letra da canção colide com as imagens apresentadas. Na cisão entre palavra e imagem e, ao mesmo tempo, na conjunção estabelecida entre audição e visão, estabelece-se um refluxo da palavra à imagem, construindo uma espécie de extra-campo que leva o espectador a derivações não sugeridas pelas imagens mesmas, mas que passam a ser vistas como uma espécie de *revelação*. Como se as músicas ganhassem uma capacidade

visionária. Aos sentimentos que facilmente relacionamos às imagens – ternura, euforia, paixão, compaixão – associamos as palavras dependência, mentira, confusão, ilusão. Quando essa canção ressurge na quinta seção do diaporama, a função “palavra contra imagem” é mantida. Neste caso, vemos casais compostos por mulheres: elas também se abraçam, têm os corpos próximos, trocam olhares, gesticulam seu carinho, dividem cama, sofá. A última fotografia da seção⁷¹, filtrada de azul, traz no primeiro plano, em plano médio, o perfil de um mulher cabisbaixa, cujo rosto se encontra na penumbra. Ao fundo, do seu lado direito, uma mulher repousa, com a cabeça pendida em direção à outra personagem. A posição das cabeças, que se encontram em diagonal, compõe um vértice, uma congruência, e leva o espectador a inferir a comunicação entre a melancolia das personagens, seu vínculo.

Essa relação disruptiva instalada entre a imagem e a palavra nos sugere que a citação à obra de Brecht, por meio da intitulação e da presença das canções no corpo d’*A balada*, pode ser pensada como uma aliança poética estabelecida não apenas como mera referência a partir da conveniência dos nomes, mas no que tange ao “método” que as constitui. Matwichuk investe parte de seu estudo⁷² na aproximação entre *A ópera dos três vinténs* e o slideshow *A balada*, buscando estabelecer justificativas para a invocação de Brecht por Nan Goldin. Com tal propósito, arrisca-se em algumas direções. Localiza uma primeira conexão entre ambas no que diz respeito ao vínculo das obras com “o temperamento social e político” de seus períodos de fatura, perante o qual posicionaram-se de forma provocativa e contestadora, indicando um forte engajamento com as questões pungentes de seu tempo – o caso brechtiano voltado para a crítica da degradante situação sócio-econômica da

71 Sharon nursing Cookie on her bed, Provincetown, Massachusetts, USA, 1989.

72 MATWICHUK, Laura. *Slide show, monograph, cibachrome: Nan Goldin’s colour photographs in three forms*. Dissertação de mestrado. Faculty of Graduate Studies in Fine Arts and Art History, University of British Columbia, 2009.

república de Weimar, perpassada por outras questões laterais correlacionadas, como a própria sexualidade; e, na produção de Goldin, temas como o uso abusivo de drogas e, de forma mais pungente, a sexualidade e o gênero, tratadas pela artista e por críticos como definidores do campo experiencial das pessoas com as quais a autora estava envolvida.

Matwichuk atém-se mais decididamente nesse ponto, enfatizando os elementos conjunturais que ensejariam os aspectos críticos e a posição combativa das obras frente aos seus contextos específicos, algo que localiza como uma continuidade levada à cabo por Goldin em relação às proposições brechtianas, posto que a produção do teatrólogo alemão estava interessada em se afirmar intempestiva, contemporânea, em diálogo e correspondência com sua situação contextual, incitando a mudança. Diz Matwichuk:

Se houver uma maneira de justificar a continuidade do propósito de Brecht, através de *A balada*, no criticismo contemporâneo, [esta maneira] é essa: a família de Goldin, insular como ela pôde ter sido, respondeu à liderança de Reagan pelo modo da recusa, e emulou as condições de Weimar como uma estratégia de enfrentamento para uma condição política americana insatisfatória (vinculada a uma sociedade falida aos olhos de Goldin e seus pares) ⁷³

Em outra direção, a autora aponta para estranhos paralelos entre personagens, como o assassino Macheath de *Três vinténs* e Brian Burchill – referido como o “herói-vilão masculino” d’*A balada*. Como sabemos, por intermédio dos depoimentos de Goldin e de comentadores, esse Brian Burchill, que aparece no diaporama apenas como um homem entre homens, fora o ex-namorado da fotógrafa responsável pelos hematomas no seu corpo, registrados em alguns de seus auto-retratos.⁷⁴ A autora também chega, na esteira de Gundlach⁷⁵, a estabelecer um pareamento entre a senhora Peachum e a própria Nan Goldin, por suas concepções ambivalentes do amor, imerso em violência e desejo, vício

73 “If there is a way to justify Brecht’s continued purpose in contemporary criticism through *The Ballad*, it is this: Goldin’s family, insular as it may have been, responded to Reagan’s leadership in the mode of refusal, and emulated Weimar conditions as a coping strategy for a dissatisfying American political condition (linked to a failed society in the eyes of Goldin and her peers).” *Ibidem*, p. 8.

74 *Nan at the hospital, Berlin, 1984; Nan one month after being bettered, 1984.*

75 GUNDLACH, F. “Emotion & relations”. In: *Emotion & relations: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca di Corcia*. Köln: Benedikt Tashen Verlag, 1998.

e vulnerabilidade.⁷⁶ É curioso, todavia, que o espectador desprovido dessas informações factuais que tornaram-se importantes para a repercussão e compreensão da obra, não seja levado a concluir em nenhum momento o protagonismo de qualquer personagem que recorra no diaporama, sequer a própria Goldin. As recorrências são dispersas e diluem as possibilidades de individuação das personagens na velocidade do percurso de um quadro a outro.

Não cabe aqui acompanhar as circunstâncias históricas levantadas pela autora no sentido de indicar o (suposto) similar posicionamento combativo das obras. Contudo, trazemos brevemente essas assertivas (no mesmo rápido compasso em que nos são apresentadas) com o intuito de chamar a atenção para a sua exemplaridade de certo *modo de olhar*. Um modo determinado sobremaneira pelos discursos que acompanham *A balada*, discursos estes que visam menos a sua poética do que a sua inserção em um contexto sócio-político mais amplo. Um modo de olhar que atravessa a obra, sem deter-se nela, para alcançar um contexto que a explicaria. Feita essa observação – reiteração do que apontamos anteriormente em *Da parcela dos sem-parcela às grandes audiências* – ainda nos demoramos em uma questão que partilha um terreno de interrogação comum ao ponto de partida de Matwichuk. Indagamos: como a intitulação do trabalho de Goldin, bem como a presença das versões da canção de Brecht e Weill, se apresenta no corpo da obra como *citação*? O que de fato ali é citado, se serve das proposições e palavras do outro para fazer dizer outra coisa no corpo da obra?

Matwichuk chega a realizar uma ligeira recuperação dos conceitos brechtianos de estranhamento e de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), para concluir, sem maiores desdobramentos, que “o efeito de distanciamento é uma estratégia significativa para *A Balada* porque encoraja o engajamento com as fotografias baseado na interrogação

76 Ibidem, p. 5-6.

crítica de um meio que comumente se oferece à aceitação complacente”.⁷⁷ Retomamos por ora esses conceitos, de modo a acentuar onde vemos certo lastro bechtiano presente na obra de Goldin. A posição de Brecht em relação ao teatro épico, sobretudo no que tange à sua concepção da representação e à sua perspectiva expressamente antiilusionista, nos oferece um caminho para pensar o modo como tal produção é citada na própria concepção metodológica que forma o diaporama. Trata-se, como tentaremos mostrar, não de uma citação expressa, mas de uma impressa, pregnante à montagem e, também, como sugerido às pressas por Matwichuk, ligada à certo uso crítico do dispositivo fotográfico. A recontextualização da canção de Brecht no corpo de *A balada* a instala em outra superfície, “ordena que faça outra coisa”⁷⁸ do que o desempenhado na ópera, dificultando qualquer paralelismo óbvio com a narrativa dos *Três vinténs* – ao menos se levarmos em conta o que é imanente à própria obra, sem respaldo no extra-poético.

Em seus estudos teóricos sobre o teatro, Bertold Brecht definiu as concepções centrais do que chamou de teatro épico, contrapondo-se ao teatro dramático e produzindo uma espécie de “doutrina” em que conceitos como os de *gestus* e de efeito de estranhamento eram nucleares. Como muito já se falou, a idéia de Brecht era propor um teatro não baseado na adesão dos espectadores à representação, na identificação afetiva entre público e palco, a qual reconhecia como própria ao teatro tradicional, nomeado por ele de aristotélico. Esse teatro dramático, aristotélico, ao prever o vínculo entre quem vê e quem/o que representa, instituiria uma expressão ilusionista, em que o espectador, envolvido e aderido ao discurso dramático, o toma como realista e substantivo das coisas humanas. Com o propósito de fazer emergir um teatro engajado com as possibilidades de mudança, em que estivesse

77 “The distancing effect is a meaningful strategy for *The Ballad* because it encourages engagement with photographs based on critical interrogation of a medium which often lends itself to complacent acceptance”. MATWICHUK, Laura. Op. cit, p. 3.

78 Expressão que retiramos de DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 23.

explícito o caráter mutante e mutável dos indivíduos e da sociedade, o teatrólogo, vendo de perto o espraiamento do fascismo, indicava a necessidade de uma pedagogia do trabalho artístico, que permitisse a elaboração de um posicionamento crítico daqueles que produziam e assistiam às peças.

Tal posicionamento crítico se efetivava através da produção do estranhamento como procedimento antiilusionista, que visava afetar o espectador e atiná-lo para o caráter de constructo das relações sociais e da própria realidade (pois esta sempre em abertura às transformações). Ao enfatizar a artificialidade dos procedimentos empregados na montagem através da atuação dos atores e de recursos como a música, Brecht procurava “afastar o espectador do texto, um efeito de distanciamento alcançado com a apropriação da noção de cesura de Hölderlin, cuja função não era a de ressaltar a representação no verso, mas o próprio trabalho poético da representação”.⁷⁹ Frederich Jameson indica que o termo estranhamento

parece ter migrado do “ostrenenie” ou “ato de tornar estranho” dos formalistas russos através das inúmeras visitas a Berlim por soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiakov. (...) Tornar algo estranho, fazer olhar esse algo com novos olhos, implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: esta é a ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos (...)⁸⁰

O papel da representação atrela-se, assim, à ruptura com uma familiaridade geral, e a encenação passa a se constituir não apenas como “representação da realidade, mas, antes de tudo, [como] jogo com os procedimentos de representação”.⁸¹ Essa dimensão do jogo, restituição do caráter de mediação em oposição a uma perspectiva de imediatez da representação, é estabelecida para o espectador pela própria exposição dos recursos de montagem. Nesse sentido, as técnicas de atuação se tornam importantes, pois é através da dicção e da interrupção da ação que são produzidos gestos inabituais: “a interrupção

79 GATTI, Luciano. *Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto*. Caderno de Filosofia Alemã, vol. 1, n. 12, 2008. p. 60.

80 JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 63-64.

81 GATTI, Luciano. Op. cit, p. 76.

tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, desmontando-a em seus componentes, e mostrando, a partir da possibilidade de um novo rearranjo, a falsidade do arranjo corrente”.⁸² Walter Benjamin, que escreveu e foi influenciado pelo pensamento de Brecht (ainda que dele divergisse em alguns aspectos, como bem indica o texto de Luciano Gatti que aqui citamos) faz apontamentos importantes sobre a concepção brechtiana da montagem e do gesto.

Para Benjamin, o teatro épico se fundamenta na mudança das relações funcionais sob a qual se assentam “palco e público, texto e representação, diretores e atores”. Observa que esse novo modo de representação, tendo em vista não a reprodução de condições, mas a descoberta de situações, possível pelo procedimento de interrupção da ação e dos acontecimentos – de sua desmontagem e remontagem – mantém afinidade com o cinema e o rádio. Isso porque, para Benjamin, as (então) novas mídias teriam dado origem a um novo tipo de espectador, a uma nova possibilidade perceptiva, que colocava na ordem do dia uma produção e um público oscilatórios, abertos à descontinuidade, que arbitrariamente surgiam e dispersavam, “ligavam e desligavam seus alto-falantes”.⁸³ Uma nova condição perceptiva que Benjamin, como é sabido, via com otimismo:

O teatro épico se desenvolve por interrupções, de uma maneira comparável às imagens em um fragmento de película cinematográfica. Sua forma fundamental é o impacto vigoroso de distintas situações da peça, nitidamente separadas, umas sobre as outras. As canções, os intertítulos, as convenções gestuais diferenciam as cenas. Como resultado, tendem a ocorrer intervalos que destroem a ilusão. Tais intervalos paralisam a capacidade de empatia da audiência.⁸⁴

Nesse ponto específico poderíamos invocar uma aliança entre o método que constitui a fatura de *A Balada* e as propostas de Brecht – um ponto que, para Benjamin, estaria amarrado pelo próprio cinema (ou por um tipo de cinema). É curioso observar que a partir dos anos 1970, alguns cineastas, sobretudo aqueles vinculados ao neorealismo e

82 Ibidem, p. 66.

83 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 83

84 Benjamin apud STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003. p. 90.

à nouvelle vague, como Jean-Luc Godard, tiveram em vista a discussão levantada por Brecht a respeito da explicitação do dispositivo em sua artificialidade, e, de certa forma, trouxeram para as suas películas essas problematizações. Do teatro ao cinema e vice-versa ou, como pretendia Benjamin, do teatro com o cinema, o que retemos dessa discussão e que apontamos como aliança entre as obras está perpassado pela montagem d'*A balada* em suas especificidades: o modo como se articulam canção e imagem, canção contra imagem, uma relação disruptiva que leva os espectadores a desconfiar das imagens e estabelecer outros nexos; a maneira como é estabelecida uma narrativa fragmentada, em que os fragmentos têm certa autonomia em relação ao todo, sem, entretanto, inviabilizar a idéia de uma narrativa maior; a estratégia intermedial e remediadora entre a fotografia e o cinema que, dada a escritura do diaporama, permite um engajamento com as fotografias que coloca como questão menos a sua referencialidade do que um “jogo de referencialização”.⁸⁵

(7) Imagem e palavra, palavra contra imagem, imagem por palavra

“Sometimes the images are literally related to the lyrics. Sometimes they’re ironically playing off the lyrics. Sometimes the lyrics are meaningless but they’re talking about the expectations of romance that colored these kind of relationship”⁸⁶

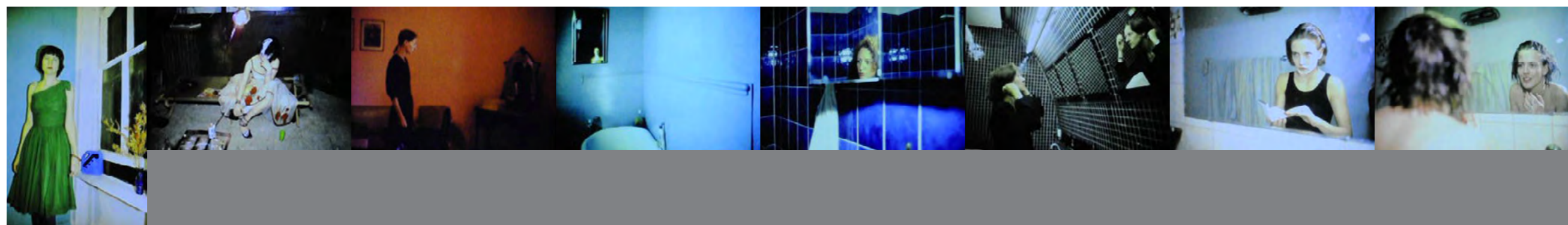
Não apenas de relações palavra-contra-imagem, ou seja, por dissonância, é construída a narratividade d'*A balada*. Ressonância, assonância e consonância são três vias de estabelecimento dos elos entre palavra e imagem, fotografias e canções⁸⁷. Após a

85 Cf. termo em DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

86 Goldin em conversa com Hoberman. GOLDIN, Nan; HOBERMAN, J. “My number one medium all my life”. In: Goldin, Nan; Sussman, Elizabeth. et al. *I'll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996. p. 140-1.

87 Não intentamos reduzir a música (mais especificamente a canção) à expressão verbal. De fato, melodia e palavra estão amalgamadas e a palavra, sendo cantada, adquire uma capacidade de afecção de outra natureza. De qualquer modo, ainda que sublinhemos a relevância da música na criação de uma atmosfera específica, na qualidade de sua expressividade, bem como a sua fundamental participação na produção do engajamento afetivo dos espectadores, tomaremos as canções como “formas de falar, de

primeira música-seção, *The ballad of sexual dependency*, que acompanha as imagens de casais heterossexuais, inicia-se *I'll be your mirror*. Uma seção que desdobra uma série de retratos de mulheres⁸⁸, em que estão sozinhas ou em dupla. A canção de Velvet Underground acompanha essas personagens, apresentadas uma a uma: a posição frontal é corriqueira, elas olham diretamente para a câmera; em outros retratos, sobretudo aqueles em que o espelho é um elemento central do quadro (o objeto se repete em dez fotografias), torna-se evidente um grau de introspecção e a *consonância* com a canção – acordo mais explícito entre palavra e imagem.



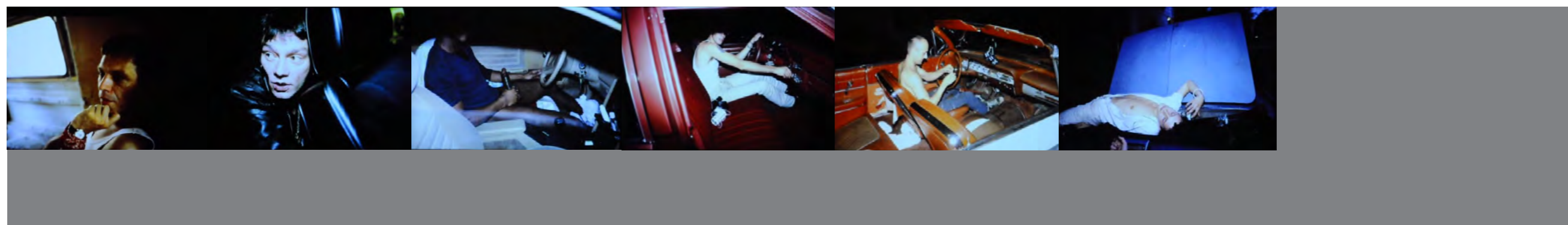
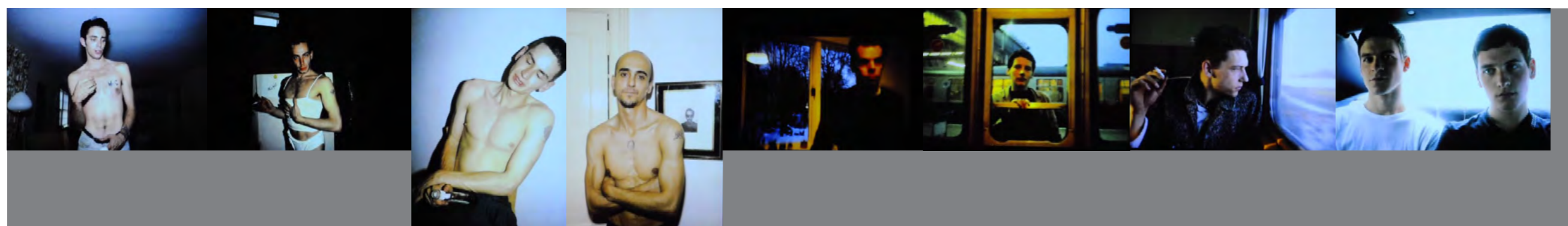
mandar recados”. Cf. AZEVEDO, Rafael. “A canção enquanto fenômeno musical”. In: *Tom Zé em ensaio: entre dispositivos e performances*. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, 2012.

⁸⁸ Série composta por oito seções: *I'll be your mirror*, *Wild women don't get the blues*, *Carmen*, *Die Ballade von der Sexuellen Hörigkeit*, *Casta Diva*, *Kiss the girl*, *She hits back* e *Don't make me over*.



I'll be your mirror
Reflect what you are in case you don't know
I'll be the wind, the rain and the sunset
The light on your door to show that you are home
When you think the night has seen your mind
That inside you're twisted and unkind
Let me stand to show that you are blind
Please put down your hands
'Cause I see you
I find it hard to believe you don't know
The beauty you are
But if you don't, let me be your eyes

A continuidade estabelecida pelos fragmentos, os nexos entre as séries *The ballad of sexual dependency* e a aberta por *I'll be your mirror*, desvelam uma dinâmica instaurada pelo procedimento de montagem na companhia da canção. As mulheres, solitárias no quadro, posteriores aos casais e embaladas pelas palavras da composição citada, fazem daqueles que saíram da cena (as personagens masculinas) o seu contra-campo. Desse modo, ao longo de todo o slideshow, se mantém o paralelismo masculino/feminino na construção de um campo/contra-campo sugerido pelas próprias canções. Sendo assim, quando chegamos, por exemplo, à seção *It's a man's world*, que reúne imagens de homens, temos a ausência das mulheres presentificada pelo trecho da canção de James Brown, uma remissão que nos reinsere nesse diálogo campo-contra-campo:



This is a man's world, this is a man's world
But it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl
You see, man made the cars to take us over the road
Man made the trains to carry heavy loads
Man made electric light to take us out of the dark
Man made the boat for the water, like Noah made the ark
This is a man's, a man's, a man's world

O paralelismo que indicamos como constituinte do livro editado em 1986 busca manter a estruturação proposta pelo diaporama. Este, entretanto, explora a dimensão audiovisual no desdobramento dos sentidos interpostos entre palavras e imagens, traçando relações

dissensuais e consensuais entre ambas, criando um campo sensível específico com sua atmosfera melódica. O diálogo entre as seções incita a ver e a pensar esses paralelos que são construídos. Montagem e tessitura audiovisual se tornam justamente o que permite tal diálogo e promove a ligação e o desligamento do diaporama com o cinema – uma aproximação sempre hesitante que faz o espectador retornar às fotografias e à peculiaridade da experiência mediada que elas convocam. Pois o movimento descontínuo e o tempo descronologizado implicam em um trabalho cinematográfico, mas desde sempre sob o intervalo, na fixidez dos retratos. A terceira série do diaporama nos permite esquadrihar essa afirmação e observar os modos como *A balada* torna possível uma narrativa a partir de sua escritura intermedial.⁸⁹

Working girl, de Cheri, traz os homens de volta à cena, acompanhados por mulheres. Essa seção, que dá início à terceira série do diaporama, causa uma breve e significativa ruptura no critério de reunião das imagens, pois nela não são agrupados exclusivamente “casais”, ou mulheres, ou homens, abandonando-se por alguns minutos aquela estruturação de base. Sua construção não obedece às estratégias associativas comuns, nas quais a passagem entre as fotografias e a constituição da seção em sua unidade são insinuadas pela *repetição* e pelo *retorno* – do gênero das personagens, de suas ações, situações, bem como dos elementos icônicos que reincidem e funcionam como falsos-raccords. A montagem se faz por determinação da canção e as imagens transitam de uma à outra performando a

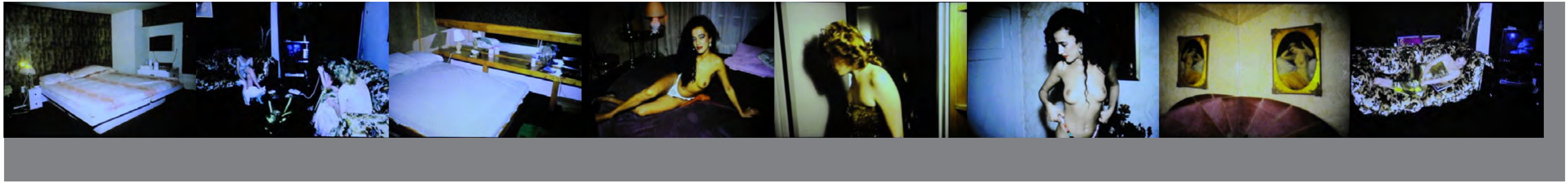
89 No que tange à discussão sobre intermedialidade, seguimos as proposições de Irina Rajewsky. Estas divergem das perspectivas que se interessam em marcar as peculiaridades generalizantes de cada dispositivo, recaindo num certo determinismo tecnológico, e, em via diversa, interessa-se pela investigação do “modo específico a partir do qual diferenças midiáticas, fronteiras e cruzamento de fronteiras entram em jogo em uma dada configuração medial”. (2010, p. 53). As qualidades intermediais apenas poderiam ser definidas, assim, em um quadro de pertinência peculiar, em que são avaliadas as configurações, estratégias e referências entre mídias na especificidade dos produtos em análise, i. e., no modo como esses produtos *remodelam* diferentes mídias a partir de um campo de referência e apropriação próprio. Cf. RAJEWSKY, Irina. “Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality”. In: *Intermedialités*, n. 6, p. 43-61, Autumn 2006; BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

letra. Não se trata, assim, de uma relação de consonância (*Don't make me over* e *Mama*, por exemplo) estabelecida na mesa de montagem, em que se observa a confluência entre imagem e letra preservando certa autonomia entre a banda sonora e a imagética, unidas em sua afinidade temática. Aqui a banda sonora *determina* a montagem, em nenhum momento consiste em um fundo musical, mas em fundamento.

Do primeiro quadro retém-se os letreiros luminosos, as fachadas dos estabelecimentos que indicam onde se pode ver dançarinas e obter, com algum custo, companhia para a noite. *Hostage girls*, *Show Center*. Na sequência, a ambiência se mantém, e nos é apresentado um homem no primeiro plano, transeunte: a baixa velocidade do obturador imprime o rastro do passo, sua expressão nos indica concentração no caminho, boca contraída, cabeça pendida para o chão, olhar direcionado no adiante. No segundo plano, próxima a um letreiro luminoso, *Girls Girls live*, uma mulher em pausa. O letreiro indica a presença de uma casa noturna, a pausa sugere a espera do cliente, passageiro. A cabeça das duas personagens se inclinam uma em direção à outra, sem troca de olhares.⁹⁰ Junto destas imagens, a canção, *disco* dos anos 1980, com letra que tematiza justamente o ingresso na vida da noite, o trabalho com o corpo.



90 Essas duas imagens e a subsequente fazem parte das fotografias que Goldin realizou para o filme *Variety*, de Bette Gordon. Um filme de 1983, associado à produção *no wave*, em que são tratados temas como voyeurismo e pornografia, de um ponto de vista feminista. Mais uma das citações que compõe *A balada*.



I was just a baby
When I started to slide
I never had what you call
a child's life
(...)
A working girl
You're a working girl
a working girl
A man like you
really can't be true
you turned my love around
and made it new
a working girl

You're a working girl
a working girl
A man can change
a woman too
Instead of talking
tell me what to do
Why can't I have children,

be a wife?
Just scaped away from the cold street light

As mulheres dançam, semi-nuas, nuas, os homens observam, elas se reúnem em volta de um telefone, em uma sala que nos é mostrada duas vezes. Quartos de hotel, sofá e camas são alguns dos ambientes-objetos também inseridos nessa seção – diferentemente

das outras, formadas estritamente por retratos. Dezesete fotografias passam e a imagem de um pequeno caminhão cor-de-rosa faz a transição para outro conjunto de imagens, as finais, ainda embaladas pela música de Cheri. São casais, cenas de casamento. A troca de alianças, o momento do beijo, o choro da noiva são encerrados com um típico bolo branco de três andares, com miniaturas em cima. Essas fotografias entram na música no momento em que a letra anuncia a possibilidade dessa transição e, como uma espécie de *happy end* para a seção, possibilitam a passagem para a próxima, *Mama*, com diversos casais e mulheres grávidas.

A passagem entre as seções, com suas elipses e fragmentações, não deixa de ser suturada por um eixo que as perpassa e sugere sentidos. Observamos, assim, a existência de três níveis narrativos, estabelecidos pelas seções, as séries e o todo. Na passagem de um a outro, as seções funcionam como célula do todo, fragmentos que possuem autonomia e, entretanto, são definidoras dos elos que conformam as séries. Uma narrativa aos pedaços, na qual *Working girl* exerce importante papel diegético, pois sugere uma passagem temporal (marco dos relacionamentos amorosos) e um sentido que se completa ao final do diaporama, com as imagens dos túmulos gêmeos, acompanhadas de *Memories are made of this*.

O todo nos dá a ver uma narrativa amorosa que percorre certo caminho linear: os casais se transformam em casados, vêm as crianças, as crises e a reconciliação final, desfecho por demais teleológico, sintetizado pela fotografia das caveiras abraçadas. Esse trajeto linear, como repetição de clichês amorosos; ainda que perpassado por situações que transgridem ou agredem certa normatividade, tais quais o consumo de drogas e as relações homoafetivas; indica aquilo que Barthes insinuava como “domesticação do amoroso”, pois o reinsere nas lógicas binárias do masculino/feminino e, em última instância, da própria heterossexualidade, reiteradamente recuperada pela lógica do paralelismo estabelecida.

Deixemos, entretanto, essa afirmativa em suspensão.

Olhando para a relação antepositiva que muitas vezes se estabelece entre canção-imagem, seu uso potencialmente irônico, observando certa contradição que se estabelece entre esses paralelismos binomiais, masculino e feminino, e aquilo que as fotografias isoladamente incitam, masculinidades e feminilidades não redutíveis às categorias universalizantes, parece-nos inevitável permanecer num campo indecível ao tratar d' *A balada*. A narrativa maior, o “todo”, não subsume as partes, coexiste com o próprio *inclassificável*. Sempre em aberto, permite o trânsito, retendo ou dispersando suas figuras, sugeridas ao longo dos passos dados pelo espectador em sua experiência com a obra. A ambivalência do jogo entre as seções e o todo inaugura um posicionamento crítico indecisório da própria obra, a partir do qual o espectador se vê na urgência de sua decisão, na constrição de seu próprio pensamento – sobre o gênero, a sexualidade, o desejo. Não seria isso o que Benjamin, citando Brecht, afirmava ser o que há de mais relevante do ponto de vista político: “pensar na cabeça dos outros”?⁹¹

91 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 126.

Parte 2

Cindir discurso e obra

(1) *Conhecimento por montagem*

Produzir um pensamento crítico sobre as imagens no ato de montar, criar sentidos, expor os procedimentos que impulsionam esse pensamento. As fotografias, como objetos de montagem, conjugam novas temporalidades, implicam o espectador menos no exercício de conjecturar contextos de tomada – de tentar compreendê-las em seu “passadismo” –, do que em tomar lugar no jogo de referencialização no qual as imagens se entrelaçam mutuamente, referindo-se umas às outras, sugerindo nexos que se complexificam na associação com as canções. Ainda estamos, entretanto, diante de fotografias e de toda a asserção sobre o caráter testemunhal, indicial, documental que acompanha esse tipo de experiência mediada.⁹²

O diaporama, como mídia possibilitadora de uma narrativização que se faz aos saltos, parece fazer com que a fotografia confronte o cinema, e vice-versa. Se os espectadores não se esquecem de que visam imagens fixas e continuam trabalhando com a expectativa de que essas imagens estão fortemente ligadas a uma pragmática localizada, materializada na singularidade da relação estabelecida com o seu contexto referencial, o procedimento de sequencialização, não subtraindo tal expectativa, a coloca em função de uma *legibilidade*

92 Por experiência mediada compreendemos os modos como os dispositivos são articulados como mediadores simbólicos de narração e instituição do real, a partir de uma série de “estruturas cognitivas, quadros normativos, marcas de discriminação e critérios de avaliação, modos de apreensão do tempo, regras de escolha, modos de representação e esquemas de ação” e também como acionam os componentes da experiência estética e vão ao encontro da experiência do espectador. Esse ponto de vista está explicitado em GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno. *Experiência estética e experiência mediada*. Intexto, Porto Alegre, vol.2, n. 9, p. 1-14, 2008.

configurada poeticamente.

Daí decorre uma outra concepção do índice e do documento, de sua significação e temporalidade. Pois o documento, não visto estritamente sob o ponto de vista daquilo que presentifica de um passado, torna-se superfície sobre a qual de inscrevem relações (entre-dois, entre-vários), temporalidades que se acumulam, superpõem-se umas às outras, confundem-se. No intervalo entre as imagens, em seu campo de correlações manifesto pelas qualidades relacionais incitadas pelas próprias fotografias e imaginadas pela montadora, torna-se possível a aferição de legibilidade aos documentos mesmos, sua apreensão crítica. Um uso que não se reduz ao “simples *estar-em* da cena, excede a cópia do motivo referencial, constringe a uma leitura interrogativa”.⁹³ Desnaturaliza-se o documento como “imanência da verdade visível do mundo”⁹⁴ resituando-o em conjuntos, construindo pertinências, constituindo séries. O procedimento de montagem toma, assim, lugar central, pois é através dele que o real não apenas é visado, mas confrontado, imaginado.

Em um pequeno escrito chamado *Quando as imagens tocam o real*⁹⁵, Georges Didi-Huberman vem reafirmar que a potência de realismo conferida às imagens – entre as quais destaca as fotografias – não pode ser compreendida sem levar em consideração a própria imaginação. Como instância capaz de promover as relações “íntimas e secretas das coisas”⁹⁶, a imaginação não se confunde com a fantasia ou com qualquer faculdade de desrealização, mas torna-se imprescindível à própria *realização* como instância a partir da qual se possibilita o trato com o heterogêneo e o dispersivo. O ato de conhecer as

93 Barthes apud CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 49.

94 CÉSAR, Ana Cristina. *Ibidem*, p. 48.

95 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imagenes tocan lo real*. Conferência disponível em www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf Acesso em 05 jun. 2011.

96 Baudelaire apud DIDI-HUBERMAN. *Ibidem*, s/p.

coisas do mundo e o conhecimento que as imagens tornam possível, não sendo imediatos, passam necessariamente pelos procedimentos de montar, desmontar e remontar – deparar-se com a imagem, sentir-se nela implicado, lidar com o silêncio do objeto visual e fazer sua passagem ao pensamento pelo trabalho da linguagem e da imaginação: “uma imagem bem mirada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, assim, nosso pensamento”.⁹⁷

A função organizadora da montagem, seu modo de lidar com a descontinuidade, de colocar em relação alteridades, torna-se patente à poética de Nan Goldin e faz com que o cerne de seu fotodocumentarismo resida em um conhecimento pela montagem: “para além da pura aglomeração e aquém de toda síntese, o *conhecimento pela montagem* nos faz pensar o real como modificação.”⁹⁸ Para tratar as experiências com as quais está intimamente envolvida, a fotógrafa passa a desenvolver a partir do final da década de 1970 um método que lhe seria peculiar: o exercício de arranjo e rearranjo das peças de seu arquivo, que passam a ganhar novas significações ao serem sequencializadas e vistas em conjuntos inovadores, buscando, nessas combinações, uma forma de atribuir sentido às fotografias que se calam ou que não poderiam se pronunciar com a voz do pensamento tornado visível por determinadas conjunções.

Sobre as implicações que o arquivo traz para o fotodocumentarismo de Nan Goldin, estudos acadêmicos e críticas de arte pouco têm investido. Afirmando as fotografias em seu valor indicial, atribuem o valor da produção de Goldin à certa proibidade do olhar, uma vez que a fotógrafa estaria preocupada pelas próprias situações referenciais de onde despontam suas imagens. Na maior parte das vezes, eles se dirigem e caracterizam a produção em razão do tratamento de temas considerados inapresentáveis para uma

97 DIDI-HUBERMAN, *Ibidem*.

98 Didi-Huberman apud BRASIL, André. *Memoração/Montagem*: ensaio sobre bipolaridade e experiência estética. Rio de Janeiro: UFRJ, CFCH, ECO, 2004. p. 176.

tradição documentária anterior e da presença de um olhar “êmico” configurador das fotografias. No rastro do discurso sustentado pela própria artista, tais estudos reafirmam a *obscenidade* de sua produção. Hal Foster⁹⁹, ao sugerir o termo “representação obscena” indica não apenas a pretensão de apresentar o relegado ao fora da cena, mas a tentativa mesma de oferecer uma imagem “sem cena”, direta, ao espectador. Imagem realizada de dentro dos eventos, na afecção mútua entre fotógrafa e fotografados. Em direção similar caminha também Jaguaribe¹⁰⁰ ao falar de “realismo sujo” para caracterizar a produção de Nan Goldin e a sua busca pela comunidade entre o viver e o fotografar.

No entanto, qualquer *obscenidade* atrelada a essa produção, tendo em vista tanto uma estética que se quer desestetizante quanto a sua “boêmia aspiração à fotografia *verité*”¹⁰¹, não pode perder de vista o trabalho poético que se faz no *após* das situações de tomada, diante das imagens que se acumulam em arquivo. Se a própria afirmação de uma imagem sem cena já poderia ser questionada em sua tentativa de tornar transparente a medialidade do dispositivo fotográfico, a observação dos modos como são exibidas tais imagens; modos que não podem ser reduzidos a meras estratégias de exibição, mas vistos naquilo que implicam para as fotografias ao criar para as mesmas, em sua vizinhança imaginada, um campo semântico; a própria observação dos modos de exibição e do método a partir do qual as obras se constituem se tornam fundamentais para a compreensão de sua conformação estético-política.

99 FOSTER, Hal. *The return of the real*. New York: MIT Press, 1996.

100 JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica” In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

101 FOSTER, Hal. Op. cit, p. 155

(2) Quando as fotografias se acomodam em um arquivo

No caso d' *A balada* ou de diaporamas como *O outro lado*, o que torna possível a construção de uma narrativa é a existência de um arquivo. As fotografias se acumulam desde 1970, quando Nan Goldin, ainda adolescente, começa a fotografar a si mesma e a seu círculo de amigos sem qualquer pretensão ou vislumbre da longa duração do projeto que ali se iniciava. Sua prática fotográfica, associada ao registro da intimidade passa a ter lugar de exibição nas casas noturnas frequentadas pelo grupo. As personagens e situações fotografadas, bem como a familiaridade dos ambientes de veiculação de seu trabalho viria a reiterar, assim, o vínculo manifesto entre vida e obra.

O imbricamento entre experiência vivida e produção artística alinhava-se com diversas propostas coevas e, nesse sentido, os filmes de Andy Warhol tiveram lugar entre as referências compositórias do trabalho de Goldin.¹⁰² Irreverente, parte da cinematografia experimental de Warhol baseava-se na exploração de diálogos criados por personagens da “vida real”, se interessando mais na qualidade dos diálogos e do posicionamento das pessoas diante da câmera do que propriamente pela execução de um argumento previamente elaborado. Luiz Nazário¹⁰³ chega a sugerir que Paul Morrissey e Andy Warhol inauguraram o *reality-show* como estilo cinematográfico, no qual foi possível “detectar a constituição desse limbo mal definido entre o vivido e o representado, com os tipos mais extravagantes encenando seus próprios sonhos de uma vida glamourosa diante das câmeras, produzindo uma nova modalidade de teatro filmado.”¹⁰⁴

No entanto, esse registro da “vida ao vivo”, a feitura da imagem na afecção do real,

102 Referência reconhecida pela própria fotógrafa, como se pode verificar em entrevista presente na coletânea organizada por Sussman, op. cit, p. 137.

103 NAZÁRIO, Luiz. “O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey”. In: VÁRIOS (orgs). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP, 2003. p. 63-96.

104 Ibidem, p. 81.

ganha outro modo de existência, de “espessura temporal”, quando vem, junto de outras fotografias, se acomodar no arquivo pessoal de Nan Goldin. Sujeitos à seriação, descarte e rearranjo, obliteração e aparição, reunião e separação, seus contatos se cercam de temas outrora imprevisíveis, podem ser inquiridos e observados sob novos ângulos que colocam em cena algo que extrapola a função de conservação e inscrição da memória e do memorial. Há de se considerar, assim, a capacidade *produtiva* do arquivo que, conforme sublinha Jacques Derrida¹⁰⁵, instala uma dimensão de futuro, posto que aberto à indeterminação, aos intervalos, às possibilidades combinatórias instaladas entre suas peças, que não chegam a um estado de completude e não se subsumem ao constativo e ao passado.

Em *Mal de arquivo*, Derrida afasta certas associações que costumeiramente acompanham a noção de arquivo – a busca pela origem, o ato de anamnese, a memória, a reconstituição ou o reencontro com um tempo perdido – para pensá-la principalmente em sua prática de consignação. *Consignar*, reunir signos, agrupar em um único corpus unidades dispersas, está no cerne do arquivo e é por tal prática que se institui o acontecimento arquivável, de modo que “o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido”¹⁰⁶, mas é principalmente o lugar de aferição dos eventos e do seu próprio surgimento para o futuro.

Maurício Lissovsky segue neste rumo ao apostar no estado de latência dos arquivos, no qual os documentos não apenas guardam o “traço do que se foi” mas também do que seriam.¹⁰⁷

105 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

106 Ibidem, p. 14-5

107 LISSOVSKY, Maurício. “Viagem ao país das imagens”. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009. p. 122.

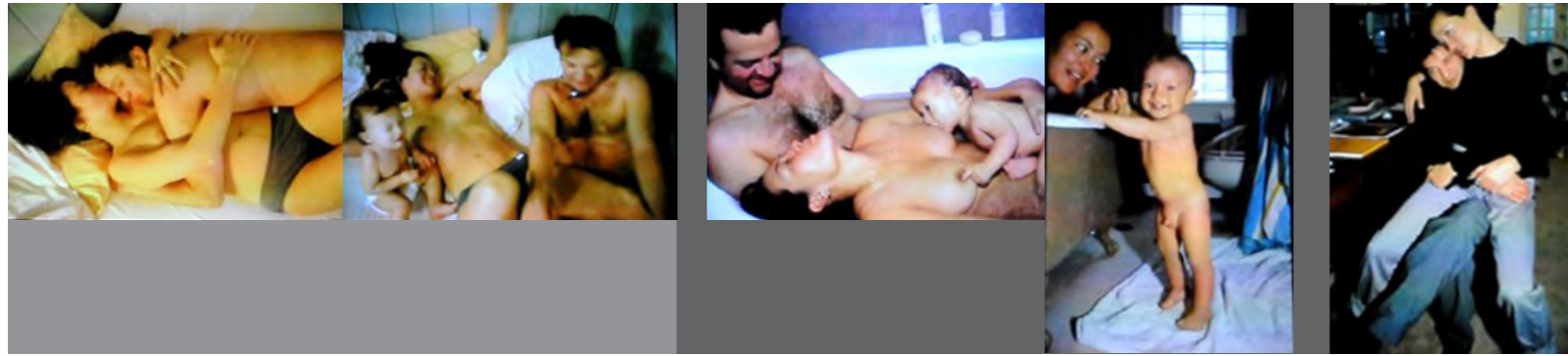
Os usos aos quais são ou serão submetidas as fotografias de arquivo, tão imprevisíveis ou imponderáveis quanto a sua própria situação referencial, indicam justamente a capacidade projetiva dos arquivos em possibilidades combinatórias outrora previstas, mas já presentes em seu interior como “apelo”. Abre-se nele a possibilidade de dar nova vida às imagens, atualizá-las a partir do modo como se encontram capitalizadas, estocadas, acumuladas. Essa capacidade de ampliar significações vem instalar nos arquivos o futuro como sua “alma”, pois está ali em questão a possibilidade de “sobrevida de um excesso de vida que resiste ao aniquilamento”¹⁰⁸, o próprio porvir. Lissovsky chama a atenção para a dimensão poética do arquivo que

Não decorre diretamente dos documentos arquivados, mas, paradoxalmente, das lacunas entre eles. Ela se constitui a partir dos vazios e esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos. A história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar. Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do “passado perfeito”, as lacunas nos arquivos nos convidam a conjugar a história no “futuro do pretérito”.¹⁰⁹

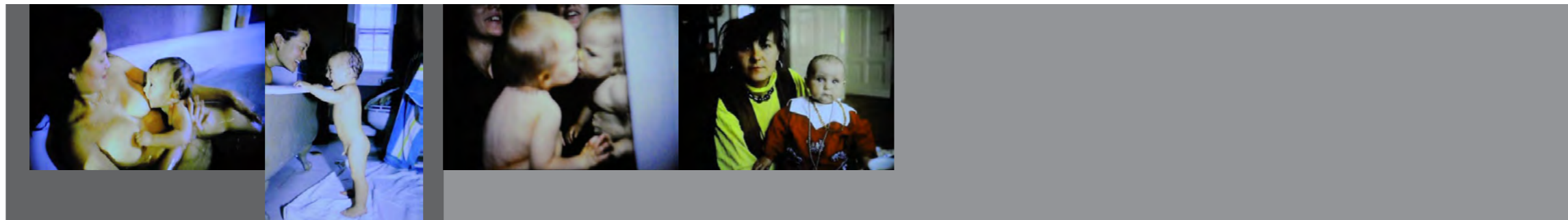
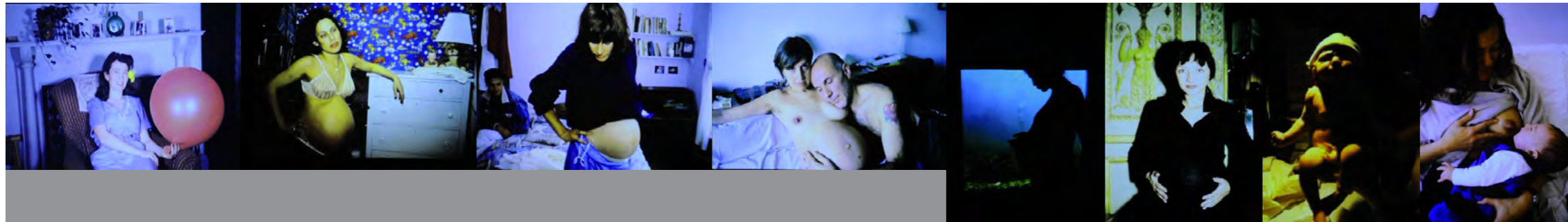
As lacunas que formam o arquivo, abrindo-o a usos futuros, permitem à Nan Goldin visitar constantemente suas imagens, criando entre elas um campo associativo, *consignando-as*. Ao conjugar suas fotografias em recorrentes processos de montagem, a fotógrafa atribui às mesmas um contexto específico que lhes assegura uma capacidade enunciativa. Se observarmos, por exemplo, diaporamas como *Pulsção* e *A balada*, constataremos a co-ocorrência de certas fotografias cuja função enunciativa se diferencia em razão do campo de aliança em que são colocadas em relação com outras. Para o espectador, o lado-a-lado torna-se definidor dos sentidos que se perfilam na consecução dos slides e na inclinação propositiva de cada produção.

108 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 78

109 LISSOVSKY, Maurício. Op. cit, p. 122.



Heartbeat (Nan Goldin, 2000/2001, cor, 35mm, trecho da série Marina, Jean-Christian, and Elio)



The Ballad of Sexual Dependency (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção Mama)

(3) Um jogo entre o universal e o particular

Pulsação reúne fotografias feitas entre 1999 e 2001, período em que Goldin produz material fotográfico sobre a trajetória de cinco casais. As imagens, acompanhadas de *Prayer of the heart*, canção performada por Björk e Brodsky Quartet, revelam em sua seriação o esforço de individuação das personagens. As séries são assim identificadas pelos intertítulos que fazem menção aos nomes daqueles que estão em cena: *First Love: Simon and Jessica*; *French Kiss: Joana and Aurele*; *Nesting: Marina, Jean-Christian, and Elio*; *Sweat: Clemens & Jens*; *Fever: Valérie and Bruno*. Cada casal, alguns com seus filhos, são retratados sobretudo em situações íntimas, em performances de sexualidade e nudez, em ambientes que lhe são familiares, suas residências, camas.

A canção, cuja curta letra nos diz “Lord, Jesus Christ, Son of God, have mercy upon me”, é repetida ao longo dos quinze minutos e oito segundos de duração do slideshow, marcando cada início de série com um soar de sino que salta da melodia. Sua gravidade, tal qual uma oração, cria uma força gravitacional para as fotografias e as auto *mise en scènes* ganham a partir daí maior densidade dramática, com os amantes sempre impelindo um ao outro. A repetição da música oferece uma atmosfera comum para as diferentes séries e contribui para que o espectador estabeleça entre elas uma espécie de equivalência, de valor aproximado. Se os casais são subjetivados em seus rostos, ambiências, há ali o afeto, o impulso, a aproximação sexual e certa gramática corporal-amorosa que prevê uma espécie de *ser-em-comum* dos amantes. Comum que transversaliza as particularidades das distinções entre casais homossexuais e heterossexuais, compostos por homens, mulheres ou mulheres transexuais.

A equivalência criada pela música contribui para compor este *comum* não só entre personagens, mas também entre personagens e espectador. As situações de intimidade

entre os retratados, a descontração que os acompanha e as figuras amorosas que a eles se associam dão a ver a afirmação da experiência amorosa como experiência de *um qualquer*. Parafraseando Jean-Louis Comolli, poderíamos dizer que a potência subjetivante dessas fotografias sonorizadas tem menos a ver com o desdobramento da interioridade das personagens do que com o liame que elas promovem entre o corpo dos fotografados e o nosso.¹¹⁰ Para além ou aquém (mas não à despeito) das especificidades do gênero ou da sexualidade, o que está em questão ali é justamente a singularidade deste *qualquer*.

Em *A comunidade que vem*¹¹¹, Giorgio Agamben procura definir o *ser qualquer* como aquele que supõe uma singularidade que independe de suas propriedades identificatórias, dos elementos que viriam classificá-lo em determinados conjuntos. A singularidade qualquer suporia o *ser tal qual é*, prevendo um plano de existência em lugar de um plano de essência, uma existência de im-propriedade em contraste com uma essência de predicativos identificatórios. O *exemplo* é, para Agamben, um conceito que esclarece o *ser qualquer*. Como conceito que foge à antinomia do universal e do particular, o exemplo *faz a vez* dos casos aos quais remete e, ao mesmo tempo, está incluído entre eles. Ele não *representa* os casos de um conjunto, mas, ao ser-dito *como tal*, exemplo, comunica singularidades que “expropriaram-se de toda a identidade, para se apropriarem da própria pertença, do sinal €”¹¹². O *Qualquer*, o exemplo, não é um intermediário entre o particular e o universal nem o que deles foi excluído, mas o que permite o jogo entre um e outro: *Beispiel*: que joga ao lado. É a singularidade que mostra o *comum*, neste jogo entre particular e universal. Agamben:

Decisiva é, aqui, a idéia de uma comunidade inessencial, de uma conformidade que não diz de modo nenhum respeito a uma essência. O ter-lugar, a comunicação das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas dispersa-as na existência.

110 COMOLLI, Jean-Louis. “Os homens ordinários, a ficção documentária”. In: Guimarães, César; Otte, Georg (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 131

111 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

112 Ibidem, p. 17.

Observamos em *Pulsação* a constituição de um comum entre personagens e espectadores que decorre do modo específico de exibição daqueles como *quaisquer*. O fato de Nan Goldin acompanhar as pessoas que retrata por um período distendido não a leva a uma inventariação de seus hábitos. A edição obedece a um critério cujo interesse recai principalmente sobre o gesto e a seleção de tomadas tem como princípio a observação da gestualidade que aproxima tanto as personagens de cada série quanto as próprias séries. As fotografias, assim submetidas à montagem que se faz na atenção dos corpos e de suas atitudes, revelam menos propriedades das personagens do que uma “propriedade imprópria, capaz de abrigar outros rostos possíveis”.¹¹³ Abrigo *comum*, aberto ao rosto do espectador – que, nem sempre, entretanto e apesar, é capaz de abrigar, jogar ao lado das singularidades que ali se apresentam.

(3.1) Citar o gesto

O gesto, quando citado pela montagem, pode ser compreendido como *gestus*, ao modo como Deleuze recupera e amplia a noção de Brecht, em *A imagem-tempo*. Não deve ser confundido com mera gestualidade ou gesticulação, mas relacionado a um modo específico de enlaçar as atitudes, fazendo emergir do enlace um corpo capaz de reagrupar as imagens, dando peso às atitudes e posturas: “é o encadeamento formal das atitudes que substitui a associação de imagens”, diz Deleuze sobre o cinema de Cassavetes. Para o caso d’*A balada* poderia ser assim expresso: é o encadeamento formal das atitudes que permite a associação de imagens, faz as passagens. Deleuze:

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras (...), *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente

113 BRASIL, André. *Memoração/Montagem*: ensaio sobre bipolaridade e experiência estética. Rio de Janeiro: UFRJ, CFCH, ECO, 2004. p. 49.

de qualquer papel.¹¹⁴

As tomadas se fazem no corpo-a-corpo, corpo-câmera-corpo, evidenciando uma pragmática alicerçada na amizade, capaz de acolher um corpo cotidiano com suas atitudes e gestos; a montagem, por sua vez, como agenciamento, propicia a passagem do gesto ao *gestus*, de uma primeira modulação das atitudes à religação das atitudes. Se o corpo “nunca está no presente”; se ele “contém o antes e o depois, o cansaço e a espera”¹¹⁵, como nos diz Deleuze; dessa imagem-tempo convocada pelo corpo se desdobra uma outra imagem-tempo do *gestus*, “ordem ou ordenação do tempo, simultaneidade de suas pontas, coexistência de seus lençóis”¹¹⁶. A citação do gesto, dessa maneira, ocupa lugar central na economia da montagem de Goldin, pois ela funciona como princípio formal que instaura a narrativa, construída mormente pelas religações de atitudes corporais.

Citando os gestos na medida em que os agrupa, tornando-os de certa forma visível enquanto *gestus* pela compossibilidade instaurada entre imagens, a montagem d’*A balada* não deixa de dividi-los, como já dito, numa dupla partilha: às performance do masculino e do feminino, às típicas dualidades com as quais a sociedade ocidental domestica as vivência de gênero em binômios, naturalizando-os. Olhamos para o livro: as mulheres são um corpo gentil, de gestos amenos, delicados, se vinculam a um espaço de interioridade, à maternidade, aos sentimentos introspectivos; os homens, às atividades externas e extremas, ao consumo de drogas, às armas, ao grupo. Entretanto, no caso do diaporama, os agrupamentos de imagens que reafirmam essas divisões de ordem política e estética são atravessados por linhas de ruptura nas quais vemos fotografias que nos mostram personagens transitivas, cujo gesto interrompe os *gestus* distributivos dos gêneros,

114 DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 231.

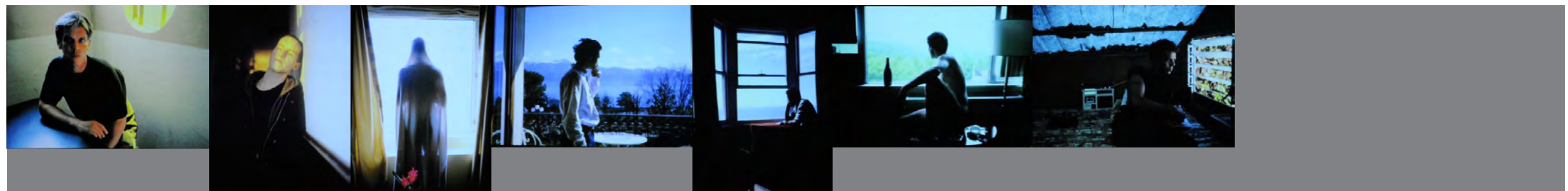
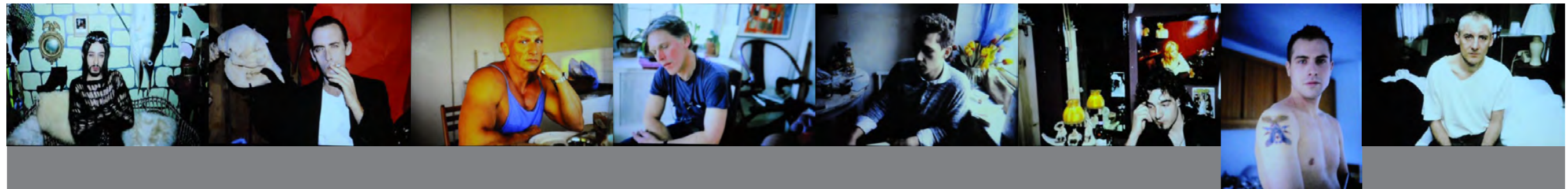
115 Ibidem, 227.

116 Ibidem, 234.

mostrando sua artificialidade e seu caráter de constructo.



The Ballad of Sexual Dependency (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção She hits back)



The Ballad of Sexual Dependency (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, trecho da canção Smalltown boy)

Entre o livro e o diaporama, um distinto pensamento sobre o gênero se perfaz. No porfazer do slideshow, em sua abertura para rearranjos e inclusões constantemente feitos por Goldin, novas perspectivas se abrem. De 1986, data da publicação da versão-livro, à 2004, data da edição do diaporama que aqui analisamos, não apenas uma nova ordenação do tempo pode ser vista, mas o próprio tempo marcando o pensamento, levando-o em outras direções, fazendo com que *A balada* pudesse diferir de si mesma enquanto obra, sendo sempre outra, outro pensamento.

(3.2) Modos de jogar

Chama atenção a afirmação de Agamben segundo a qual “para apreender a qualqueridade é necessária a objetiva fotográfica”.¹¹⁷ À luz de *O dia do juízo*¹¹⁸, pode-se observar que ela deriva de certa concepção do dispositivo fotográfico. Para o filósofo, as fotografias colocam em evidência tanto a historicidade do que se posiciona diante da objetiva, em decorrência de sua noema indicial, quanto dão a ver a “natureza escatológica do gesto”, condensando-o – e relançando, infinitamente, a possibilidade de “recapitular uma existência”. A questão da gestualidade que vemos encarnada nas atitudes das personagens fotografadas remete-nos, como apontam os trabalhos de Benjamin Picado, não tanto à sua constituição indicial quanto às “chaves propriamente icônicas de sua compreensão”.¹¹⁹ A figuração icônica das ações mobiliza toda uma gramática corporal envolvendo os gestos, marcando o tom expressivo e dramático das fotografias e promovendo uma orientação compreensiva para o espectador. Trata-se, assim, de “uma possível legibilidade da imagem, que não pode ser,

117 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 42.

118 AGAMBEN, Giorgio. “O dia do juízo”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 27-30.

119 PICADO, Benjamin. *Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia*. E-compós, v. 3, p. 1-29, 2005. p. 17.

por seu turno, confundida com o dado de sua gênese empírica”.¹²⁰

A habilidade de convocação do gesto, decorrente de seus mecanismos de rendição, convive, assim, com os contornos da configuração plástica cujo modo de apresentação visual remonta às artes pictóricas. Ronaldo Entler menciona que os elementos formais como a pose, a composição e o enquadramento fazem com que as fotografias tornem patente um discurso simbólico, mobilizado pelo modo como se encontram dispostos os elementos icônicos no quadro, ao passo que não deixam de estarem ligadas a um evento singular: “a fotografia salta, um pouco abruptamente, do apontamento silencioso de uma existência singular, para o discurso eloquente de um estereótipo”.¹²¹ Desse modo, ainda que se considere que a imagem por contato “designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual”¹²²; consideração que costuma acompanhar, sobretudo, os retratos; torna-se difícil não concluir que “nessas imagens já não há biografias, apenas categorias: a infância, o casamento, o batizado, o aniversário, a família”.¹²³

Ronaldo Entler identifica aí um paradoxo constituinte do dispositivo e fala de um “realismo pouco eloquente” ou de um “testemunho silencioso” a partir do qual algumas obras, como as de Sophie Calle e Christian Boltanski, evidenciaram a incompletude e a precariedade do relato que parte do signo fotográfico, explorando as tensões entre o genérico da composição fotográfica e o particular das existências enfeixadas pela câmera. Nessa trânsito entre o particular e o universal aberto pelo dispositivo, algumas estratégias artísticas se instalam, considerando que “tão importante quanto o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la num relato”.

120 PICADO, Benjamin. *Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação*. Revista Fronteiras, vol. 2, n. 9, 2006, p. 162.

121 ENTLER, Ronaldo. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea”. *Ars*, n.8, 2006, São Paulo. p. 53

122 DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2009. p. 72.

123 ENTLER, Ronaldo. *Op. cit.*, p. 43.

No caso de Boltanski, tal lacuna é explorada criticamente quando este reúne, em *10 Portraits Photographique de C. Boltanski, 1946-1964*, de 1972, fotografias que repetem o enquadramento, o ângulo, a ambiência e a luz, colocando uma personagem masculina ao centro, de distinta e crescente faixa etária, sugerindo a transição da infância à vida adulta de uma pessoa – no caso, o próprio Boltanski, como assegura a intitulação da obra. O espectador, que dispensa sua credibilidade às fotografias e à legenda, pode descobrir posteriormente que tal personagem não é o próprio autor, mas pessoas que ele encontrou e pôde fotografar para que fizessem parte de seu “testemunho negativo”. Christian Boltanski, dessa maneira, desestabiliza as expectativas do espectador e lança ironicamente uma provocação à pressuposição imediata que toma as imagens técnicas por testemunhos irrefutáveis. Ao explorar as possibilidades combinatórias dessas imagens, bem como as crenças que as cercam, o artista problematiza o caráter indicial das mesmas e sua relação com os discursos que as interpelam.

Enquanto Boltanski parece abordar o esfacelamento e as dificuldades de uma narrativa pessoal que não exerça um exercício de ficcionalização – abordagem que passa pelo próprio questionamento das imagens que “testemunham fatos reais” –, Larry Clark influenciaria um grupo de fotógrafos contemporâneos ao retratar o cotidiano de jovens de sua cidade natal, Tulsa, aproximando vida e obra em uma proposta documental cujos temas do consumo de drogas, violência e sexualidade marcariam sua repercussão. Em uma proposta bastante distinta da de Boltanski, em *Tulsa*, livro que reúne fotografias feitas entre 1962 e 1971, Clark reivindica à fotografia sua dimensão indicial e busca, afirmativamente, ofertar ao espectador imagens que resultam de um engajamento efetivo do fotógrafo com os temas e sujeitos concernidos em seus retratos. Trata-se, por certo, de uma inscrição auto-referencial bem distinta daquela de Boltanski.

Clark faz a opção por exibir suas imagens primeiramente em livros, o que implicou em

arranjos específicos que considerassem as condições mercadológicas de sua própria publicação, as especificidades da página, a consecução e relação entre imagens. Essas características fizeram com que Paulo Silveira aproximasse os livros de Clark à categoria dos “livros de artista”, em que a opção pelo volume bibliomórfico se adéqua a solicitações que buscam explorar as relações entre visual e verbal.¹²⁴ A importância dessas relações que tensionam as possibilidades narrativas de sua produção se evidencia como “intensidade comunicativa”¹²⁵ das experiências visadas em *Tulsa* ou *Teenage Lust*. O fotógrafo faz menção a essa opção estética e política, como esclarece em seus depoimentos:

O que aconteceu é que eu tinha toda as fotografias e Ralph [Gibson], me disse: “Você tem que fazer um boneco”. Eu não queria fazer. Ninguém quer fazer um boneco de seu livro. Eles não entendem que quando você faz o tal boneco, as fotografias mudam. É uma situação toda diferente. Eu digo isso para as pessoas. Ele me obrigou, ele gritou comigo. Eu disse: “Vou a Tulsa, vou acabá-lo, não preciso porcaria nenhuma de boneco. Eu sei o que minhas fotos parecem.” Ele me forçou a fazer o boneco. Eu coloquei elas na parede, fiz declarações e coloquei num livro. O mundo mudou. Eu vi o relacionamento das fotografias e sabia o que eu precisava, o que estava faltando. A última parte do livro, eu estava preparando para aquelas fotos. Nada estava estabelecido, tudo aquilo estava acontecendo. Eu só estava atento para quando isso acontecia Eu iria quebrar minhas pernas para estar lá. Eu sabia o que tinha que ser incluído no livro. (apud Silveira, op. cit., 148)

Mais próximo de um desejo de “mostração”, Larry Clark se tornaria uma importante referência para fotógrafos que se voltaram para a retratação de seus próprios cotidianos.¹²⁶ Em meio a artistas e cineastas já engajados com propostas de cunho autobiográfico, uma nova forma de se fazer documentarismo fotográfico se delineia a partir do que alguns chamaram por “impulsão subjetiva”, em que estava em jogo e evidência o próprio corpo do fotógrafo na sua relação com os fotografados (dentre os quais, ele próprio). Essa espécie de maleabilidade topográfica, onde os lugares de quem empenha a câmera e de quem por ela é visado são constantemente intercambiados ou mesmo indiferenciados

124 SILVEIRA, Paulo. “A fotografia e o livro de artista”. In: Santos, Alexandre; Santos, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004.

125 Expressão de LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 227

126 Sobre a centralidade que modelo do índice ganha em uma série de produções artísticas, cf. FABRIS, Annateresa. *Discutindo a imagem fotográfica*. Domínios da Imagem, vol. 1, n.1, p. 31-41, 2007.

pela aceitação da presença do aparelho, ganhou relevo dentro do fotodocumentarismo contemporâneo.

Para Grundberg¹²⁷ certas mudanças ocorridas a partir da década de 1970 seriam responsáveis pelo reexame de premissas assentadas na “obsessão pelo Outro” e efetuariam um redirecionamento das práticas fotodocumentais. Acarretariam sobretudo em um novo tratamento da questão da alteridade e contrastariam com o gesto tradicional de interpelar o outro caracterizado pela distinção entre a experiência vivida do fotógrafo e a dos retratados.¹²⁸ Afastando-se, assim, de pressupostos que previam tal demarcação diferenciadora, Clark, Nan Goldin e outros passariam, na perspectiva de Grundberg, a construir seus trabalhos em termos autobiográficos. A presença de figuras emblemáticas como Robert Mapplethorpe, Andy Warhol, Tina Barney ou Cindy Sherman, exemplificam também as diversas maneiras como fotógrafos e artistas que passaram a fazer uso da fotografia passaram a evidenciar a imantação de seu próprio corpo ou performance em suas produções, assinalando de forma provocativa os possíveis contornos autobiográficos das mesmas.

A assertiva de Grundberg, segundo a qual há nessa nova maneira de fazer fotografia documental uma migração do *outro* para o *eu*– ou uma priorização deste em relação àquele –, poderia ser questionada de diversas maneiras, desde o ponto de vista de uma crítica filosófica à perspectiva dual desatenta à inevitável alteridade que constitui a própria formação subjetiva, até uma (que nos interessa em específico) mais detida aos trabalhos assinalados pelo próprio autor. Estas poéticas podem nos levar a complexificar a compreensão da relação que se estabelece entre retratista e retratados, considerando o que se desestabiliza nessas polarizações quando se trata da emergência de uma *estética*

127 GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real*. New York: Aperture Foundation, 1999.

128 “In short, the tendency of documentary photography has always been to define its subject matter as whatever is foreign to the photographer” GRUNDBERG, Andy. *Ibidem*, p. 196.

do contato.

Se o registro autobiográfico vem somar-se muitas vezes à dimensão pragmática ou performática da fotografia na medida em que supõe uma experimentação com o mundo¹²⁹, fazendo então uma dupla reivindicação à indicialidade, tal apelo se realiza por poéticas que, de modos distintos, problematizam essa indicialidade mesma e com ela jogam. Nesse jogo, muitas vezes se explora a lacuna entre o universal e o particular aberta pelo dispositivo, não subsumindo-o ao seu aspecto indicial. Em *A Fotografia como arte Contemporânea*, Charlotte Cotton nos diz: “Goldin estava deliberadamente seqüenciando suas fotos em temas que conduziam o pensamento do espectador para além dos dados específicos da vida daquelas pessoas, atingindo as narrativas mais gerais da experiência universal”.¹³⁰

Se levarmos em conta o modo como os *gestus* se perfilam no agenciamento das fotografias de Goldin e como as narrativas se montam a partir das atitudes corporais das personagens, podemos afirmar a colocação em cena de um jogo, em que pesa ora a regra da associação icônica, ora a de um encadeamento das ações; aproximando-se, neste caso, ainda mais de certa visão cinematográfica (o caso da série *Working girl* de que tratamos anteriormente). O que vemos como resultado dessas operações é menos uma linha que vai do particular ao universal do que a multilinearidade criada entre um e outro nos diferentes percursos da montagem. Em *A balada*, observamos, assim, que, concomitantemente ao movimento de generalização por meio da citação de gestos, tendente a reiteração de certos estereótipos do corpo e do gênero, também insurge a recitação subversiva dos gestos, em um movimento que leva à individuação das personagens.

129 COSTA LIMA, Luiz. “A autobiografia como questão”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. pp. 243-307.

130 COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. p. 139.

Desse jogo ensejado pelos agenciamentos e estratégias de montagem, nesse ritmo pendular, do particular ao universal e vice-versa, instaura-se também a possibilidade da emergência do *ser qualquer*, de singularização dessas existências no encontro com o que pode ser uma “maneira especial de escapar de ambos”, universal e particular, encontrando o espectador em sua potência afetiva, naquilo que tais personagens, enredadas nessa balada, singularizam do amor – sendo o amor a “experiência do ter-lugar da experiência qualquer”¹³¹.

131 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 27.

Comentários finais

Gilles Deleuze e Giorgio Agamben possuem um ensaio homônimo, cujo título interroga: *O que é um dispositivo?*¹ Como se pode supor de antemão, ambos partem de Michel Foucault, encaminhando suas respostas em uma conversação com o filósofo francês e desencaminhando-a de um exercício eminentemente hermenêutico, com o intuito de compreender o termo a partir de um vocabulário próprio e de contextos outros. Agamben sinaliza o surgimento de tal “termo técnico” na filosofia foucaultiana a partir da metade dos anos 1970, momento em que o pensador passa a se debruçar com maior dedicação às questões da governabilidade. Trata-se de termo cuja definição Foucault pouco exprimiu concisamente, mas que chegou a indicar seus contornos em algumas de suas entrevistas, entre as quais nesta recuperada por Agamben:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. *O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos.*²

Ao longo do trajeto traçado nesta dissertação, a palavra dispositivo surgiu acompanhando fotografia, cinema, diaporama – de modo a indicar certas peculiaridades de engajamento dos espectadores com tais mídias, peculiaridades historicamente sedimentadas por modos de experiência mediada. Podemos observar, à essa altura de nossa argumentação, que os trabalhos críticos que se debruçaram sobre a produção de Goldin também revelam ou vêm ao encaixe de uma compreensão específica do dispositivo fotográfico, em que pesa, com

1 DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. AGAMBEN. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

2 Foucault apud AGAMBEN. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 28.

vigor, uma concepção indicial pouco matizada, a partir da qual se supõe o funcionamento maquínico como propiciador de uma pregnância do real. As fotografias de Goldin são vistas e enfeixadas sob o ponto de vista de sua correspondência espaço-temporal com uma experiência vivida, com uma pragmática estabelecida entre fotógrafa e fotografados. Por outro lado – não tão *outro* – afirma-se veementemente a sua carga diarística, o teor de exibição da intimidade da própria fotógrafa, fazendo assim um movimento muito caro no campo de certa crítica de arte: a circunscrição da obra como gesto de autoria.

Ao utilizar o termo dispositivo, ainda que atrelando-o aos “modos específicos a partir do qual diferenças midiáticas, fronteiras e cruzamento de fronteiras entram em jogo em uma dada configuração medial”³, procuramos nos colocar em um atalho distinto do acima mencionado. Tendo como terreno não pronunciado a definição foucaultiana de dispositivo (e as de Agamben e Deleuze, dela derivada), intentamos sobretudo apresentar de que modo os trabalhos que aqui analisamos realizam um jogo, reinventam o dispositivo, na medida em que o colocam não em função de um espelhamento do real, da representação de certa comunidade ou das intenções da fotógrafa, mas de algo que se realiza e que escapa aos discursos que assim o posicionam: um trabalho do pensamento que restitui às fotografias certo uso comum, uso reflexivo, problematizador de um entendimento vulgar da fotografia enquanto documento.

O dispositivo, assim, não como “a fotografia”, mas como um conjunto multilinear em que pesa a sua condição enquanto experiência mediada, seus usos, suas implicações sócio-técnicas, estéticas, políticas. O próprio campo do fotodocumentarismo, assim, parece ganhar uma nova dobra, a partir do qual a fotografia, se pode documentar algo, apenas *pode* na medida em que o documento já é visto em sua monumentalidade⁴, ou seja, em

3 RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality”. *Intermédialités*, n. 6, p. 43-61, Autumn 2006. p. 53.

4 Termo que retomamos de Foucault e Le Goff ao tratarem, mais especificamente, do novo estatuto do documento da historiografia contemporânea. Cf. LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *His-*

seu caráter de constructo, de concatenação, das conjunções e relações estabelecidas pelos que produzem e se debruçam sobre as imagens. Se não abandonamos o termo fotodocumentarismo, ele deve ser entendido, assim, a partir das problematizações provocadas pelas obras, envolvendo seus próprio processos de mediação. Trata-se de um jogo específico travado com um dispositivo costumeiramente vinculado, desde o século XIX, à identificação, à reprodução, duplicação.

Em sua leitura do termo dispositivo, Agamben procura repensá-lo no contexto contemporâneo, abandonando, assim, o próprio contexto da filologia foucaultiana⁵ e dando outra abrangência ao termo, que passa a se referir a

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a navegação, os computadores, os telefones celulares (...)⁶

Se nossa experiência com as fotografias cada vez mais deixa de ser uma experiência para se tornar *registro* de circunstâncias – algo que Susan Sontag já afirmava um pouco visionariamente na década de 1980, contexto que ainda não havia testemunhado a proliferação das câmeras digitais –, numa crescente necessidade de afirmar as situações imagetivamente, antes mesmo de vivenciá-las; ou, em outras palavras, de colocar a vivência em função do registro; se assim constatarmos, a fotografia pode ser vista, em certa direção e junto com outros dispositivos tecnológicos, como uma espécie de subtração da experiência, de “capturação midiática” dos processos de subjetivação.⁷ Em perspectiva similar pensava o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, para quem as imagens técnicas tendiam a se apagar enquanto mediadoras entre os homens e o mundo, perdendo o seu

tória e Memória. Campinas: Unicamp, 1996. pp. 535-553.

5 AGAMBEN. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 40.

6 Ibidem, p. 40-1.

7 Cf. Ibidem, 47-8.

valor enquanto “mapas” para se tornarem “biombos”.⁸

Entretanto, e se estamos pensando a partir do que o conceito de dispositivo implica, não poderíamos deixar de pensá-lo em sua abertura, como

uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direcção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores.⁹

Como quebrar uma linha dessubjetivante e tornar novamente as imagens habitáveis parece ser uma das potencialidades dos trabalhos de Nan Goldin. Tal potencialidade diz respeito não apenas aos temas e aos tópicos nos quais tocam as suas fotografias isoladamente, mas, como insistimos em apontar, aos modos como são agenciadas, pensando a partir delas, junto delas, fazendo surgir daí um pensamento. Se a constituição de um arquivo permite a formulação de tal pensamento, os diaporamas de Goldin (e, com outras características e implicações, seus livros e suas fotografias impressas exibidas em parede) se sustentam como um esforço de narrativização, de análise, cujas constantes transformações apontam-nos uma prática fotodocumentária em que está em evidência a sua própria *atualidade*.

O novo é o actual. O actual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do actual.

Sendo o atual “o esboço daquilo que vamos nos tornando”, a produção de Goldin, se levamos em conta o seu carácter de *working in progress* e o que traz de implicação ao espectador que acompanha o seu desenrolar e suas mudanças, oferece-se como um exercício de atualidade e atualização, dando a ver descontinuidades e mudanças de rota,

8 Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

9 DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

esse devir-outro da obra, o diferir-se em relação a si mesma que, como trabalho sobre o arquivo, sobre a história (para dela saltar), nos leva inevitavelmente a uma reflexão sobre como nos pensar, como trazer as imagens para um *comum*.

Ao longo dessa dissertação, procurou-se fazer com que a análise proposta fosse também construída por *contato* com as obras, que com elas aprendesse, fazendo um esforço para indicar um percurso do olhar e uma perspectiva crítica que não se sobrepusessem aos objetos, mas que deles não deixassem de derivar – para então produzir outras derivações. Ao constatar o gesto costumeiro entre os críticos de pensar a complexidade das produções de Nan Goldin em função dos discursos e definições da própria fotógrafa – discursos estes em que pesam sempre elementos *fora* das configurações poéticas dos trabalhos –, apontamos para a importância de observar a disjunção entre discurso e obra. Procuramos, assim, problematizar as costumeiras definições d’*A balada* e de outras produções de Goldin, incitados por um caminho sugerido por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*:

O amálgama dos discursos e das obras representa com muita frequência uma solução tão errônea quanto tentadora para o crítico de arte. O artista geralmente não vê a diferença entre o que ele diz [o que ele diz que deve ser visto (...)] e o que ele faz. Mas pouco importa, afinal de contas, se o crítico é capaz de *ver o que é feito*, portanto de assinalar a disjunção – sempre interessante e significativa, com frequência mesmo fecunda – que trabalha nesse intervalo dos discursos e dos objetos. Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isso faz parte, em todo caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes, o crítico de arte não quer ver isto: isto definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69-70).¹⁰

Desse modo, a recuperação de conceitos que considerávamos menos apropriados do que próprios às obras, por elas incitados, procurou se fazer de forma dispersiva ao longo do trabalho, sem promover uma suposta cisão entre um momento descritivo, outro analítico, outro teórico. O caráter fragmentário que talvez possa ser identificado no processo

10 DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 69-70.

de escrita e na estruturação do estudo ligou-se a à própria aproximação dos objetos, buscando também observar o modo instigante como eles construíam certo *conhecimento por montagem*.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Notas sobre o gesto*. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, jan. 2008.

_____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALESSANDER, Darsie; et. al. *Slideshow: projected images in contemporary art*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 2005.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma ética das condutas*. São Paulo: EdUSP, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BELLOUR, Raimond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 270-8.

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRAGA, Isabel Florêncio. *Da tradução ao poético na fotografia de arte contemporânea*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

_____. *Boltanski e o museu imaginário: a fotografia e os limites de representação*. Intercom, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Uerj, 5 a 9 de setembro de 2005.

BRASIL, André. *Memoração/Montagem: ensaio sobre bipolaridade e experiência estética*. Rio de Janeiro: UFRJ, CFCH, ECO, 2004.

BUTLER, Judith. “Inversões sexuais”. In: PASSOS, Izabel (org). *Poder, normatização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. “Os homens ordinários, a ficção documentária”. In: Guimarães, César; Otte, Georg (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Luiz Cláudio da. *O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação*.

In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Poiésis, UFF, ano 10, nov. 2008.

COSTA LIMA, Luiz. “A autobiografia como questão”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. P. 243-307.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DAMIÃO, Carla. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 1: A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V.4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

DICK, Vivienne & MACDONALD, Scott. “Interview with Vivienne Dick”. In: *October*, vol. 20, Spring, 1982, pp. 82-101. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778607>. Acesso em 02/03/2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Cuando las imagenes tocan lo real*. Conferência disponível em [TTP://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf). Acesso em 05.06.2011.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2009.

_____. “Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia”. In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Editora UFRGS, 2004.

_____. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

ELLESTROM, Lars. *Media borders, multimodality and intermediality*. New York: palgrave Machullan, 2010.

ENTLER, Ronaldo. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea”. In: *Ars*, Revista do Departamento de Artes da ECA-USP, nº 8, dez- 2006, São Paulo.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. New York: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Ética: literatura e pintura, música e cinema*.

Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 264-298.

_____. História da sexualidade: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GALL, Allister. Towards an imperfect film practice. Disponível em: www.imperfectfilm.com/wp-content/uploads/2011/02/Toward-an-Imperfect-Film-Practice.pdf Acesso 01.fev 2012.

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. Caderno de Filosofia Alemã, vol. 1, n. 12, 2008. p. 60.

GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno. Experiência estética e experiência mediada. Intexto, Porto Alegre, vol.2, n. 9, p. 1-14, 2008.

GOLDIN, Nan. The Other Side. Zurich: Scalo Edition, 2000.

_____; Sussman, Elizabeth. et al. I'll be your mirror. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.

_____. The Ballad of Sexual Dependency. New York: Aperture Foundation, 1986.

_____; Crump, James. Variety. Nova York: Skira Rizzoli, 2009.

_____; HOLERT, Tom. 80's then. Disponível em: findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665 Acesso em 02 jan. 2011.

GRUNDBERG, Andy. Crisis of the real. New York: Aperture Foundation, 1999.

_____ & GAUSS, Kathleen McCarthy. Photography and art. New York: Cross River Press, 1987.

JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica” In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. Limiares da imagem. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

JAMESON, Fredric. O método Brecht. Petrópolis: Vozes, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

KURAMOTO, Emy. A representação disruptiva de Diane Arbus. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. “Viagem ao país das imagens”. In: FURTADO, Beatriz (org). Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009.

MARTINO, Marlen Batista de. Narrativas do Eu – Confissões na Arte Contemporânea – o corpo como diário. Tese defendida no Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

MATWICHUK, Laura. Slide show, monograph, cibachrome: Nan Goldin’s colour photographs in three forms. Dissertação de mestrado. Faculty of Graduate Studies in Fine Arts and Art History, University of British Columbia, 2010.

MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina. If I want to take a picture, I take

it no matter what. Disponível em: fototapeta.art.pl/2003/ngie.php Acesso em novembro de 2011.

MIGLIORIN, Cezar. “Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda”. In: MACHADO JR., Rubens; et al. Estudos de cinema. São Paulo: Annablume; Socine, 2006.

MYRRHA, Laís. “Do ouro de Gold(in) e outros tesouros”. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas & MELENDI, Maria Angélica (orgs). Xxx Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. P. 199-203.

NAZÁRIO, Luiz. “O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey”. In: VÁRIOS (orgs). O corpo em performance. Belo Horizonte: NELAP, 2003. p. 63-96.

GUNDLACH, F. “Emotion & relations”. In: Emotion & relations: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca di Corcia. Köln: Benedikt Tashen Verlag, 1998

PALAZÓN, Alfonso. Diaporama: percepção audiovisual. Universo Fotográfico, v. 4, p. 21-43, 2001.

PICADO, Benjamin. Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia. E-compós, v. 3, p. 1-29, 2005.

_____. Sobre o Dispositivo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia. XIX Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em [TTP://www.compos.org.br/data/biblioteca_1515.doc](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1515.doc). Acesso em 02.02.2010.

_____. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. Revista Fronteiras, vol. 2, n. 9, 2006, p. 162.

RAJEWSKY, Irina. "Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality". In: *Intermédialités*, n. 6, p. 43-61, Autumn 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009.

_____. *Política da arte*. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005. p. 14. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferncias/206.rft. Acesso em 05 mar. 2011.

ROMBES, Nicholas. *New punk cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SIBILIA, Paula. "O artista como performer: dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas". In: LABRA, Daniela (org.). *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano e Oi Futuro, 2009, v. II, p. 14-20.

SILVEIRA, Paulo. "A fotografia e o livro de artista". In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SUSSMAN, Elizabeth; GOLDIN, Nan. *I'll be your mirror*. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.

TOWNSEND, Chris. "Nan Goldin: Bohemian Ballads". In: Hughes, Alex & Noble,

Andrea (orgs). Phototextualities: intersections of photography and narrative. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

WEINBERG, Jonathan & ROBINSON, Joyce Henri (orgs). Fantastic Tales: the photography of Nan Goldin. Pennsylvania: Palmer Museum of Art, 2005.

VIVALDI, Giuliano. "Review: Jack Sargeant". In: Film Philosophy, n. 2, vol 12, p. 157-64.

Referências audiovisuais

Beauty becomes the beast (Vivienne Dick, 1978, EUA, cor, S8mm, 40' 40'')

Guerrillere Talks (Vivienne Dick, 1978, EUA, cor, S8mm, 28')

Heartbeat (Nan Goldin, 2000/2001, cor, 35mm, 15'8'')

She had her gun all ready (Vivienne Dick, 1978, EUA, cor, S8mm, 28')

Stranger than Paradise (Jim Jarmusch, 1984, EUA, p/b, 85')

The Ballad of Sexual Dependency (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, aprox. 45')

The Other Side (Nan Goldin, 1972/1992), cor e p/b, 35mm, 15'20'')

Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1961, França, cor, 85')

Variety (Bette Gordon, 1983, EUA, cor, S8mm, 100')