

O terreno da ficção nas relações entre fotografia, cinema e arte

DANIELA MAURA RIBEIRO*

Dentro do tema desta fala, o recorte que trago aqui abrange duas vertentes que são permeadas pelo debate em torno do terreno da ficção. Porém, não há uma inter-relação explícita entre elas. Entendo por terreno da ficção: fingir; imitar; parecer semelhante, real, verdadeiro, fidedigno, verossímil; iludir, falsificar, tornar ambíguo, virtual, simular (simulacro). A primeira vertente pontua o universo da ficção na fotografia e no cinema documental, com foco na questão da encenação. A segunda apresenta as relações, propriamente ditas, entre fotografia, cinema e arte, observando-se o terreno da ficção e o âmbito das Artes Visuais Contemporâneas. Deriva de minha tese de doutorado, até o momento intitulada *A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção*, especialmente na parte em que a reflexão gira em torno das produções de Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939) e Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945), artistas os quais venho estudando na tese. Para completar o quadro de ponderações sobre o terreno da ficção nas relações entre fotografia, cinema e arte, nesta comunicação, insiro no debate as obras *Experiência de Cinema* (2004) e *Frutos Estranhos* (2006), de Rosângela Rennó (Belo Horizonte, MG, 1962); além da série *Abismo de um Sonho*, 2005/2007, de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, 1952).

*

Cinema e fotografia apresentam debates similares em diversos aspectos. Um deles, acerca da legitimidade no uso da ficção. A fotografia carrega a possibilidade de ficção, desde o século XIX, é esta, portanto, uma questão de longa duração¹. Mas, o emprego da ficção, como por meio da encenação, nem sempre foi uma atitude assumida pelo fotógrafo. Na fotografia, tal debate tem sua raiz na noção de documento fotográfico como algo que atesta a veracidade de determinado fato e, por conseguinte, do entendimento de que a fotografia reproduz o real. Nessa linha de raciocínio, não cabe falsificações de qualquer tipo, como a manipulação do evento ou da imagem final, ainda

*Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), doutoranda em História Social.

¹ Sobre a longa duração ver: BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais: a longa duração*. In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 2ª ed.

que tal prática possa demonstrar uma intencionalidade ou ato criativo do fotógrafo. De acordo com a velha noção de que a fotografia é resultado de uma operação mecânica e objetiva, é, portanto, isenta de criatividade. No entanto, desde o seu surgimento, em 1839, apesar de a fotografia estar ligada à ideia de objetividade, mecanicidade, realidade, testemunho e veracidade, ela se conecta também, de modo simultâneo, ao oposto, isto é, à possibilidade de manipulação e falsificação, por meio de expedientes como o da encenação, um artifício do fotógrafo para tornar parecido e transmitir a sensação de verossímil, independente de por qual razão: como denúncia pelo descontentamento com o meio fotográfico – a exemplo da fotografia, *O Afogado*², 1841, do fotógrafo Hippolyte Bayard, que teve a si próprio como modelo –, ou a impossibilidade técnica, naquele momento, de congelar com eficiência o movimento, entre alguns dos exemplos do uso da encenação fora do âmbito do fotojornalismo –, caso das fotografias *Limpadores de Chaminé*, 1851, e *Tocador de Órgão*, 1853, de Charles Nègre³. O que está em jogo é a credibilidade da imagem fotográfica, que vai ruir e, especialmente, a partir do último quarto do século XX e com todas as possibilidades tecnológicas deste século XXI, apontar para uma crise na noção de fotografia como documento (ROUILLE, 2009:27-28). Caminha-se para o *documento ficcional* do qual nos fala Boris Kossoy (KOSSOY, 2002: 141), que pode revelar “um passado sem referentes reais, fisicamente concretos” e apresentar “uma história construída a partir do documento fotográfico ficcional, porém na escala real; representações de representações”. No cinema, criar ficção é inerente, mas quando o assunto é o cinema documental, no qual se insere o documentário, o debate em torno da legitimidade do emprego da ficção – quando o que se espera é a apresentação de algo verdadeiro –, se assemelha a esse debate na fotografia. Segundo Eric Barnouw “junto com tendências colonialistas, o filme documentário foi infectado com crescente falsificação (BARNOUW, 1983: p. 24)”. Tal falsificação, não tinha por intenção “enganar”, mas “reconstituir”. Barnouw cita o exemplo de um filme rodado pela Méliès, em Paris, em 1902, sobre a coroação de Edward VII, na Abadia de Westminster, que continha “falsificações”, mas foi anunciado como uma autêntica “reconstituição”. A

²Ver: FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 163-171.

³Ver: WESTERBECK, Colin & MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A History of Street Photography*. Boston: Bulfinch Press, 2001, p. 68.

questão é que, nos filmes documentais, as reconstituições e falsificações atingiram um impressionante recorde de sucesso, como aponta Barnouw, que cita vários exemplos, especialmente sobre documentários de catástrofes: “as companhias de cinema não queriam ignorar catástrofes ou outros eventos de destaque porque o *camera man* não podia estar no local(...)”. Nesse espírito, o produtor James Williamson rodou o filme *1898 Attack on a Chinese Mission Station* em seu quintal, e algumas cenas da Guerra Boer, em um campo de golfe (BARNOUW, 1983, p. 25). Na fotografia, a forja ou manipulação do evento gera polêmica e questionamentos, fazendo com que ganhe fôlego a discussão em torno da encenação que – nos casos citados de *O Afogado*, de Hippolyte Bayard, e dos *pseudoflagrantes*, (termo proveniente de minha dissertação de mestrado⁴), de Charles Nègre –, parece não ser tão acirrada quanto o debate que ocorre no âmbito do fotojornalismo. Em tal âmbito, o fato de encenar esbarra em questões éticas, de quão legítimo é fazê-lo, já desde o século XIX; embora essa ideia de estar no local na hora em que o evento acontece – como um ato de testemunho que flagra o fato, documenta, e, portanto, é incontestável –, se tornará de suma importância para a tradicional noção de *momento decisivo*, que ficou amplamente conhecida e ligada à atuação do fotógrafo Henri Cartier-Bresson⁵. Outro aspecto com relação ao documentário é pensar que

⁴ Ver: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2006.

⁵ Desde a Guerra da Secessão determinadas fotografias suscitam dúvidas em torno de sua autenticidade, como a foto *Home of a Rebel Sharpshooter*, 1863, de Alexander Gardner, na qual ele teria rearranjado o corpo de um soldado morto na guerra, registrado em outra fotografia de sua autoria (*A sharpshooter last sleep*). O debate em torno da legitimidade do uso da encenação toma impulso a partir da década de 1920, com o *fotojornalismo do instante* alemão. Erich Salomon, fotógrafo ao qual se associa a noção de *candid photography*, era o principal colaborador da revista *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, cujo editor, Kurt Korff, permitia a publicação de fotografias encenadas contanto que passassem por “ultra-secretas” (a exemplo das fotografias das salas de jogo do Cassino de Monte Carlo, realizadas por Salomon, em abril de 1929). Já, Stefan Lorant, editor da revista *Münchener Illustrierte Presse* recusava a encenação fotográfica. Ver SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. O mesmo debate se instaura entre as revistas francesas *France Soir*, contra o uso da encenação, e *Paris Match*, a favor. Ver BOLTANSKI, Luc. *La rhétorique de la figure In: BORDIEU, Pierre (org). Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. Com a atuação do fotógrafo Henri Cartier-Bresson se difunde a noção de *momento decisivo*, oposta a ideia de encenação. Tal noção teria ficado associada à atuação de Cartier-Bresson principalmente a partir da tradução de seu livro *Images à la sauvette – l’instant décisif*, lançado em 1952, para o inglês sob o título de *The Decisive Moment*. A esse respeito ver ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson – O olhar do século*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008, 1ª ed., p. 210. Segundo dados de Helouise Costa (enviados por e-mail para a autora desta comunicação em 15.07.2011) decorrentes da conferência *Momento decisivo no museu: a assimilação da obra de Henri Cartier Bresson no Brasil*, que a pesquisadora apresentou

O cinema [documental] (...) não filma a realidade “como ela é”, pois esta “realidade” muitas vezes ao ser filmada aparece na tela como inversossímil. A relação entre coisa, imagem da coisa e olhos do espectador não é tão simples como poderia parecer à primeira vista. (MENEZES, 2004: 23).

E por fim, a questão do impacto do uso de tecnologia digital para a realização de documentários (DV) na noção de “verdadeiro”, discussão semelhante a que ocorre com o uso de fotografia digital como “passe livre”, se posso assim colocar, para a manipulação da imagem. Embora o enfoque do estudioso Brian Winston no ensaio *A maldição do “jornalístico” na era digital* seja a linha tênue que separa o filme “documentário” do “jornalístico”, o autor não deixa de abordar o que pensa a respeito do uso de câmaras DV para a realização de documentários. Winston acredita que o uso dessa tecnologia não impacta tanto quanto parece na noção de verdadeiro, em comparação com os documentários convencionais, captados em equipamentos com filme, e menciona a possibilidade de um documentário apresentar um “tratamento criativo da realidade”. O que, na opinião desse estudioso, causa mais impacto é a “maldição do jornalístico” nos documentários (WINSTON, 2005:15-25). Outra aproximação entre cinema e fotografia se dá quando enxergamos essas duas linguagens no campo das Artes Visuais Contemporâneas. Pergunto: se a própria imagem fotográfica já é por si só passível de ficção o que não será dela quando imbricada em sua trama está o diálogo com outras linguagens artísticas? Para trabalhar esse questionamento, insiro no debate o conceito de mestiçagem, no âmbito da arte contemporânea, apontado na pesquisa da estudiosa Iceleia Borsa Cattani (CATTANI, 2007:21-34). Segundo tal conceito, coexistem sentidos múltiplos no cruzamento de diferentes linguagens artísticas que geram novas significações ao mesmo tempo em que cada linguagem mantém sua pulsação, singularidade na obra. Entre as diversas

em 10 de novembro de 2010 no “V Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Espaços, correspondências” (realizado no Auditório do MAC-USP entre 08 e 12 de novembro de 2010), vem ocorrendo uma revisão do conceito de *momento decisivo*, incentivada pela Fundação Henri Cartier-Bresson (<http://www.henricartierbresson.org>), de duas formas. Uma delas, por meio de pesquisas e publicações organizadas por Agnès Sire, diretora da Fundação HCB (ou apoiadas pela Fundação), tais como: *Henri Cartier-Bresson: Scrapbook* (Londres: Thames&Hudson; Paris:Fundação Cartier-Bresson, 2006, 1ª ed.) ou *Henri Cartier-Bresson / Walker Evans: Photographing America 1929-1947* (Agnès Sire [ed.].Londres: Thames & Hudson, 2009). A outra forma de incentivo seria o acesso que a Fundação HCB tem possibilitado a documentos inéditos do Arquivo de Cartier-Bresson a pesquisadores como Clément Chéroux (*Henri Cartier-Bresson: le tir photographique*. Paris: Ed. Gallimard, 2008) e Peter Galassi (*Henri Cartier-Bresson: o Século Moderno*. São Paulo: CosacNaify; Nova York: Museu de Arte Moderna - MoMA, 2010).

possibilidades de cruzamentos estão “as obras instauradas numa linguagem única (como a fotografia), que utilizam imagens de outros meios artísticos, como o cinema e o vídeo”⁶.

*

Nas obras que vou comentar de Regina Silveira a fotografia aparece mesclada a processos gráficos – como a serigrafia, a litografia, o offset – e como base de imagens que vão resultar em instalações e *site specifics*. Regina não é fotógrafa, mas vem utilizando a imagem fotográfica em seus trabalhos desde os anos 1970, época em que diversos artistas passam a empregar a fotografia como elemento constitutivo de suas obras⁷. No breve panorama que aqui apresento procuro apontar o uso que Regina Silveira faz da fotografia como base imagética de suas obras, aliado aos modos com os quais cria ilusões óticas para ludibriar a realidade, característicos de sua produção: a distorção da perspectiva (a partir da imagem fotográfica de objetos); o simulacro na projeção de sombras de objetos e humanas e a geração de espaços ficcionais com imagens fotográficas pautadas em fragmentos do real. As obras da série *Destruturas Urbanas* (1974-1977), realizadas em serigrafia com matrizes fotográficas, antecedem a fase em que Regina Silveira irá distorcer a perspectiva a partir da imagem fotográfica de objetos. Nessa série a operação é a inserção de estruturas ou figuras geométricas em perspectiva sobre as imagens fotográficas (das quais a artista se apropria para fazer as serigrafias). Por exemplo, imagens de carros e seres humanos aparecem compartimentadas em cubos ou retângulos. Na *Destruturas...*, de 1976, **Imagem 1**, a estrutura visual da representação de um céu – geralmente, com nuvens, ou mesmo sem (neste caso, um espaço puramente plano) –, é modificada pela inserção de retângulos inclinados (a uma angulação com menos de quarenta e cinco graus) encadeados sequencialmente, que formam uma trama. Observa-se a gradativa diminuição em perspectiva da sequencia de retângulos, a partir do primeiro plano até o fundo da

⁶ Ver CATTANI, Icleia Borsa. (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 25.

⁷ Ver JAREMTCHUK, Dária. *Desconstruções alegóricas de Anna Bella Geiger*. In: SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone (org). Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p.138. A pesquisadora Dária Jaremtchuk enumera vários desses artistas, inclusive Regina Silveira, nesse texto: Amélia Toledo, Ana Vitória Mussi, Antonio Dias, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Gastão de Magalhães, Guilherme Vaz, Iole de Freitas, Lenora de Barros, Luiz Alphonsus, Maria do Carmo Secco, Regina Silveira, Vera Chaves Barcelos.

imagem, que passa a sensação de compressão, da mesma maneira em que os edifícios da imagem fotográfica sob esse “céu de retângulos” se comprimem em meio à paisagem urbana. Há ainda uma relação de convergência entre esse céu e a imagem fotográfica: os topos de alguns edifícios tocam o final da trama de retângulos, e, a avenida da imagem fotográfica parece convergir para o mesmo ponto onde termina a trama. Mais que uma mera intervenção na imagem, a inserção dessa trama se conecta diretamente ao conceito de representação no uso da perspectiva e da fotografia: a trama constituída por retângulos perspectivados não serve para representar algo de maneira fidedigna. Tampouco a imagem fotográfica.

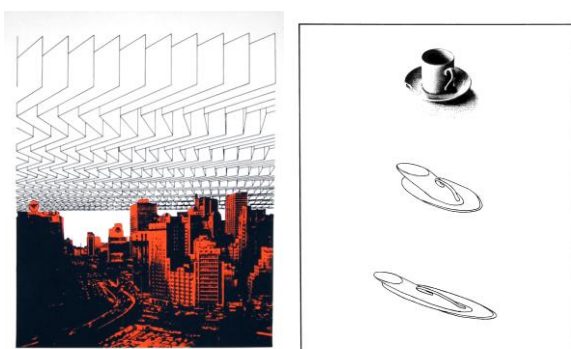


Imagem 1: Regina Silveira. *Destruídas Urbanas*, 1976. Serigrafia, 70 x 50 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo (à direita). **Imagem 2:** Regina Silveira. *Anamorfás*, 1980. Lito-offset, 76 x 54 cm, coleção da artista (à esquerda).

A primeira imagem que Regina Silveira distorceu é a da “xícara de cafezinho”⁸, que vemos na lito-offset *Anamorfás*, 1980, **Imagem 2**. Essa obra foi realizada no âmbito da dissertação de mestrado homônima⁹, que Regina Silveira concluiu em 1980, década em que passa a se interessar pelas relações entre Óptica, Fotografia e Perspectiva. Para a artista

“Anamorfás” é um jogo com a aparência ilusionista, operando com uma premissa falsa: a fotografia por imagem “verdadeira”, para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma. (SILVEIRA, 1980: 1-2)

Em uma mesma obra temos a imagem *fiel* da xícara de café, litografada a partir de uma fotografia, e outras duas imagens desse objeto constituídas a partir de deformações de perspectiva. Tais deformações, Regina Silveira obtém ao desenhar esse objeto, a partir de sua imagem fotográfica, em quadrículas perspectivadas, por meio das quais produz

⁸ Ver MORAES, Angélica (org.). *Cartografias da sombra*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 100.

⁹ Desenvolvida sob orientação do Prof. Wolfgang Adolf Arthur Pfeifer. Ver: SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1980.

distorções topológicas da imagem desenhada, método que utiliza em diversas outras obras. Com esse procedimento é possível notar a evolução no raciocínio de Regina Silveira a respeito da representação no uso da perspectiva e da fotografia: quando afirma que parte da “premissa falsa” da fotografia “como “verdadeira” e que com as deformações das projeções da imagem fotográfica em perspectiva produzirá “obscurecimentos de sua forma”, não estará a artista apontando outro caminho para o entendimento de ilusão, interligado com o de ficção? Sob essa ótica, podemos entender que se não é verdadeiro, é falso. Se é falso, não é real: é ilusório, fictício. As pesquisas de Regina Silveira evoluem para a ideia de simulacro ainda na década de 80 (em 1984 conclui sua tese de doutorado intitulada *Simulacros*¹⁰) e essa noção se tornaria cada vez mais refinada em sua obra, a partir de então. Aqui, eu gostaria de comentar *Escadas Inexplicáveis II*, 1997, **Imagem 3**. A partir do início dos anos 1990, um dos interesses de Regina está nos “patamares invisíveis que escadas metaforicamente descendentes levariam os espectadores, sugerindo-lhes o acesso a possíveis abismos abaixo do chão”¹¹, lembrando que imagens de escadas foram exploradas em obras anteriores da artista (algumas das quais no âmbito de sua tese de doutorado, como *Projeto II*, 1984).



Imagem 3: Regina Silveira. *Escada Inexplicável II*, 1997. pintura industrial sobre recortes de poliestireno, 300 x 580 cm (paredes) x 300 x 200 cm (chão) – reprodução de imagem da obra aplicada no espaço expositivo do Paço das Artes. Coleção Miami Art Museum.

A foto que a originou foi feita pela crítica e jornalista Angélica de Moraes, sob orientação da artista, “tomada em 1996, fixa de cima para baixo (*plongé*)”¹², nas escadarias da DIA Art Foundation, em Nova Iorque. Nela, Regina Silveira utiliza o

¹⁰Desenvolvida sob orientação do Prof. Wolfgang Adolf Arthur Pfeifer. Ver: SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1984.

¹¹Ver: SILVEIRA, Regina. A genealogia da *Escada Inexplicável* e o embaralhamento dos meios. In: CAMELLA, Elaine [et al.]. *Mídias – Multiplicação e Convergências*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009. p. 96.

¹²Ver: MORAES, Angélica. R.S.: Óptica da precisão. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. SP: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 119.

mesmo método de distorção que aplica em obras anteriores, ou seja, desenha a partir da imagem fotográfica em papel quadriculado. Só que a imagem distorcida obtida é recortada em poliestireno e, depois, aplicada sobre a parede e o chão do espaço expositivo, configurando a ênfase que os trabalhos da artista atingem na década de 1990 – instalações – e, cada vez mais, a partir de então, *site specific*s. Comparativamente, em *Descendo a Escada*, 2002, Regina Silveira vai da representação fixa para a virtual, onde a noção de ilusão passa a ser um aspecto da simulação – ilusão como simulacro:

*Nela [Descendo a Escada], a escada deixa de ser uma representação fixa, caracterizada por uma ilusão da profundidade que se experimenta com o olhar, para ser a experiência, virtual e interativa, da ação de descer a escada, até atingir o espaço escuro depois do último patamar*¹³.

Da produção recente, chamo a atenção para dois trabalhos da série *Lúmen*¹⁴. Um deles apresentado na exposição *Claraluz*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (2003) e o outro no Palácio de Cristal, do Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid (2005), respectivamente; além de *Entrecéu* (2007)¹⁵, os quais são exemplares, dentro da produção de Regina Silveira, no uso de meios digitais em conjunto com fotografias – o que caracterizará suas obras a partir dos anos de 2000. Nos dois primeiros há um mesmo procedimento de desconstruir a imagem da clarabóia para depois recompô-la como imagem luminosa de grande formato. Essa imagem será projetada sobre paredes e tetos (como no CCBB) ou também sobre o solo (Centro Reina Sofia). O processo é o seguinte: a artista fotografa a clarabóia, a partir de diferentes pontos de vista, para depois combinar e tratar as imagens fotográficas obtidas como colagem digital apta a produzir uma transparência para uso em projetor de grande potência luminosa. Dessa forma, é a colagem de imagens fotográficas projetadas que simula um espaço ficcional a partir de um real. Em *Entrecéu* a noção de simulação/ficção é lapidada. A partir da fotografia de uma nuvem e de uma montagem digital, Regina cria um “céu sem horizonte”, puramente ficcional (portanto, não existe no mundo real), e que, em 2007, é

¹³ Ver SILVEIRA, Regina. A genealogia da *Escada Inexplicável* e o embaralhamento dos meios. Op. cit. p. 98-99. *Descendo a Escada* foi apresentada em videoprojeção, originalmente, na exposição *Emoção artificial I*, em 2002, no Itaú Cultural, e realizada em colaboração com o Itaulab. Em 2008, essa obra foi apresentada também na exposição “Memória do Futuro – Dez anos de Arte e Tecnologia no Itaú Cultural”. No catálogo desta mostra há um DVD incluso, no qual é possível ver (em “extras”) a obra no espaço expositivo acompanhada de comentário da artista.

¹⁴ Ver “Claraluz” e “Lúmen” em <http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php>. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

¹⁵ Ver “Ficções” em <http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php>. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

projetado em uma área de cerca de 900 metros quadrados do espaço expositivo do Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha, ES). A questão da projeção da imagem fotográfica na série *Lúmen* e em *Entrecéu*, sobre as paredes, tetos e, às vezes, chão dos espaços onde essas obras foram exibidas faz-nos lembrar a ideia de cinema, embora, aqui, se trate de imagens estáticas e a projeção não se dê sobre uma tela, como no cinema tradicional. Porém, se enxergarmos o cinema sob a ótica das Artes Visuais Contemporâneas nós podemos pensar sobre “uma das formas de ruptura com o *hábito cinema* instituído” na qual o espectador ou está “em movimento ou em uma situação, em um ambiente-filme”, no sentido de corresponder “a uma nova situação arquitetônica produzida nas instalações contemporâneas que implicam a multiplicação de telas, a sobreposição das projeções, as montagens interativas, ou seja, um conjunto de proposições que incitam o espectador em um percurso físico nos espaços expositivos” (MACIEL, 2008 : 77), o que entendo ser o caso dessas obras da artista. Há também a ideia de cinema e condição pós-midiática, como reflete Arlindo Machado, campo onde estariam os trabalhos de Regina Silveira que “utilizam a própria cidade de São Paulo como ‘tela’ e nos quais, com um projetor montado sobre um caminhão, é possível ‘tatuá-la’ a cidade com enigmáticas imagens em movimento”¹⁶. Entre eles, *Transit*, 2001 e *UFO*, 2006¹⁷. Feitas essas considerações, observo que, ao longo do tempo, a partir dos anos 1970, Regina Silveira vem desenvolvendo as ideias de ilusão e simulacro até atingir um genuíno caráter ficcional da imagem, tendo como base imagética a fotografia, primordialmente. Carlos Fadon Vicente, assim como Regina Silveira, começa sua produção nos anos 1970. Fadon inicia sua carreira como fotógrafo. O que pretendo pontuar aqui é que podemos enxergar na fotografia de Carlos Fadon Vicente

¹⁶Ver: MACHADO, Arlindo. O cinema e a condição pós-midiática. In: MACIEL, Kátia(org.) *CINEMA SIM : narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p.41. Ver também: MACHADO, Arlindo. A ciência fictícia. In: *Regina Silveira*. Adolfo Montejo Navas (Ed.). Milão: Edizioni Charta, 2011, p.93.

¹⁷Arlindo Machado cita também a obra *Super-Herói Night and Day*, 1997. Ver: MACHADO, Arlindo. *A ciência fictícia*. Op. cit, p. 93. A imagem do super-herói em questão é proveniente de histórias em quadrinhos e projetada a laser no espaço urbano. A obra *Transit* é uma intervenção urbana com projeção fotográfica em movimento e projeção gráfica computadorizada (dimensões variáveis), que foi apresentada na mostra *Rede de Tensão Bienal 50 anos*, em São Paulo, entre 24 de maio e 29 de junho de 2001. Ver: REDE DE TENSÃO BIENAL 50 ANOS. São Paulo: IMESP, 2001, p.194-197. *UFO* (gobo e projeção luminosa) resulta, segundo a artista, de montagens fotográficas ficcionais provenientes de livros sobre discos voadores. As imagens dessas obras estão disponíveis no site oficial da artista <http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens> no item “Projeções”. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

um potencial para a criação de realidades (conceito desenvolvido pelo historiador Boris Kossoy¹⁸) e, assim, para a criação de ficção. E como, nesse processo, o artista migra da fotografia para trabalhos em meios eletrônicos – da computação gráfica à hipermídia – que podem ter a fotografia como base. A fim de dar conta, minimamente, deste conteúdo, trago para vocês obras do artista que me mobilizaram primeiro, por meio das quais pude enxergar essas questões. Minha intenção é partir de um extremo, a fotografia propriamente dita, na exposição *Grande São Paulo*, realizada no MASP, em 1976; encontrar o caminho do meio, que considero ser o diálogo entre os ensaios *Avenida Paulista*, 1983, e *Passagem*, 1986, e chegar ao outro extremo: uma obra audiovisual hipermídia de “substrato fotográfico” (palavras do artista), que é *Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino*, 2003-2009¹⁹. As fotografias que compuseram a exposição *Grande São Paulo*, 1976, como aquela da **Imagem 4**, registram, em sua maioria, aspectos da paisagem urbana (neste caso, da cidade de São Paulo), assim como ocorrerá em trabalhos posteriores de Fadon²⁰. Na sua maioria, porque, entre essas fotografias está *TVe* (1975), obra na qual o objeto da fotografia é a imagem proveniente da televisão. Na realidade, são várias imagens televisivas congeladas pela fotografia, exibidas na sequência em que aparecem no negativo. Neste ensaio chamo a atenção para duas situações que entendo, são seminais, para obras subseqüentes de Carlos Fadon Vicente: o diálogo, que a meu ver, constitui uma mestiçagem entre linguagens (aqui a televisiva e a fotográfica) e o interesse do artista pela paisagem urbana.



Imagem 4: Carlos Fadon Vicente, *Sem título*, 1975, fotografia em p&b. Reprodução de imagem que integrou a exposição *Grande São Paulo*, no MASP, em 1976. A obra (fotografia; gelatina e prata) mede 11,5 x 19,7cm (somente a imagem) e 18 x 24 cm (imagem s/ papel). Coleção do artista.

¹⁸ Ver KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3ª edição, p. 41-49.

¹⁹ Ver www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

²⁰ Nas palavras do artista: “A minha área de interesse/trabalho se volta para a paisagem urbana (documentação e ensaio) e na pesquisa da própria linguagem (por exemplo, a luz como agente de organização do espaço, estrutura, narração, operações visuais)”. Ver: *FOTO/IDEIA*. Documentação Parcial. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987, p. 20. A exposição *Foto/Ideia* foi realizada no MAC-USP, em 1981, mas o catálogo da exposição foi publicado anos depois, em 1987.

Nessa mesma linha de raciocínio está *Passagem*. Esta obra tem raiz na segunda metade da década de 1970, assim como aquelas da exposição *Grande São Paulo*. Porém, *Passagem* se origina nessa década somente como conceito, quando o artista toma contato com os primeiros equipamentos para sistemas de CAD, daí lhe ocorre fundir duas linguagens (concreta e virtual) – fotografia e elementos sintetizados no computador. Como isto não era possível²¹, naquela ocasião, *Passagem* concretiza-se somente em 1986, quando é apresentada no MASP²². Segundo Arlindo Machado, com *Passagem*, Carlos Fadon Vicente

Tinha vários objetivos em mente: de um lado, ele buscava nesse trabalho dar um salto para além dos limites da linguagem fotográfica; de outro verificar como a iconografia do computador poderia dar suporte a um sistema expressivo novo e autônomo; e de outro, ainda, relativizar e embaralhar as idéias estabelecidas sobre o que é fotografia e o que é imagem digital (MACHADO, 2001: 94-103)

Trata-se de obra que toma como base o ensaio *Avenida Paulista*, de 1983, cuja maioria das imagens que o integram são recriadas por Fadon. As novas imagens aparecem com grafismos, formas geométricas ou contornos, todos em cores, inseridos por meio de computação gráfica. Questões que nas imagens da série *Avenida Paulista* – como em *Sem título*, 1983, **Imagem 5** –, causam certo estranhamento, mistério, deixando o espectador em dúvida sobre o que, na imagem, é ilusório, fictício (ou se é), são acentuadas nas imagens de *Passagem*, por exemplo, em *Sem título*, 1986, **Imagem 6**:



Imagem 5: Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, do ensaio *Avenida Paulista*, 1983, fotografia em p&b, à direita. A obra (fotografia; gelatina e prata) mede 20,2 x 20 cm (somente a imagem) e 30 x 24 cm (imagem s/ papel). Coleção do artista. **Imagem 6:** Carlos Fadon Vicente. *Sem título*, do ensaio *Passagem*, 1986, imagem digital em cores, à esquerda. Coleção do artista.

Nessa fotografia, Fadon destaca aspectos da arquitetura da parede ao fundo da imagem, pela inserção de filetes de cor (azul e verde) e contorna as sombras do chão – uma na

²¹ Segundo relata Carlos Fadon Vicente em carta para Eduardo Kac datada de 20/02/2004, enviada por e-mail a Daniela Maura Ribeiro em 16/03/2011.

²² MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Passagem*/Carlos Fadon Vicente. 14 a 26 de outubro de 1986. Textos: FABRIS, Annateresa. “A ausência presente”; KOSSOY, Boris. “A memória além do espelho”; VICENTE, Carlos Fadon. “Sobre a Passagem”. O texto de Annateresa está disponível também em FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 287-288.

cor vermelha e a outra em laranja –, de forma que as acentua e abre outros campos e possibilidades de leitura dessa imagem. Com esses procedimentos, Fadon coloca na imagem algo que não estava ali e, sob este aspecto, cria uma nova realidade que se configura sob a forma de ficção. Se em *Passagem* Fadon cita o ensaio *Avenida Paulista*, em *Dolores* o artista segue com essa mesma estratégia e cita (mas não recria) outros ensaios (inclusive *Avenida Paulista*), sendo o principal o ensaio *Outdoor Mulher*, realizado entre os anos de 1979 e 2008²³. Em *Dolores*, os ensaios estão ali para propor ao espectador a experiência de imersão e interação. Esta obra se centra “em particular na observação e no registro da presença do feminino nos cartazes de rua cuja linhagem é marcadamente fotográfica²⁴”. Entendo que a fotografia carrega o sentido de *Dolores* e faz sobressair a ideia de ficção de formas diversas, como no confronto documento/ficção e nas narrativas possíveis que surgem pelo percurso que o espectador escolhe fazer para ver as imagens. Por outro lado, essa mesma narrativa e a montagem das imagens no hipermídia, aproximam a obra do cinema. Uma relação mais direta com o cinema se dará a seguir no contexto de Rosângela Rennó e Alfredo Nicolaiewsky. Em *Experiência de Cinema*, 2004²⁵, como em outras obras de sua produção, Rosângela Rennó se apropria de retratos fotográficos e trabalha com a questão da desaparecimento de algo que escapa ao olhar, da memória perdida. Retratos fotográficos de arquivo são projetados sobre uma cortina de fumaça de gelo seco, a maneira de um filme: um “ambiente-filme”, retomando citação que apontei antes nesta comunicação. A imagem fotográfica “evapora”, torna-se virtual. Segundo Kátia Maciel (MACIEL, 2008: 81):

(...)Cada filme contém 31 fotografias. Os gêneros do cinema são homenageados na montagem da artista. O movimento é quase instantâneo, a fumaça faz aparecer e desaparecer a imagem, suspensa pelo desaparecimento momentâneo do suporte. Oito segundos é a duração da tela entre o fade in e o fade out. O intervalo dura 30 segundos. O próprio dispositivo gera a intensidade do suspense no público. Uma homenagem ao cinema que nos lembra as experiências de Etienne-Jules Marey, que cria uma máquina de fumaça apenas para fotografar seus fluidos.

²³O ensaio *Outdoor Mulher* deu origem à mostra homônima, realizada de 11 a 30 de maio de 1982 no MIS-SP. Ver detalhes sobre essa exposição em www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

²⁴ Ver www.studium.iar.unicamp.br/31/1.html. Acesso em 07.03 e 13.06.2011.

²⁵http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=588103&cd_idioma=18531 Acesso em 07.03 e 13.06.2011. A obra *Experiência de Cinema* integrou a exposição *Quase Líquido*, realizada de 27 de março a 25 de maio de 2008, no Itaú Cultural, em São Paulo, SP. em 07.03 e 13.06.2011.

Em outro trabalho da artista, *Frutos Estranhos*, 2006²⁶, imagens fotográficas são transpostas para o vídeo. Cada imagem (são cinco) é associada a um som. Remetendo a um diálogo entre fotografia e cinema, as imagens fotográficas, aparentemente estáticas, apresentam um movimento lento por meio de recursos de animação. Naquela da menina de ponta cabeça, com as mãos apoiadas no chão, por exemplo, o movimento das pernas é quase imperceptível de modo que parece ilusório. Note-se que no terreno da ficção do contexto de Rosângela Rennó – aqui abordado –, cresce virtualidade e ilusão. A série *Abismo de um sonho*²⁷, 2005/2007, de Alfredo Nicolaiewsky, torna clara a relação entre fotografia e cinema e intensifica a reflexão acerca de ambas como linguagens mestiças nas Artes Visuais Contemporâneas. Ideias tais quais, o cinema como matéria-prima; fotografias feitas a partir de filmes; a “relação que se configura entre imagens apropriadas quando justapostas”; a questão do tempo e do instante no cinema e na fotografia; o caráter enigmático que “pode estar contido em uma fotografia” e surgir “da relação entre as imagens, do choque que se estabelece entre elas, nos intervalos²⁸”, aparecem em outras obras do artista, anteriores a série aqui apresentada. A ideia de instante transparece com clareza em *Abismo de um sonho*, com o sentido de “flagrar o instante”. Nicolaiewsky flagra o momento em que determinada cena de um filme muda para outra, em uma sequência cinematográfica. O resultado são imagens justapostas, impregnadas de ficção e virtualidade, mas cujo enigma só se decifra no limiar entre a fotografia e o cinema.

Referências Bibliográficas:

BARNOUW, Eric. *Documentary a history of the non-fiction film*. Oxford: Orford University Press, 1983.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

²⁶ Ver www.itaucultural.org.br/cinemasim. Acesso em 07.03 e 13.06.2011. O Centro de Documentação e Referência do Itaú Cultural (CDR) dispõe do DVD relativo à exposição *CINEMA SIM: narrativas e projeções*, que contém entrevista com Eduardo Brandão sobre a obra *Frutos Estranhos*, de Rosângela Rennó. É possível assistir ao DVD no local.

²⁷ Ver <http://feaznar.multiply.com/photos/album/126>. Acesso em 07.03 e 13.06.2011. A série *Abismo de um Sonho* esteve exposta no Centro Universitário Maria Antonia da USP (CEUMA) entre 14 de setembro e 11 de outubro de 2007, sob curadoria de Tadeu Chiarelli.

²⁸ NICOLAIEWSKY, Alfredo. Da ordem do enigma. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.227-237.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3a. edição.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACIEL, Kátia. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: MACIEL, Kátia (org.). *CINEMA SIM: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação Verdades e mentiras nas relações entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia et alii (orgs..) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 2004.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1980.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora. *O Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.