

O retorno à daguerreotipia na fotografia contemporânea

Marcelo Barbalho¹

Resumo

A dilatação do tempo de pose torna-se hoje evidente diante de retratos filmados produzidos na arte contemporânea e no fotojornalismo multimídia. Na contemporaneidade é possível notar na obra de alguns autores um retorno à longa duração da pose, que surge impactante na "fotografia que se move". Inspirado em Aby Warburg, fundador da iconologia, que estuda como determinado tema é tratado em diferentes contextos históricos e culturais, este artigo busca refletir sobre a "persistência" da pose no retrato fotográfico a partir de três períodos da história da fotografia: a fotografia clássica, a fotografia moderna e a fotografia contemporânea.

Palavras-Chave: Retrato fotográfico. Fotojornalismo multimídia. Aby Warburg.

Abstract

The enlargement of time pose becomes evident today in the face of filmed portraits produced in contemporary art and multimedia photojournalism. Nowadays it is possible to note the work of some authors return to a long duration of the pose, which appears in striking "picture that moves." Inspired by Aby Warburg, founder of iconology, which studies how particular topic is handled in different historical and cultural contexts, this essay reflects on the "persistence" of the photographic portrait pose from three periods in the history of photography: the classic photography, modern photography and contemporary photography.

Keywords: portrait photography. multimedia photojournalism. Aby Warburg.

¹ Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporânea na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). marcelobarbalho@uol.com.br

Sob influência warburgiana

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

Warburg escolheu como tema o ritual da serpente dos índios do Novo México, baseado numa viagem para os Estados Unidos que fez em 1895, quando viveu alguns meses entre os povos Pueblo e Navajo. Warburg porém não testemunhou todas as cenas evocadas em sua conferência, pois voltou para casa sem assistir um ritual essencial: o da serpente. Sua descrição do culto indígena portanto apoia-se em fotografias publicadas por outros autores. Eis um trecho dela:

En août, quand l'agriculture est dans une situation critique parce que toute la récolte dépend de la pluie d'orage, c'est une danse avec des serpents vivants qui a lieu alternativement à Oraibi et à Walpi pour faire advenir l'orage salvateur. [...] Leur tâche [des serpents] est d'assurer la subsistance de l'Indien en sauvegardant le cycle du maïs – lequel est conditionné par la pluie. [...] Ici les danseurs et l'animal vivant forment une unité magique. Le plus surprenant est que, dans ces cérémonies dansées, les Indiens ont su manier le plus dangereux de tous les animaux, le serpent à sonnettes, de telle sorte qu'ils le maîtrisent sans employer la force, et que la créature participe de son plein gré – ou du moins sans faire usage de ses facultés d'animal féroce si elle n'est pas excitée – à des cérémonies qui durent des jours entiers, ce qui dans la main d'Européens entraînerait certainement des catastrophes². (WARBURG, 2003, pp. 103, 104, 106).

Pela consagração e pela imitação eficaz da dança, as serpentes se tornam mensageiras que, enviadas para as almas dos mortos, provocam uma tempestade

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

capaz de salvar a colheita. Elas não são sacrificadas. Mesmo assim, na opinião de Warburg (2003, p. 110), parece evidente que o espectador considere esta forma de magia religiosa dos índios do Novo México “o traço mais específico da selvageria primitiva, um traço totalmente desconhecido na Europa”. No entanto, afirma o próprio autor, há dois mil anos quando nasciam os ritos na Grécia, país de origem da cultura europeia, as cerimônias “ultrapassavam em horror brutal” as da tradição indígena.

É a partir deste momento que o texto de sua conferência, intitulada *Imagens do Território dos Pueblos na América do Norte* e mais tarde conhecida como *Ritual da Serpente*, passa a mostrar como este animal é representado e assume diversos significados ao longo da história da arte. Warburg (2003, p. 110) informa que no culto orgiástico de Dionísio, por exemplo, as bacantes dançavam com serpentes em uma mão e portavam em torno de suas cabeças, como um diadema, a serpente ondulante, enquanto que na outra mão seguravam outra serpente que deveria ser despedaçada durante a dança sacrificial à honra divina. Ainda de acordo com o autor, ao contrário do que acontece nas danças indígenas do Novo México, “o sacrifício sangrento e delirante é o apogeu e o verdadeiro sentido da dança religiosa grega”.

Para Warburg (2003, p. 111), a ideia da serpente como “figura destrutiva surgida do inferno” tornou-se, no mito de Laocoon assim como no grupo escultórico que o representa, o símbolo trágico mais poderoso. A vingança dos deuses, executada sobre seu sacerdote e seus dois filhos por meio da serpente que os estrangula, torna-se a “encarnação evidente do supremo sofrimento humano”. O sacerdote-oráculo, que quis ajudar seu povo com suas advertências contra a astúcia dos gregos, sucumbe à vingança dos deuses. Assim, a morte do pai e de seus filhos transforma-se em símbolo do sofrimento e desespero na Antiguidade clássica: a morte causada pela vingança de demônios, sem justiça nem esperança de salvação.

Ao lado desta serpente, que numa imagem pessimista assemelha-se a um demônio, há um “deus-serpente” em que é possível saudar “a beleza luminosa do humanismo antigo”. Asclépio, cujos “traços são os que ostentam a clássica escultura do salvador do mundo”, é o deus grego da medicina e tem como símbolo uma serpente enrolada em torno de um bastão. (WARBURG, 2003, p. 111). O fato de que a figura da serpente presente no ritual dos índios hopis atravessa distintas épocas da história da arte reforça em Warburg (2003, p. 113) a convicção de que “as práticas artísticas não são autônomas e reivindicam uma análise antropológica”. Warburg passa então a se questionar sobre o que significa a Antiguidade clássica para a arte do Renascimento.

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

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

O interesse de Warburg no campo da história da arte limitava-se a um período relativamente breve, mas que ele considerava uma das épocas mais importantes da história da humanidade: o final do século XV, apogeu do primeiro Renascimento, marcado por artistas como Botticelli e Ghirlandaio. Mas o que o seduzia em Florença era completamente diferente do que chamava atenção de historiadores da arte convencionais. “Son but n’était pas de saisir l’individualité d’un artiste ou l’évolution de son style. In ne s’est jamais soucié d’attribuer un tableau à tel ou tel artiste ou de prendre position dans des discussions sur l’histoire architecturale du Dôme de Florence³”, afirma (SAXL, 2003, p. 151).

A recusa de uma “história da arte estetizante” leva Warburg a realizar em primeiro lugar uma avaliação simbólica das imagens. É um passo importante para o nascimento de uma ciência voltada para o estudo e interpretação do significado dos ícones ou do simbolismo artístico de uma obra em diferentes contextos históricos e culturais: a iconologia ou iconografia. “Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form⁴”, define Erwin Panofsky (1972, p. 3), considerado, ao lado de Ernst Gombrich, o herdeiro oficial de Warburg e autor de *Studies in iconology* (1939), obra de importância estratégica pois procura demonstrar de modo sistemático o método warburguiano.

Assim como Warburg em sua conferência sobre o ritual da serpente dos índios norte-americanos estuda como um determinado tema é tratado em

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

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

diferentes períodos históricos, resultando em representações alegóricas ou emblemáticas de uma visão de mundo, este artigo visa discutir sobre a persistência da pose na fotografia e as transformações que o tempo de pose, necessário para a confecção de um retrato, sofreu em três períodos da história da fotografia: a fotografia oitocentista, a fotografia moderna e a fotografia contemporânea. Ou seja, refletir sobre o tempo que o retratado permanece parado diante da objetiva e como essa pose persiste, insiste, se repete e retorna ao longo da história da fotografia.

O retrato é um gênero tão vasto e importante na história da fotografia que pode ser tratado sob diversos aspectos, entre eles aspectos formais (é sabido por exemplo que nas primeiras fotografias procurava-se imitar determinadas características da pintura, como poses e gestos típicos do retrato burguês) ou sociais (a fotografia como fonte de recordação e instrumento de registro de ritos de passagem). É fundamental portanto deixar claro que o interesse aqui é refletir sobre a questão do tempo de pose como ingrediente necessário (e problemático até a conquista do instantâneo) para a confecção do retrato. Para isso serão analisadas obras e procedimentos de fotógrafos clássicos, modernos e contemporâneos com objetivo de avaliar como a experiência da duração no interior do ato fotográfico afeta o retratado e a imagem produzida a partir dela.

A pose no período clássico da fotografia

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

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

Mas em apenas um ano, graças a melhorias em produtos químicos sensíveis à luz e aos avanços da óptica, o tempo de exposição foi reduzido para alguns minutos. Mesmo assim era um “trabalho duro” ser daguerreotipado, como comenta

o historiador Beaumont Newhall (1999, p. 32): “You had to cooperate with the operator, forcing yourself not only to sit still for about half a minute, but also to assume a natural expression. If you moved the picture was ruined; if you could not put yourself at ease in spite of the discomfort the result was so forced that it was a failure⁵”.

Sob pressão de imperativos técnicos, autores como David Octavius Hill e Robert Adamson, adeptos da calotipia, técnica desenvolvida por William Henry Fox Talbot que rivalizava com Daguerre pela primazia da invenção da fotografia, costumavam levar seus clientes para cemitérios, lugares retirados e silenciosos, “onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho”. Os modelos de Hill e Adamson posavam ao ar livre, geralmente sozinhos, durante minutos. As fortes sombras produzidas pela luz direta do sol eram minimizadas a partir da luz refletida para eles por um espelho côncavo (NEWHALL, 1999, p. 48).

Em sua *Pequena história da fotografia*, Benjamin (1985 p. 96) diz que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”. “Durante a longa duração da pose, eles [os modelos] por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente aquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber ‘se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo’ vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada”. O daguerreotipo caiu em desuso a partir da década de 1850, substituído por processos cada vez mais rápidos e econômicos⁶.

Nesta época, surge o *carte de visite*, procedimento técnico de baixo custo que contribui para democratizar definitivamente o acesso ao retrato. Os retratados porém continuavam reféns da imobilidade forçada diante da câmera. Inventor do *carte de visite*, Disdéri, de acordo com Mauricio Lissovsky (2005, pp. 10, 11), recomendava a seus clientes que se mantivessem quietos, “respirando calmamente”, “piscando regularmente” e “olhando para o mesmo ponto”. Estavam terminantemente proibidos de sorrir, ao menos de modo ostensivo. Podiam sorrir “com o olho”, concedia ele, mas esse “sorriso interno” não deveria levar a nenhum tipo de contração nervosa. Mas se a expressão se tornar grave demais, o fotógrafo deve “dissipar essa expressão desagradável com algumas poucas palavras, ditas com bastante cuidado para que o modelo não perca sua imobilidade”.

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

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

A tecnologia continuou a avançar de forma inexorável em direção à conquista do instantâneo, capaz de libertar fotógrafos e, principalmente, fotografados dos dissabores da fotografia. As experiências de decomposição do movimento de Muybridge e Marey, nas décadas de 70 e 80, são marcos importantes neste processo. No entanto, a “cultura do instantâneo”, que sacramenta o desaparecimento da fotografia clássica e a emergência da fotografia moderna do século XX, cristaliza-se lentamente.

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

Fotografia moderna: desaparecimento da duração no ato fotográfico

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

O instantâneo portanto não apenas liberta o retratado da imobilidade forçada diante da câmera como representam uma revolução na maneira de conceber o ato fotográfico e uma nova escola estética: a do instante decisivo. Esse instante produz uma pose que, de tão efêmera e frágil, quase desaparece. É o caso de registros “espontâneos” em que os retratados sequer se dão conta da presença do fotógrafo. Um exemplo é a fotografia do revolucionário Che Guevara realizada por Alberto Korda em 1960. É um flagrante de uma pose inconsciente que dura poucos segundos e exige do fotógrafo não mais habilidades típicas da pintura

figurativa (construção da pose, cenografia etc.) mas agilidade no uso do equipamento e uma boa dose de “intuição geométrica”.

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

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

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

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

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

O retrato filmado e o retorno à daguerreotipia

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

Um precursor deste tipo de retrato é Andy Warhol e seus *Screen tests* (1964-1966), uma série de filmes com celebridades, amigos do artista ou qualquer pessoa com “potencial para ser uma estrela”. Warhol colocava num tripé uma câmera de 16 mm e orientava seus retratados a fixarem o olhar na objetiva até o filme acabar. Compostos por planos-sequência com duração média de quatro minutos e sem som, os filmes mostram personalidades como Bob Dylan e Salvador Dalí em mínimas variações de pose.

Quatro décadas depois, Robert Wilson também produz retratos que vão além de fotografias ao incluir cinema, teatro, literatura e som. Na série *Vídeo portraits*, o artista exibe em telas planas de alta definição imagens de personalidades como Brad Pitt, Jeanne Moreau e a princesa Caroline de Mônaco. Instruídos por Wilson a “pensar em nada”, os modelos se mantêm, como nos primórdios da fotografia, em heroica imobilidade, quebrada apenas por um ou dois gestos realizados de forma extremamente lenta.

O coletivo paulista Cia de Foto também é exemplar do retorno à daguerreotipia na contemporaneidade. *Longa Exposição* (2009) é uma série de

portraits em vídeo que mostra, diante de um fundo infinito, o cineasta Hector Babenco, o fotógrafo Thomaz Farkas e a cantora Elza Soares, entre outros, submetidos à imobilidade forçada típica da fotografia oitocentista. O desconforto com a longa duração da pose é mais visível no rosto em *close* de Babenco, que espera com os olhos fixos na câmera por um “clique que nunca chega”.

“No *portrait* animado do cineasta, a memória traumática das relações entre fotografia e cinema toma conta da cena. Babenco, sisudo, destitui-se de toda performatividade e atravessa heroicamente os primeiros noventa segundos de sua ‘exposição’ sem sequer piscar os olhos”, comenta Lissovsky (2011, p. 13). No vídeo de Babenco, afirma Lissovsky, “é antes a pose que o retrato que importa”.

Para Leonardo Aversa o aspecto decisivo nos retratos em movimento que produz para a versão digital de *O Globo* também é a duração da pose. Seus personagens permanecem imóveis durante longos segundos, como nos tempos da daguerreotipia. É possível perceber essa imobilidade forçada diante da câmera nos dez vídeos curtos que ele fez ano passado por ocasião da XV Bienal Internacional do Livro, no Rio de Janeiro. Na série *Encontros inspiradores*, escritores, atores, músicos e poetas, como Chacal e Chico Buarque, leem, em voz-off, trechos de autores como João Cabral de Melo Neto e Jorge Amado.

Invariavelmente presa a um tripé, a câmera às vezes é apontada durante todo o tempo de duração do vídeo para o retratado, às vezes *passa* lentamente pelo cenário até fixar-se nele. Nesses trabalhos o regime da duração do plano, em que aparentemente nada acontece, aliado à fixidez de elementos constitutivos da imagem, é usado para estabelecer uma “nova condição móvel da fotografia”, como diz Lissovsky (2011, p.13).

É possível considerar portanto que a longa duração da pose nas primeiras décadas do retrato fotográfico sobrevive, em certa medida, nas obras de Warhol, Wilson, Cia de Foto e Aversa. A diferença é que a persistência da pose nas produções desses autores não é um imperativo da técnica, como nos primórdios da fotografia, mas sim uma imposição deles mesmos aos seus retratados.

Conclusão

Os campos da comunicação e da arte vêm atravessando período de profunda transformação em que as fronteiras que separam uma linguagem da outra tornam-se cada vez menos rígidas. Na atual paisagem audiovisual parece difícil falar de uma arte em si e para si como se tratasse de um domínio autônomo, isolado, auto-suficiente. No plano teórico também parece não haver mais utilidade nem

pertinência em tratar a fotografia em si mesma, ou o cinema como antologia ou o vídeo como um suporte específico.

Diante de um cenário marcado pela hibridização das imagem parece portanto natural o surgimento de produtos midiáticos e obras de arte que mesclam diferentes linguagens como fotografia e vídeo. Autores como os fotógrafos da Cia de Foto e artistas como Robert Wilson não têm interesse em resgatar processos fotográficos primitivos mas, de certa forma, recuperam um momento fundante da representação fotográfica ao dilatar o tempo de pose no retrato, que surge impactante na “fotografia que se move”.

Em certa medida, o retorno à longa exposição oferece ao espectador um pouco da experiência da duração da pose, algo que estava presente nas primeiras décadas da fotografia. Vide o retrato filmado de Hector Babenco. Esse retorno à daguerreotipia também pode ser visto como uma ação reativa à velocidade da informação e ao excesso de imagens na internet. Alguns fotógrafos parecem acreditar que só uma tomada de longa exposição é capaz de deter a atenção do leitor num mundo apressado e cada vez mais inundado pelas imagens da publicidade, da mídia (impressa, televisiva e digital) e do cinema.

O crítico de arte e historiador John Berger, ao escrever sobre os retratos de Fayum, os retratos mais antigos que se tem conhecimento, pintados ao mesmo tempo em que o Evangelho era escrito, afirma o seguinte:

[...] los medios de comunicación inundan a la gente con un número de imágenes sin precedentes, muchas de las cuales son caras humanas. Estas caras están continuamente perorando a todo el mundo, provocando la envidia, nuevos apetitos, nuevas ambiciones o, de vez en cuando, una compasión combinada con la sensación de impotencia. Además, las imágenes de todas estas caras son procesadas y seleccionadas a fin de que su perorata sea lo más ruidosa posible, de tal forma que los llamamientos, las súplicas, se eliminan unas a otras. ¡Y la gente llega a depender de este ruido impersonal como prueba de que está viva!⁷ (BERGER, 2011, p. 126).

Apesar do massivo ataque de imagens, as pessoas continuam movidas por um desejo tão antigo quanto o que existia nos personagens dos retratos de Fayum:

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

a vontade de se perpetuar num retrato. Para isso, voltam para a posteridade o seu melhor perfil sintetizado no ato da pose, seja ela curta ou longa.

Referências bibliográficas

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

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

BERGALA, Alain. *Les absences du photographe*. In : **Raymond Depardon : Corresponds new-yorkaise**. Paris: Libération/Les Éditions de l'Étoile, 1981.

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

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

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

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

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

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

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

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

WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent**. Paris: Éditions Macula, 2003.