

AS NARRATIVAS SEQUÊNCIAIS NA FOTOGRAFIA

Maria do Carmo NINO¹

RESUMO

A comunicação trata de algumas das diversas formas de seqüencialidades na fotografia, à luz da obra de artistas que têm como estímulo criativo encontrar maneiras para expandir a capacidade discursiva do meio fotográfico através da abordagem explícita da passagem do tempo na imagem. Além deste fato estabelecemos uma relação destas questões com um movimento surgido na Inglaterra em 1886 como reação contra a fossilização da Royal Academy e que teve como um dos seus arautos mais ardentes o escritor Ezra Pound.

Palavras-chave: Seqüencialidade; fotografia; narrativa; tempo; vortex.

ABSTRACT

The communication is about several sequential issues on photography in some artists that accomplish their creativity finding new ways to expand its discourse through the explicit passage of time on the image. This fact is related to a movement from England in 1886 as a reaction against the fossilization of the Royal Academy widely defended by the writer Ezra Pound.

*“Os olhos vêem o substantivo e o verbo como um só:
coisas em movimento, movimento nas coisas.
É assim que a concepção chinesa procura representá-los (...) o nome verdadeiro, a coisa isolada, não existem na natureza.”*
Ezra Pound

Ezra Pound (1885-1972), sempre manteve um declarado interesse pelas várias manifestações nas artes plásticas como a pintura, a escultura e o desenho, tendo inclusive atuado como crítico de arte após 1914, além de tecer comparações da poesia com outros campos de expressão como a música. Uma maior abrangência de sua obra no Brasil deu-se através, entre outros, de trabalhos e traduções dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, além de José Lino Grünwald (que traduziu em 1986 os seus *Cantos*).

Graças a uma mente muito alerta para o que ocorria no seu tempo, ao devir das artes em particular, o escritor estabeleceu contato com os movimentos de vanguarda europeus do início do século – futurismo, cubismo e dadaísmo. Estes contatos lhe proporcionaram a compreensão de que o espaço circunscrito através da página poderia ser explorado como veículo para o surgimento de vários outros sentidos no poema.

A partir de escritos de Ernest Fenollosa que já em 1907 considera o ideograma como uma espécie de poesia concreta, Pound o interpreta como uma conjunção entre imagem e texto composto de uma acumulação de palavras estilizadas (DAVIDSON, 1993, p.218). As características do ideograma tais como seu caráter concreto, sua valorização do objeto, assim como a justaposição de imagens seriam elementos a serem aproveitados pelo poeta moderno que assim conseguiria propor através de um método ideogramático uma espacialidade para o poema, ao permitir a transição de uma palavra a outra sem que se faça necessário a recorrência a métodos retóricos convencionais, abandonando o sentimentalismo vitoriano que dominava ainda a poesia. Assim Pound

¹ Doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Universidade de Paris 1, Sorbonne, França. Professora da Pós – Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

apregoa sua crença de que a forma poética exige uma sucessão regular e flexível, de caráter tão plástico quanto o próprio pensamento. Estavam assim lançadas as premissas verbais do que se denominaria posteriormente Vorticismo: organiza-se na Londres de 1913, o *Rebel Art Centre*, dirigido pelo pintor, escritor e panfletário Wyndham Lewis, que juntamente com Etchells, Hamilton, Wadsworth, Nevinson, Epstein e Gaudier-Brzeska constituíram o núcleo inicial. Reuniam-se no clube noturno *Cave of the Golden Calf* – com o teto sustentado por colunas de Epstein e grandes pinturas murais de Lewis. Aí, se exibiam danças inovadoras, de estranhos ritmos, acompanhadas por sombras geométricas projetadas nas paredes.

Data de 20 de Junho de 1914 o primeiro número da revista *Blast: Review of the Great English Vortex*, sendo o principal manifesto assinado, significativamente, por vários membros, entre eles Pound. *Blast* teve apenas mais uma edição em Julho de 1915; eles perderam alguns membros do grupo na Primeira Grande Guerra, o que coloca o breve período do vorticismo mais como um programa do que como movimento propriamente dito.

O vorticismo estabelece claramente aos nossos olhos uma intersecção entre pintura, escultura e literatura além de apresentar índices que apontam para uma influência da estética futurista, principalmente no que concerne o conceito de dinamismo e na valorização do movimento, apesar das restrições apontadas por Pound. (MORGADO SAMPAIO, 2002, p.133) Em um texto denominado *Vorticismo*, ele percebe o futurismo como decorrente do impressionismo, só que mais acelerado, mas que se oporia ao vorticismo por que ao invés de enfatizar a superfície no que concerne a extensão, o vorticismo propõe a noção mais próxima do que seria da ordem da intensidade, pura energia ou do **vortex**: um ponto máximo de energia **a partir** do qual, **através** do qual e **em direção** ao qual as idéias estão constantemente e torrencialmente afluindo. (DEMPSEY, 2003, p.111)

Por outro lado também, a ignorância da tradição e o culto sentimental pela máquina não faziam parte do cardápio inglês, contrariamente ao que se viu com os futuristas, preconizados por Boccioni e Marinetti. O fotodinamismo futurista, assim batizado por Anton Giulio Bragaglia e seu irmão Arturo, surge após o dinamismo libertador do verso de Marinetti, do dinamismo plástico de Boccioni, e do dinamismo musical de Pratella. Ele constituiu a primeira expressão futurista da fotografia como arte e visava a “fotografia transcendental do movimento”. (LISTA, 2001, p.151).

Havia uma contestação por parte dos Bragaglia das análises cronofotográficas de Etienne-Jules Marey, que, a partir das experiências fotográficas seqüenciais de Eadweard Muybridge em 1879 observando a posição respectiva das patas de um cavalo no galope e no trote, concebeu em 1882 o fuzil fotográfico, conseguindo uma série de doze vistas em apenas um segundo.

As pesquisas do fotodinamismo datam desde 1910, mas só entre 1911-13, Arturo e Anton tentam encontrar uma equivalência fotográfica da pintura futurista, porém indo além de seus predecessores (Marey e Muybridge), tinham como ambição materializar o invisível de um gesto, o desenvolvimento do tempo de uma ação, onde a fotografia parece querer colher a pulsão psíquica que está na origem da ação; diferentemente da análise cronofotográfica, preocupada com a captação da mecânica fisiológica, eles desejavam alcançar a figuração do gesto repentino e súbito, a sua síntese dinâmica, sem no entanto efetivá-la através de etapas sucessivas em um movimento linear e contínuo.

Do ponto de vista técnico o fotodinamismo nasce como fotografia super exposta, colocando uma nítida recusa em relação à instantaneidade assim como ao pictorialismo; apontam para a busca de uma “arte fotográfica” (leia-se *estritamente* fotográfica) que possuiria suas próprias regras e teria por tarefa a representação do invisível, forçando os limites deste próprio meio de expressão fotográfico.



Arturo Bragaglia, *Violoncelista*, 1913

Na revista vorticista *Blast*, verifica-se que as transformações na página impressa conferem um caráter de colagem verbal devido à simultaneidade resultante das justaposições efetivadas no espaço, associada a uma partição comportando diversos corpos tipográficos.

O que vai se notar é que o desregramento e a conseqüente fragmentação eram mais devedores das experiências cubistas que passam a serem conhecidas em toda a Europa e mesmo nos EUA em 1913 através do *Armory Show*, influenciando vários poetas, entre os quais Gertrude Stein, assim como e.e. cummings.

No cubismo, os processos criativos, que inclui a repetição, a justaposição, a inserção de elementos da realidade como recortes de jornal, anúncios publicitários, papéis de parede, partituras musicais, etc., explode a experiência perceptiva baseada na primazia e na coerência do ponto de vista único, aludindo às vozes divergentes de uma cultura do impresso, permitindo que o poeta se confronte criativamente com o caos da vida urbana.

Se a inferência do cubismo nota-se na espacialização da página, o espírito de rebeldia encontra seu eco no dadaísmo, tendo o sucesso como foi o do *Armory Show* possibilitado o trânsito nos EUA de artistas europeus como Picabia, Duchamp e Man Ray influenciando a produção poética local numa direção onde a ousadia e a irreverência estão presentes, ainda que de forma mais sutil.

Para Pound, nós sempre consideramos de maneira insuficiente o pensamento como sucessão: o trânsito sujeito / objeto constitutivo dos fenômenos naturais se dá na passagem do tempo e exige, para sua reprodução material, a mesma ordem temporal. Imaginemos a nossa visão da cena de um homem que ao olhar para uma janela, vira a sua cabeça e é atraído pela presença de um cavalo. Em termos lingüísticos, a frase “o homem vê o cavalo” fraciona a rápida continuidade da ação e não leva em conta o fato de o termos visto antes que ele agisse, durante o período em que ele agiu e finalmente o objeto que motivou a sua ação.

A mentira da pintura e da fotografia residiria, para o escritor, no fato de que apesar de sua materialidade, a estas linguagens falta o elemento de sucessão natural, algo que a poesia chinesa teria a vantagem de combinar exprimindo-se pelo realismo da pintura e pela mobilidade dos sons. (BLISTENE; LEGRAND, 1993, p. 484-5)

Nos ensaios *Affirmations* escritos para *The New Age* a partir de 1915 (MORGADO SAMPAIO, 2002, p. 128-9), Pound colocava como um dos tópicos do vorticismismo a recusa do naturalismo, da imitação e da representação de formas naturais, o que conduzia à exalta-

ção de uma arte não figurativa, focada na autonomia da forma como princípio construtivo. No que concerne à fotografia será através de um americano que isto se dará.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) manifesta desde 1912 uma tendência para a abstração com suas fotografias de topos de arranha céus, que, em *plongé* eliminam a linha de horizonte, esmagam a perspectiva, conferindo à imagem uma aparência de padrões abstratos.

Apenas um ano antes dos ensaios com vortografias entre outubro de 1916 e janeiro de 1917, Coburn publicou um artigo onde incitava aos leitores a uma aplicação radicalmente nova da fotografia artística, algo que não pudesse ser classificado ou mesmo pudesse ser percebido a partir de uma única orientação.

Com as vortografias são obtidas as primeiras imagens verdadeiramente abstratas da história da fotografia: foram realizadas em colaboração com Pound, através do arranjo triangular de três espelhos ao redor da lente da câmera, lhes conferindo efeitos caleidoscópicos, repartindo assim o objeto fotografado em um conjunto de planos não representacionais.



Alvin Langdon Coburn, *vortografia*, 1917

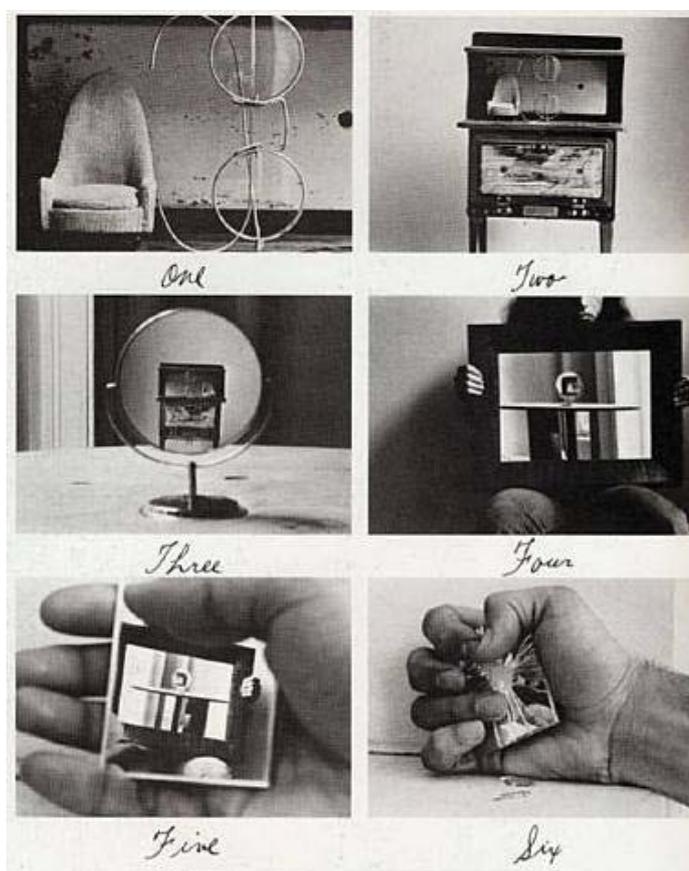


Alvin Langdon Coburn, *vortografia de Ezra Pound*, 1917

A certeza de que a fotografia era um meio de expressão que estaria apto a transcender a simples questão da observação direta da realidade, ou melhor dizendo, que a realidade também compreende a imaginação, voz interior, sonhos, emoções, dores, medos, desejos, foi para Duane Michals (1932) algo que o colocou na direção de tentar captar fotograficamente o que era da ordem do invisível. (GACHOT, 2007, http://www.duanemichals_universe.pdf) A influência das pinturas surrealistas de René Magritte o compeliu a reinventar uma maneira de expressar emoção com a câmera.

Este fator o levou desde 1966 às seqüências, pois havia então um momento anterior, outro posterior, cuja justaposição lhe dava o mote para sugerir uma história, um enigma emocional, com a concisão de um poema haicai.

Alimentado pela literatura, poesia, filosofia, cinema e história da arte, nas suas fotos – mesmo aquelas que se apresentam isoladas - sempre o questionamento do instante se dá através de jogos de espelhos, duplicações de luzes e de sombras, sobreposições, palimpsestos que remetem sobremaneira ao acúmulo do tempo ou simplesmente do seu fluxo contínuo.



Duane Michaels, *Alice's Mirror*, 1974, seqüência de sete fotografias

A visão completada apenas pelo recurso da série contraria a idéia do momento perfeito, do instante único, do momento decisivo como o queria Cartier-Bresson, e enfatiza a idéia da encenação fotográfica, uma tendência que vai se propagar nos anos 80 com a pós-modernidade.



Duane Michals, *The poet decorates his muse with verse*, 2004

Iniciada a partir de 1974 “Textos” pressupõe uma certa tautologia texto / imagem, onde dentro do recorte espacial das próprias imagens são incluídos textos manuscritos que lhes agregam significação e em algumas ocasiões orientam o sentido de leitura da seqüência.

A seqüência gera um tempo interno que tem a ver essencialmente com a sua recepção por parte do leitor: ela pede uma atenção, uma avaliação sobre os parâmetros interpretativos a respeito do que ele entende por realidade até perceber que é a própria impressão de realidade que está sendo desconstruída através da linguagem fotográfica. Sua narratividade é metadiscursiva, pois introduz a auto-referência, a reflexão que incide sobre si mesma como em uma mise en abîme. “*Eu sou uma reflexão fotografando outras reflexões com uma reflexão. Fotografar realidade é fotografar nada.*” (LIVINGSTONE, 1997, s/p.)

Se, como acreditava Pound, o poder construtivo e inventivo do artista deve estar acima de toda e qualquer instância a ponto dele só dever explicações a si próprio, Duane Michals, na sua carreira tem se mobilizado incansavelmente para libertar a fotografia da pura descrição das realidades exteriores e com isso desafia os limites comumente estabelecidos para essa linguagem.

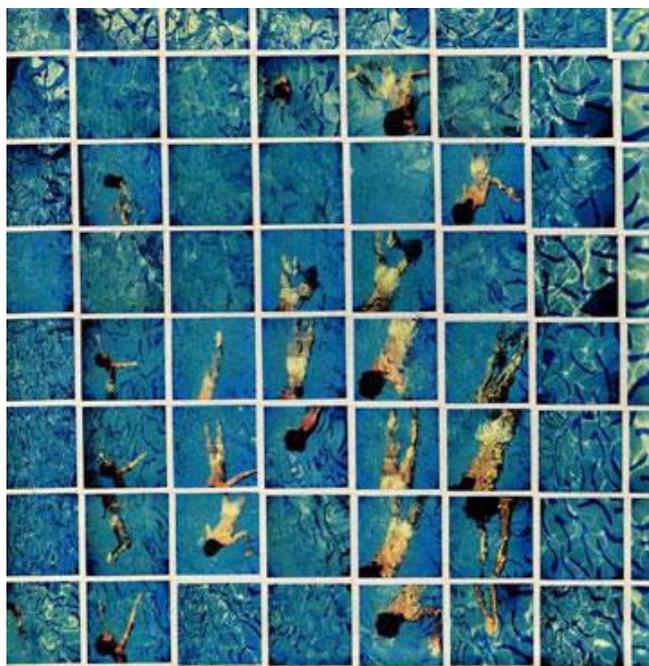
Em um outro tipo de contestação dos limites do médium fotográfico, encontramos o artista inglês David Hockney (1937): tendo começado a carreira em 1968, sempre utilizou a fotografia como auxiliar para sua memória no exercício da pintura. Apenas bem mais adiante, ao comparar as exigências do tipo de olhar requerido para a pintura assim como para a fotografia, percebeu-se insatisfeito com o fato de a fotografia fixar a cada vez apenas um instante e a partir de um único ponto de vista; como conseqüência o fotógrafo se vê, contrariamente ao que acontece com o pintor, restrito ao enquadramento. A partir de então, nos anos 80, ele vai sistematicamente, em paralelo a sua obra em pintura, questionar os limites dos recortes espaciais e temporais formatados através do enquadramento fotográfico, o que não deixará de trazer conseqüências para o próprio exercício da sua pintura que ele mantém atuais.

Apaixonado pela imagem fixa devido ao que ela denota de memória é, no entanto, a sua falta de movimento no tempo que vai motivá-lo a buscar referências no cubismo, que introduz a duração no ato de olhar.

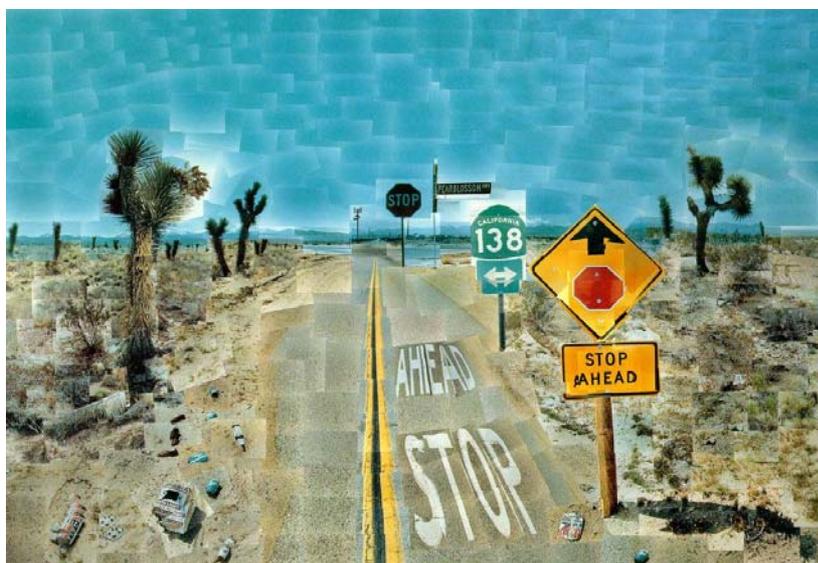
Assim como o queria Pound, a ordem temporal exigida é a da sucessão, e aqui reivindicada pelo artista britânico como fiel à sua prática do olhar (HOCKNEY, 1982, s/p); além de tudo estas fotografias se aproximam do desenho, já que cada detalhe corresponde à uma possibilidade de diversas escolhas que vão desde a matéria, cor, contorno, profundidade de campo, foco, etc. Se para cada detalhe da imagem o artista lida com a visão monocular da câmara, esta situação se reverte quando se tem a percepção do conjunto completo das

fotografias sobrepostas ou justapostas, onde se encontra evidenciada e exaltada a visão binocular.

É no processo posterior de montagem e nos seus momentos de sobreposições – separadas ou não pela grade visível formada pelas margens no caso das polaróides – que a visão abrangente e multifacetada se impõe. Ao explorar criativamente uma maneira alternativa de conceber o espaço pela combinação de fotografias tomadas em diferentes momentos, é a multiplicidade de pontos de vista que se vê exaltada, além do jogo experimental com as convenções perspectivistas se verem nestes casos revisitadas.



David Hockney, *'Pool' - Olympic Summergames 1984*



David Hockney, *Pearlblossom Hwy*, 11-18 de abril 1986 (segunda versão)

A situação evocada alia-se àquela que cotidianamente praticamos sem muito prestarmos atenção ao fato: a visão é flutuante, não se detém fixamente muito tempo sobre as coisas, então estas imagens apresentam um nível de realidade a mais do que as fotografias instantâneas, ou em suas próprias palavras, tinham mais presença (WESCHLER, s/d), por causa de sua similaridade com o funcionamento do nosso próprio olhar, embora não possam se confundir com o real já que são apenas representações de certas materialidades visíveis.

O cubismo se interessou com a percepção da realidade a partir do sujeito que olha, ou seja, como nossos pensamentos, idéias e lembranças interferem naquilo que cremos ver. Para além da reivindicação fenomenológica, isto confere ao leitor desta experiência fotográfica a imaginação das fraturas do tempo necessariamente envolvidas, a dimensão da consciência de uma percepção, em ocorrência a do artista, que irá se aliar à sua, o que requer do observador um tempo superior ao aquele demandado pelas fotos monoculares. Neste processo ao utilizar representações tanto de tempo quanto de espaço, elas são alusivas à noção de história, elas dão um sentido de mapeamento, do processo desencadeado na sucessiva compreensão espacial da cena fotografada, equiparando-se a uma narrativa visual, aparentando-as simultaneamente com o mundo das representações espaciais mas ligando-as também ao âmbito da comunicação.

Tanto Duane Michals quanto David Hockney souberam, cada um a sua maneira, se inquietarem e não se deixaram submeter ao óbvio, ao desenvolverem plenamente uma carreira artística em que a busca de novos parâmetros para o meio fotográfico foi enfrentada coerentemente e em larga escala os coloca como referências para uma geração de artistas que estão em busca de novas narrativas capazes de fazer eco a uma consciência crítica das implicações culturais de nossos dias.

REFERÊNCIAS

- 1908- Ernst Fenollosa / Ezra Pound: le caractère écrit chinois, matériau poétique. In : BLISTENE, Bernard; LEGRAND Véronique, (Org.) Poesure et peinture "d'un art à l'autre", França, Musée de Marseille, exposition du 12 février - 23 mai, 1993.
- DAVIDSON, Michael : le texte matérialisé dans la poésie anglo-américaine, in BLISTENE, Bernard, LEGRAND Véronique, (Org.) Poesure et peinture: d'un art à l'autre. França: Musée de Marseille, exposition du 12 février - 23 mai, 1993.
- DEMPSEY, A. Estilos, Escolas, Movimentos, tr. C. Eugênio, M. Moura. São Paulo: Cosac & Naify, (2002) 2003.
- GACHOT, Paul: A portrait of Duane Michals, Disponível em http://www.duanemichals_universe.pdf. Acesso em 29 jun 2007.
- HOCKNEY, David : Photographe: une pratique du regard. Paris: Centre George Pompidou, 1982.
- LISTA, Giovanni: Cinema e fotografia futurista. Milano: Skira, 2001.
- LIVINGSTONE, Marco: Duane Michals: Uma tentativa frustrada de fotografar a realidade. Fernando de TACCA, resenha do livro *The essential Duane Michals*. Thames and Hudson Ltd, London, 1997.
- MORGADO SAMPAIO, M^a de Lurdes: Ezra Pound e as Artes Plásticas: nos vórtices da Modernidade, in SOUZA, Ismênia de e MORGADO SAMPAIO, M^a de Lurdes (Org) Cadernos de Literatura Comparada 5: contextos de Modernidade. Porto, Granito / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002.
- WESCHLER Lawrence, David Hockney: Câmera Works true to life, London Thames and Hudson, s/d.