

Teatros de um só instante

mise en scène

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Teatros de um só instante

mise en scène

São Paulo, 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Sônia Régis

Prof. Dr. Rubens Fernandes Jr

Prof. Dra. Leda Tenório da Motta (orientadora)

Agradecimentos

Resumo

mise en scènes

Les Grandes

Vacances

Les Grandes Vacances

mise en scène

Abstract

mise en scènes

mise en scènes

Les Grandes Vacances.

mise en scène

Sumário

Idoles et Sacrifices

Les Écritures

La Fin de L`image

Mise en scène

Mise en scène

Tableau Vivant

mise en scène

mise en scène

Les Grandes Vacances

Les Grandes Vacances

Toutes les photographies ont été prises, celles qui ne l'auraient pas encore été le

Les Écritures; a Provence para os *Chambre d'amour* e os *Chambre d'or*; Marrakech para *Idoles et Sacrifices*.

Mas não é porque Faucon foi um viajante – uso o passado aqui apenas para atestar sua condição de fotógrafo, embora ele continue vivo – que eu escolhi o termo viagem. À diferença de muitos fotógrafos viajantes, o real desconhecido, exótico e distante nunca foi seu objetivo. O “Outro” jamais o instigou, ao menos do ponto de vista fotográfico. Enquanto muitos fotógrafos partiam em busca do instante perfeito em que conseguiriam capturar o “Outro” em sua expressão infatigável, Faucon buscava em outras latitudes as paisagens que melhor corresponderiam às imagens que já guardava dentro de si.

De sua primeira foto em *Les Grandes Vacances*, com manequins infantis, à sua última em *La Fin de l'image*, quando, em nanquim branco, escreveu seus pensamentos sobre a superfície de uma pele alva, há uma linha, um percurso que guia esta viagem: não fotografar o mundo, mas criar um mundo para fotografar. Nada de tomadas de vista “fáceis”, como ele irá dizer das fotografias instantâneas, recolhidas espontaneamente ao redor do mundo; nada de conformar a objetiva ao real, mas conformar o real à objetiva, construir uma realidade para ser fotografada.

Em todas as suas séries há uma constante. Na verdade há muitas: dos elementos aos sentimentos, passando pelo formato e pelas cores. Mas, se necessário fosse apontar apenas uma destas constantes e com ela delimitar um lugar de onde se pudesse observar todas as outras, sem nenhuma excluir, esta seria a *mise en scène*.

Bernard n54r 0 -50 1988.58 22m BT 50 0 0 -.o Tf (delimitar) Tj69.mF3.0 1 Tf (de) Tj ET Q q 0.:

do vivo. Esses manequins têm expressão, são flagrados em meio a ações, estão confortavelmente habitando esse mundo todo permeado por objetos reais que lhes foi criado. Há algo de profundamente perturbador nisso; uma espécie de inversão, como se o vivo passasse a ser efeito do não-vivo. Mas não se trata da alucinação típica da fotografia, aquela que nos faz tomar o não-vivo de uma imagem pelo vivo de uma coisa; ali a inversão é mais vertiginosa, já que não há vivo algum. A imagem acumula duas imobilidades, dois vazios: a sua e a desse corpo desde sempre e para sempre inerte.

Não é possível tomar um manequim por uma criança viva, assim como não é possível tomar estas cenas como reconstituições de lembranças passadas. Elas flutuam em um tempo neutro, nem passado nem futuro, onde o olhar escreve a vida e fabula a memória. Faucon joga nesta série a aptidão da fotografia para atestar uma realidade passada com as aberturas imaginárias que a *mise en scène* pode provocar. E é neste jogo que ele distende o tempo da imagem e cria um espaço infindável para os vagares imaginários do olhar. *Les Grandes Vacances*, no encontro da fotografia com os manequins, torna-se uma possibilidade de vida aberta ao olhar.

Mas eis que, em algumas fotografias, um menino vivo, de corpo desnudo, aparece em meio aos manequins para abalar estas ficções. A oposição entre a verossimilhança e a inverossimilhança, outrora dada no plano temporal e imaginário, passa a realizar-se no quadro da imagem. A operação torna-se, neste momento, tanto mais perturbadora: misturados a estes meninos de corpo de plástico, os meninos de carne e osso não são vistos, por nós, como crianças vivas imobilizadas pelo ato fotográfico. Somos como que convidados a duvidar de sua natureza carnal.

Embora esta seja a primeira série de Faucon, ela foge absolutamente ao senso comum que vê os primeiros trabalhos dos artistas como menos consistentes e maduros que os subseqüentes. De fato, trata-se da série mais complexa de Faucon; nela encontraremos todas as questões que atravessarão, futuramente, as outras séries: será a verdade e a realidade, a verossimilhança e a inverossimilhança, o tempo e a memória, o Amor e a Fotografia.

Este trabalho chamou a atenção de ninguém menos que Roland Barthes, que, em 1977 (antes portanto da publicação de sua mais famosa obra sobre a fotografia),

escreveu em uma carta pessoal endereçada a Faucon: "vos photos sont merveilleuses, pour moi, c'est ontologiquement (si vous permettez ce mot pedant) la photo même, dans la limite qu'en dit l'être: la fascination".³

Como se sabe, o livro *A Câmara Clara*, publicado na França em 1981, é talvez, junto com "*A ontologia da imagem fotográfica*" de André Bazin, um dos mais importantes dentro da literatura dedicada à fotografia, no que concerne à investigação sobre sua ontologia. Logo no início, Barthes anuncia seu objetivo: "em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo 'ontológico': eu queria saber a qualquer preço o que ela era 'em si', por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens".⁴ No decorrer desta poética, Barthes abordará de diferentes maneiras a ontologia fotográfica. Ela está, por exemplo, na "inaudita confusão entre verdade e realidade" ou na "perversa confusão entre o real e o vivo". Em todos eles ela está condicionada a presença do referente bruto na imagem fotográfica, a sua conexão inegável com a realidade passada.

Les Grandes Vacances é uma obra de ficção. E o senso comum nos diz que a ficção não é a realidade. Pretendo, debruçando-me sobre esta série, identificar o quê, nestas imagens de uma realidade imaginada, poderia nos aparecer como a figuração da ontologia fotográfica. Na medida que, em se tratando de fotografia, a relação com o tempo passado é tão essencial na determinação de sua especificidade quanto a sua relação com o referente real, a questão do tempo, nestas fotografias de *Les Grandes Vacances*, será igualmente indagada. Para identificar estas questões, do tempo e da realidade, focarei neste trabalho a questão da verossimilhança e da inverossimilhança entre a criança viva e a criança não viva. Com isto pretendo também identificar como este artista, casando a fotografia com a ficção, tangencia os temas da vida e da morte (de fato, muito próximos, como se verá, de uma figuração da ontologia fotográfica).

Todavia, devo dizer desde já que não será nem por Barthes nem por *Les Grandes Vacances* que começarei. Desta viagem que foi a de Faucon, pretendo

³ Barthes, Roland *Apud* Faucon, Bernard. *Bernard Faucon*. (s,p) "Suas fotos são maravilhosas, para mim, elas são, ontologicamente (se me permite o pedantismo), a fotografia mesma, no limite que se diz o ser: a fascinação".

⁴ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.12.

começar pelo fim. No primeiro capítulo serão os trabalhos posteriores a *Les Grandes Vacances* que apresentarei, especialmente *Idoles et Sacrifices*, *Les Écritures* e *La Fin de l'Image*. Este percurso se justifica: *Les Grandes Vacances* sintetiza o canto do cisne da fotografia dentro da obra de Faucon. Esta série é o canto de amor de Faucon à fotografia, uma ode às suas potências de dizer verdades através de ficções, de evocar o vivo através do não-vivo. A partir de *Idoles et Sacrifices*, esta crença começa a diminuir, assim como a *mise en scène* se torna mais depurada. Em todas as séries que se seguirão o tom será, se não de desilusão, de melancolia ou nostalgia, e será a fotografia, bem como o olhar fotográfico, o principal alvo de Faucon. Mas, ainda que a ênfase seja diferente, as questões permanecem essencialmente as mesmas: serão o vivo e o não-vivo, o amor e a memória. Identificar estas questões nestes outros lugares que integraram a viagem de Faucon parece-me um percurso profícuo para compreendermos aquilo que poderia ser a base e a motivação de sua viagem.

No segundo capítulo, tampouco abordarei a série *Les Grandes Vacances*. Neste momento, traçarei um panorama geral da fotografia de *mise en scène* na década de 70, dentro da qual se insere a fotografia de Faucon. Entretanto, aviso de antemão que pretendo, com isto, menos situá-lo dentro de um contexto histórico e artístico do que apresentar os fundamentos e características da *mise en scène*. Interessa-me apenas compreender como nestas fotografias se articula a teatralização com o realismo inerente à fotografia.

No terceiro e quarto capítulos, e diante do percurso trilhado nos capítulos anteriores, pretendo voltar-me exclusivamente para *Les Grandes Vacances*. Neste momento a relação do artifício com o realismo fotográfico será interrogada do ponto de vista ontológico, e neste lugar que o vivo e o não-vivo serão pensados. Outros autores também se farão presentes, sobretudo Maurice Blanchot e Sigmund Freud. O primeiro contribuirá na elucidação da idéia de fascinação, e o segundo aparecerá com o conceito de estranho (*unheimlich*), que, como veremos, é praticamente convocado pelas fotografias de Faucon.

Por fim, devo dizer que é, com efeito, uma viagem o que proponho neste trabalho; viagem às avessas, de trás para a frente. E, como tal, gostaria que este texto fosse lido como um mapa em que todos os pontos se interligam numa ordem não

necessariamente linear. Ou ainda, que ele fosse lido como são percorridos os lugares em uma viagem de férias: nenhum é o destino lógico do outro. Todas as fotos, todas as séries de Faucon se interligam de alguma maneira. Entretanto, nenhuma é a continuidade ou a elaboração da outra. Eu poderia, para fazer esta pesquisa, isolá-las umas das outras, e falar delas como quem fala de um país que nunca visitou. Ou poderia trazê-las todas aqui, chamá-las ao diálogo, falar junto com elas. Escolhi a segunda opção. Ainda que eu tenha tentado atribuir alguma noção de conjunto a estas fotografias, foi-me impossível imobilizá-las em qualquer estrutura que fosse. Elas continuam flutuando em algo que se poderia chamar de "As Grandes Férias". E, assim como no final das férias os álbuns fotográficos vêm amarrar as histórias e os caminhos percorridos pelo corpo, pretendo, ao final deste trajeto, amarrar os pontos e as questões que emergiram destas fotografias.

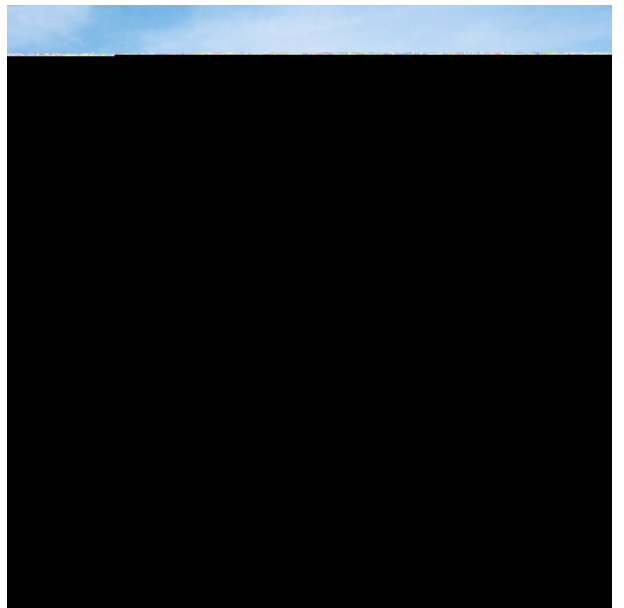
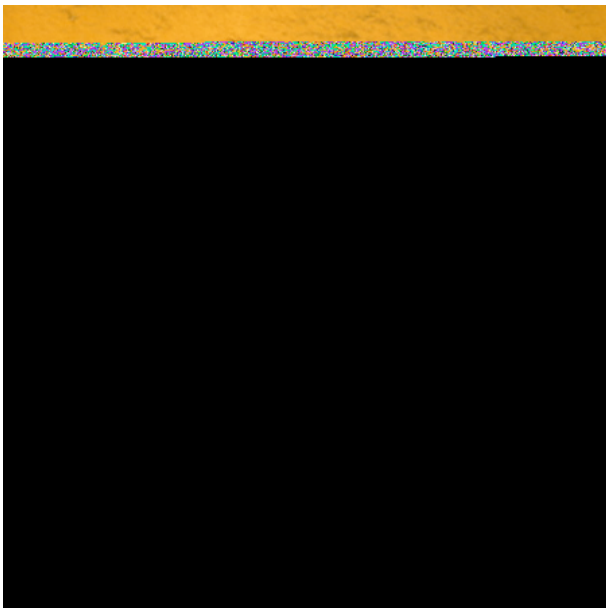
A partir de *Idoles et Sacrifices* é possível perceber no trabalho de Faucon o fim de sua crença no poder das imagens. Nesta e em todas as séries que se seguirão – *Les Écritures* e *La Fin de l'Image* – o tom será, se não de desilusão, de melancolia ou nostalgia. A história da fotografia, bem como do olhar fotográfico, será o fio condutor de todas estas séries. Nelas ele recuperará os dois gêneros clássicos da fotografia, o retrato e a paisagem, e nos convidará a refletir sobre a relação que estabelecemos com estas imagens.

Em *Idoles et Sacrifices* Faucon confrontará o retrato com a paisagem; em *Les Écritures* ele se voltará apenas para a paisagem e, em *La Fin de l'Image* fará do corpo uma paisagem. De todas elas talvez seja *La Fin de l'Image* a mais diferente. Nesta, a história da fotografia se mistura com a história de Faucon na fotografia, e o sentimento de desilusão, marcadamente presente nas duas outras, será substituído por um canto de amor nostálgico. Vamos olhá-las.

Idoles et Sacrifices:

Recuperando os dois gêneros por excelência da fotografia, Faucon expõe, nesta série, lado a lado retratos de adolescentes encobertos de um pó dourado e paisagens manchadas de vermelho.

À esquerda um Ídolo, à direita um Sacrifício. Faucon nos obriga, neste paralelismo, a vagar incessantemente de uma foto a outra, de um quadro a outro. Tudo se passa como se ele nos desse algo apenas para o retirar logo em seguida. Não é



E estes? O que dizer destes retratos realizados em contraplongée, recortando o alto do corpo até a altura do púbis e com um *flash* de grande potência? Eles nada perdoam. A pele, quando não é de um branco espectral, é de um amarelo-ouro opaco, doentio, pouco humano. O corpo é mutilado. Se os anjos e os deuses não têm sexo, tampouco o têm estes adolescentes à entrada da puberdade. Mas, à diferença do sexo dos anjos e dos Deuses que inexistem em favor da divindade, o sexo destes adolescentes nos aparece tal como se houvesse sido castrado. É o rigor do quadro encontrado em todos estes retratos o que nos dá esta sensação. Nos doze retratos, os meninos têm o corpo cortado exatamente na altura que anunciaria os pêlos pubianos, nem abaixo, nem acima. O golpe do corte – o gesto por excelência do ato fotográfico: toda foto é um recorte de espaço-tempo – adquire aqui sua maior força. Ao mesmo tempo em que do contraplongée se pode dizer que engrandece, diviniza o retratado, o rigor deste corte os castra, os destitui de sua humanidade e do próprio símbolo da perpetuação da humanidade. Estes Ídolos se fazem na medida em que são impedidos de sua humanidade. Estes ídolos são impotentes.

Impotentes porque castrados, impotentes porque não podem ser adorados. Lembro que os ídolos, originalmente, são representações materiais e imagéticas de entidades espirituais ou divinas, as quais, associadas a um poder sobrenatural, permitem a comunicação dos mortais com o Divino. Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, lembra que à arte, tradicionalmente, foi sempre atribuído um valor de culto. “As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”.¹ Nestas, menos que a possibilidade de exibi-las, importava sua existência: “o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte”.² Mas, com a fotografia, nos diz Benjamin, “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição”.³

¹ Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. in: *Magia, arte e capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 171.

² Idem, p. 173

³ Idem, p. 174.

As formas de reprodutibilidade técnica, dentre as quais se encontra a fotografia, contribuem para aumentar as ocasiões de exposição da obra de arte, fazendo, dessa forma, com que ela se destaque de seu uso ritual. A mudança do valor de culto para o valor de exposição não se refere a outro acontecimento senão ao declínio da aura apontado por Benjamin neste texto. Esta, entendida como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁴, está, em função das condições de reprodutibilidade, excluída da obra de arte. É este o ponto chave da análise benjaminiana, e o autor o abordará na sua relação com as alterações na esfera perceptiva, para pensar o contexto da modernidade.

Sobre isto reproduzo uma famosa passagem do texto:

É fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua reprodução. (...) *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística.⁵

Este desvio por Benjamin justifica-se: pode-se pensar a série *Idoles et Sacrifices* como a ilustração incômoda desta mudança do valor de culto para o valor de exposição. Faucon cria ídolos que não podem ser cultuados. São ídolos falsos e

⁴ Idem, p. 170.

⁵ Ibidem. (grifo do autor)

seriados – doze pares de fotografias, no total. E ainda que apresentem diferenças étnicas e fisionômicas, eles são, pelo ato da pose, do enquadramento e da iluminação, iguados. Parecidos uns com os outros, eles se tornam tão desauráticos quanto a própria fotografia que gostaria de os tornar únicos. Entretanto, eles ainda se parecem com ídolos. É nesta ambigüidade que está a força desta série. Os meninos iguados não deixam de ser ídolos, eles apenas se apresentam enquanto falsos ídolos e, nesta condição, tornam-se a metáfora da fotografia a serviço de uma forma de percepção capaz de captar o fenômeno único até mesmo na sua reprodução.

Faucon identifica os ídolos com a fotografia. Mas deve-se acrescentar a isto um outro ponto: ele o faz tanto no conjunto da série, quanto no interior do quadro. No primeiro, já mencionado, ele os destitui de sua singularidade, quando, num processo semelhante ao de uma linha de montagem, sua *mise en scène* os iguala uns aos outros. No segundo, ele faz com que eles se pareçam com a sombra e tão somente com a sombra, que em cada quadro acompanha os ídolos falsos. Ele faz com que eles se pareçam com a própria reprodução.

O contraplongée e o *flash* direto, utilizados nestas fotografias, garantem a cada ídolo uma sombra, em si fantasmagórica e mortífera. Eles duplicam o vivo, que na foto já não é vivo, no não-vivo (a sombra). E este não-vivo, este duplo espectral, destituído de olhos (tal como a morte), parece olhar aquilo que ele duplica como que anunciando sua morte futura: a morte que a fotografia viria lhes impor. Neste momento, ele os identifica com a fotografia enquanto uma tanatografia, ou, em outras palavras, com aquela que duplica a vida para perpetuar a morte.

Aliada, portanto, à questão da exponibilidade e do culto está, nesta série, a questão do vivo e do não-vivo. E se, para tratar do primeiro, recorri ao autor que tomou a fotografia enquanto um objeto teórico para pensar a questão da reprodutibilidade, para abordar o segundo ninguém melhor que Roland Barthes, que a tomou, a partir da metáfora do quadro vivo, como sintoma e expressão contemporânea do que ele identifica como a crise da morte:

Pois a fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise da morte”, que começa na segunda metade do século XIX; de minha

parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal.⁶

Nessa imagem, que produz a Morte ao querer conservar a vida, reside a idéia de “quadro vivo”. Não é pela pintura, diz Barthes, que a fotografia se aproxima da arte, mas pelo teatro. Esta proximidade, que se mostrará fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, se deve à presença, que ele identifica em ambos, de um revezamento singular da morte. O teatro ao qual ele se refere é o teatro primitivo, do culto dos mortos, onde o ator, desempenhando o papel dos que já haviam partido, caracterizava-se e designava-se “como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto”.⁷ Assim, os atores, incorporando aqueles que já partiram, restituíam-lhes a vida, mas somente sob sua condição de mortos.

É essa mesma relação de um revezamento entre a vida e a morte, a partir da ausência atual de vida, que Barthes encontra na fotografia, e é a partir dela que ele desenvolve a idéia do “quadro vivo”. Mas, com a diferença de que, se o teatro primitivo tinha uma função de purificação através da qual a morte poderia contemplar-se, a fotografia ainda iludia-se na missão de tornar vivo e animado o que não era. No cerne do “quadro vivo” está a denegação da morte: “por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de ‘dar vida’ só pode ser a denegação mítica de um mal-estar da morte), a Foto é (...) a figuração imóvel e pintada sob a

⁶ Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1984. p. 137,138.

⁷ Idem, p. 53

qual vemos os mortos”.⁸ O que ele pretendia com isso era mostrar a dualidade e a ambigüidade que perpassam a fotografia, de modo que nela a ausência do ser se dissimule na presença de sua imagem; o passado de sua existência se dissimule no presente de minha leitura, e a vida na morte.

O “quadro vivo” tornar-se-á, sob esse prisma, um emblema de uma ferida que a fotografia teria o poder de infligir: na duplicação do vivo e na negação da morte, ela nos entregaria a morte. Loucura e catástrofe da fotografia. Mas, com isso, e com igual intensidade, Barthes também mostrava um novo modo de apreender a morte, típico de nosso tempo, mas que encontrava na fotografia sua manifestação privilegiada: o qual se dava “sob o álibi denegador do perdidamente vivo”.⁹

Ora, é exatamente a impotência da fotografia para realmente conter o vivo o que se pauta na série *Idoles et Sacrifices*. “Le vivant, le sujet par excellence de la photo”, diz Faucon, “mais aussi les plus imphotographable”.¹⁰ Esta fala ecoa nesta segunda, dita à época dos *Chambres d’amour*: “ce qu’on souhaite le plus photographier est le plus imphotographable: le visage d’amour”.¹¹

Em *Idoles et Sacrifices*, pela primeira vez, a objetiva de

nestas fotografias em que o duplo é duplicado não há nada a ser vivificado que não seja a própria morte.

Diante de fotografias é normal que busquemos o real passado que ela retrata. Mas de modo algum é o que se passa nestas fotos. A *mise en scène*, aliada à idéia de divindade, imobiliza este movimento dentro do quadro. Não acreditamos que, se voltarmos no tempo, encontraremos aquelas crianças; não acreditamos que elas tenham existido em nenhuma realidade. Elas parecem aprisionadas neste quadro, enquanto este parece forjar para elas um mundo e um tempo outro. E, de fato, elas nem nos parecem crianças. Mas, se elas não parecem crianças, tampouco Faucon permite que elas sejam vistas como ídolos. A única semelhança que estes possuem é com esta sombra que, tal como a morte, não tem olhos. A única semelhança é com o duplo: estranha inversão, não é o duplo que se parece com o duplicado, é o duplicado se parece com o duplo. Se Faucon cria ídolos, a única idolatria que ele nos permite é a Idolatria da morte.

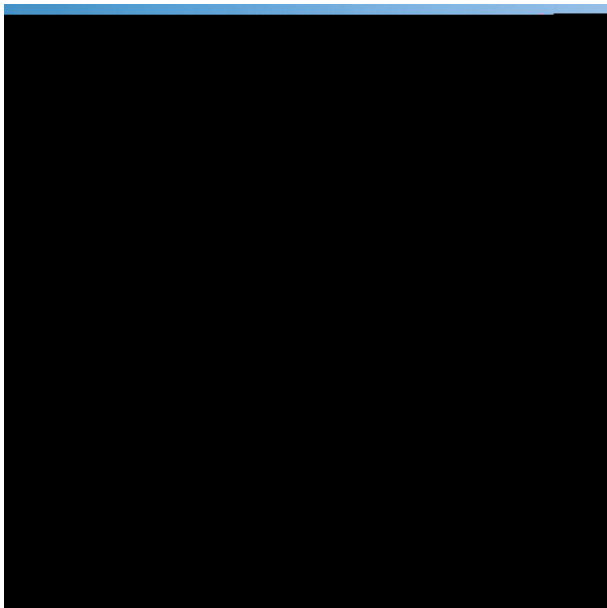
Nestas fotos, a morte continua sem poder se contemplar, mas a nós tampouco é permitida a loucura do vivo. Só nos resta a morte, só nos resta contemplar uma paisagem que não nos acolhe, que sangra. A *mise en scène*, aliada ao paralelismo do retrato com a paisagem, dá o tom final: a paisagem sangra. Fotografar o vivo foi e será sempre um sacrifício, eis o que se pode ver em *Idoles et Sacrifices*. "Une métaphore aussi de l'impuissance de la photo, de son irrémédiable déficience face à l'intensité du vivant: le rouge des *Sacrifices* devenant la blessure, le désespoir de la photographie elle-même".¹²

Les Écritures

Se a questão do retrato e do rosto vivo se faz mais presente e pungente em *Idoles*, no trabalho seguinte, *Les Écritures*, Faucon recuperará a paisagem e se dedicará exclusivamente a ela. Nesta série, ele grafa, nas paisagens da Tailândia, do

¹² Idem, (s.p) "Também uma metáfora da impotência da foto, de sua irremediável deficiência face da intensidade do vivo: o vermelho de Sacrifices se tornando a ferida, a desesperança da própria fotografia."

Marrocos e do Vietnam, suas “verdades pessoais” na proporção do horizonte. A África não é a África, a Ásia não é a Ásia. A paisagem não deve mais ser vista, ela nos pede para ser lida. Podemos pensar em uma fotografia intimista, de um eu que escolhe uma superfície para imprimir seus sentimentos e suas verdades. É uma leitura possível se não for pensada apenas do ponto de vista do texto e de seu significado. Porque o que há para ser lido não são os provérbios, máximas ou aforismos recortados em madeira, é toda a imagem. É tudo um mesmo movimento, não se trata de ler e então ver; o texto é uma paisagem e a paisagem é um texto. As frases de desencantamento, como Faucon as chamou, não se sobrepõem à paisagem, elas são um corpo físico tal qual a paisagem. O tamanho, o material dão uma dimensão de realidade para este texto que o retira de seu lugar significativo para torná-lo parte da natureza e da paisagem.



Há uma particular operação de inversão neste momento: ao contrário do que normalmente acontece em fotos nas quais há texto e imagem, o texto não centraliza a imagem, nem muito menos a estabiliza ou direciona o seu sentido, ele abre-a à vertigem do olhar. Eis a operação na qual Faucon envolve nosso olhar: ao fazer do texto uma paisagem, ele nos incita a buscar no resto da paisagem o acréscimo de

eu lhe dou um homem de negócios, e você vê a opacidade, a dureza e a tristeza do *establishment* americano; eu lhe dou uma mulher em trajes rigorosos, em uma pose desconfortável, e você vê a ascensão de uma classe no fim do século XIX; eu lhe dou uma paisagem, e você vê um texto.

É isto o que se passa em Bernard Faucon. Mas, que o fato de existir um texto escrito não nos confunda. O sentido não está neste texto; a política não é um slogan. O texto que eu vejo (não leio) é o mesmo que Barthes vê quando define a fotografia: “uma meditação complexa, extremamente complexa, sobre o sentido”.¹⁶

As fotos de *Les Écritures* são meditações extremamente complexas sobre as paisagens e sobre a fotografia. E o que são as paisagens? Existe uma coisa tal qual uma paisagem na natureza? Existem árvores, montanhas, flores, rios, mares, mas paisagens tal qual conhecemos não as encontraremos no livro do Gênesis, por exemplo. São invenções pictóricas de um gênero representativo, em cuja linhagem a fotografia muito bem se adequou. Mas ainda assim – ao menos no caso das fotografias em que a imagem atesta o real – vemos paisagens como se víssemos árvores, montanhas, flores, rios e mares. Ainda assim, vemos paisagens como se víssemos a África, a Ásia.

Quando Faucon insere suas verdades pessoais na dimensão da paisagem, nos campos da África ou da Ásia, ele não está nos narrando suas verdades pessoais. Ele está fazendo da paisagem uma verdade pessoal. Não é este o sentido da máscara? Não é este o sentido puro? Porque não há paisagem que não seja uma invenção do olhar, não há paisagem (boa paisagem) que não seja uma verdade pessoal. E ainda assim, não as vemos desta maneira. Mais que mostrar, é necessário fazer ver; mais que dizer; é necessário fazer ler. O texto neste sentido não é o que diz, é o que faz da fotografia uma máscara e contribui para que a leiamos politicamente. Somos nós que lemos e é toda a fotografia que diz: não há paisagem virgem; não há imagem que não foi imaginada. Desta viagem que foi para a fotografia e não para a Ásia ou para a África, as imagens apenas nos fazem ver (mais do que nos atestam) que, para um fotógrafo,

¹⁶ Barthes, Roland. *Assim: sobre fotografias de R. Avedon*. In: *Inéditos vol3 – Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 193.

não há real imaculado; que o que se vê, se inventa; que a fotografia é, em última instância, uma invenção do olhar.

La Fin de l'Image

Na sua última série, *La Fin de l'Image*, Faucon recupera o vivo, dos retratos de *Idoles*, o olhar, das paisagens de *Les Écritures*, e faz do corpo uma paisagem. Recorrendo pela primeira (e última) vez ao formato retangular – ele sempre fora fiel ao formato quadrado da câmera Hasselblad – ele se voltará para a superfície mais familiar a qualquer ser vidente, vivente e deseante: a pele humana. Nestes fragmentos de pele alva, ele escreverá, em nanquim branco, os segredos e os desejos guardados pelo corpo. À diferença de *Les Écritures*, onde a dimensão das frases atribui uma certa agressividade (necessária) às imagens, aqui, com proporções bem menores, elas nos aparecem com a mesma delicadeza das palavras murmuradas entre amantes, dos sussurros que escondem grandes evidências e indecências.

E estas vozes gravadas na pele me dizem sutilezas como: “tu me caches le monde” (você me esconde o mundo); “un sentiment infini de reconnaissance” (um sentimento infinito de reconhecimento); “surface calme et qui sourri” (superfície calma e que sorri); ou ainda, “on pouvait enfin se baigner deux fois dans le même fleuve” (pudemos, enfim, nos banhar duas vezes no mesmo rio). Estes pedaços de pele nua parecem guardar grande indecência e também grande pureza. São como a memória daqueles instantes breves em que duas pessoas, em um quarto fechado, viveram momentos de alegria suprema. Mas não vejo duas pessoas, de fato, nem mesmo uma inteira posso ver... Mas é como se esta pele guardasse a memória destes momentos, é como se dois corpos se tornassem um só. Ou, ainda, como se todos os corpos se tornassem um só. Neste pedaço de pele, de um rosto não identificado, é a minha memória, mas também a de todo o mundo o que se pode perceber. É a memória de um amor universal. A memória deste amor que é sempre um segredo pessoal e indivisível, mas guardado, ainda assim, por todos os corpos que já amaram.

Mas estas frases também me dizem da relação que eu estabeleço com algumas fotografias, de como eu vejo as fotografias que amo. Elas me dizem desta sensação

viva de, diante da foto do ser amado, me sentir diante deste ser. E, assim, elas me fazem pensar que não é só a memória do meu corpo o que está escrito nestes corpos, mas os afetos que atravessam o meu olhar. Afetos que não são diferentes destas memórias cicatrizadas no corpo: é o amor; o amor, diz Barthes sobre a fotografia, “o fiador do ser”. Assim como Faucon faz de dois corpos um só – tornar-se um: o ato supremo do amor – ele faz coincidir o nosso olhar com aquilo que vemos. Neste movimento, é como se ele falasse ao mesmo tempo do amor e da fotografia, ou melhor, do amor e do que nos move à fotografia. Como se ele usasse do amor para falar da fotografia.

O tom mortífero e provocativo das duas séries anteriores cede, desta vez, a um tom intimista e carinhoso em que o vivo é abordado através do amor e o olhar através da memória. Tampouco é a história da fotografia o que Faucon recupera, mas a sua própria história na fotografia. O que o levou à fotografia, o que o encantou na fotografia. Nestes corpos–paisagens, não se tratará mais de falar das impotências da fotografia, mas das mágicas para as quais esta pode se abrir no seu encontro com o olhar.

A questão do tempo dará a tônica destas imagens. O tempo que desfila em um instante. É o instante, como ele nos diz, em duas de suas fotografias: “un doigt trempé à toute vitesse dans l’eau chaude”, quando, “le temps defilait tout les sens à la fois”. (um dedo mergulhado a toda velocidade na água fria / o tempo passava em todos os sentidos de uma só vez). A noção de instante é essencial neste trabalho. Nele, Faucon mesclará ambigualmente, e de forma complementar, as operações do olhar fotográfico e também as realizações dos encontros amorosos. Na construção de sua *mise en scène* (aqui restrita às frases escritas nos corpos), ele buscará o que há de semelhante entre o instante amoroso e o instante fotográfico, e nesta identidade nos lembrará o que há de amoroso na fotografia e o que há de memorável no amor. O efeito dramático desta série se realizará sobretudo na coincidência entre a voz de Faucon, a voz dos amantes e a nossa própria voz inscrita nas peles.

Em uma das as últimas fotos feitas para *Les Écritures*, Faucon escreveu sobre as areias de um deserto – cuja cor já nos lembra a da pele humana – a pergunta: “A quoi se ressemble la fin du désir?” (com o que se parece o fim do desejo?). Parece-me

que um esboço de resposta encontra-se em *La Fin de l'Image*, quando Faucon cantará o desejo do quarto escuro e o desejo da câmara obscura.



O desejo, sabe-se, funda-se em uma falta original. Falta dada, quando o sujeito, na fase do espelho, toma consciência do Eu, e se percebe apartado daquilo que ama. Desta distância, dada no olhar, entre o Eu e o Objeto do amor, nasce o desejo. Desejo incessantemente renovado, destinado não apenas àquele de quem fui apartado, mas a todos os objetos parciais com os quais acreditarei que poderei preencher aquela falta original. Desejo, portanto, que instaura e anula a distância incessantemente, que, na ilusão do objeto parcial, me faz crer no encontro com o objeto total. Mas só para logo depois me lançar novamente na busca de um novo objeto, o que se traduz também como a eterna ausência do objeto total.

A ausência de desejo, pode-se pensar, seria o equivalente à abolição da distância que o move, em outras palavras, à ausência de movimento. E, se o tempo se inscreve no movimento, a ausência do desejo é também uma parada sobre o tempo. Seja esta parada a de um instante, quando temos, por exemplo, a ilusão de um desejo realizado, seja esta parada a de uma eternidade, o que seria o caso da morte. Mas, de fato, esta distinção entre o instante e a eternidade não se aplica a um tempo parado, já que nada mais corre para assegurar sua passagem. A efeméride, escrevem Deleuze e Guatarri, “não tem menos tempo do que um calendário perpétuo, embora não seja o mesmo tempo”.¹⁷ Até a parada do tempo tem um tempo próprio: tempo indefinido, não pulsado, em que a eternidade pode se inscrever no instante. Na medida em que o objeto parcial me dá a ilusão do objeto total, a realização do desejo opera uma anulação do tempo, na qual o passado do objeto total atualiza-se no presente do objeto parcial.

Em *La Fin de l'Image*, Faucon nos apresenta duas maneiras de realização do desejo: o gozo amoroso e a fotografia enquanto gozo amoroso.

Os franceses utilizam a expressão “*petite mort*” para se referirem ao momento do gozo amoroso. É uma expressão pouco usada, mas que guarda uma grande força mágica. Acredito inclusive que seu pouco uso se deva a uma tentativa de preservar esta expressão de uma banalidade futura, tanto quanto de preservar a integridade do

¹⁷ Deleuze, G. Guatarri, F. *Mil Platôs – vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 48

ato ao qual ela se refere. Uma tentativa compreensível de não fazer da pequena morte o que, por exemplo, se fez com o amor, tantas vezes anunciado e tantas outras renunciado. Porque não é a todo e qualquer gozo que ela se refere, mas àquele dos silêncios comunicantes, dos corpos que se fazem um só. Aquele gozo que não tem nem agente nem paciente, mas em que a intimidade de um se torna a intimidade do outro, em que o movimento de um antecipa o movimento do outro.

Sobre estes gozos podemos nos perguntar: Quanto tempo duram? Cinco minutos? Dez minutos? Uma eternidade? Sabemos quão estranha esta pergunta soa. O gozo amoroso não conhece o tempo: ele dura uma vida e uma morte. Ou ainda, o tempo que meu corpo precisa para se tornar outro; para se tornar o corpo do outro. Neste corpo que não é meu, eu me afundo, eu me encontro e eu me perco; no corpo do outro, eu vivo e eu morro.

O gozo amoroso é a realização momentânea do desejo.

Mas, isto tudo, se contado no tempo do relógio, não dura mais do que alguns minutos. Na seqüência dos quais, com alguma freqüência dizemos, ainda corpos entrelaçados e cortinas fechadas: “eu poderia morrer agora. Não há mais nada que eu deseje, senão este momento aqui, com você”. Por um instante – que não conhece a passagem do tempo – não sentiremos aquela nossa falta original; por um instante, não teremos mais nada a desejar; por um instante, a distância entre aquilo que desejamos e nós próprios está abolida.

Mas eis que dizemos: “gostaria que este momento durasse para sempre”, ou então: “não queria que isso aqui acabasse nunca”. E, neste “para sempre”, equivalente a este “nunca”, escreve-se o presságio de um fim próximo. Como se o instante fosse fraturado pelo barulho do relógio, como se um raio de luz entrasse pela janela lacrada. Doravante, mesmo na companhia do outro, é como se eu já lhe sentisse ausente, é como se aquela falta, minha velha conhecida, se fizesse, novamente, presente. É o momento em que volto a ser Eu, em que a melancolia me abate, em que o desejo volta.

Não morremos, vestimos nossas roupas, saímos dos quartos, e, no movimento da vida, encontramos outras pequenas mortes.

Falemos agora da fotografia. A fotografia, pequena parada sobre o oceano do tempo, corte e renovação da duração, ela é também uma pequena morte. É a noção de instante fotográfico que nos pede reflexão, porque, de fato, trata-se de uma noção eminentemente paradoxal. Se, por um lado, o instante tem uma temporalidade praticamente nula (ele nunca é: sempre já passou), por outro, uma vez que é retirado do fluxo do tempo e imobilizado em uma superfície, ele adquire um novo estatuto, adquire duração. É exatamente isto o que se passa na fotografia: na origem de seu ato ela recorta e retira do fluxo do tempo uma fração de segundo que, no ato da revelação, se tornará visível em uma imagem fixa e imóvel.

A foto é um instante detido, petrificado, subtraído da corrupção do tempo. E eis que neste momento, no qual o futuro não pode mais realizar o seu trabalho, a foto, imobilidade e duração do instante, se abre para um fora do tempo, um outro do tempo. Doravante, não será mais o instante que passará pelo tempo, será o tempo que passará pelo instante.

Philippe Dubois, que no seu *O Ato fotográfico* dedicou uma sessão inteira à questão do instante fotográfico, citando o fotógrafo Denis Roche, escreveu: "O tempo da foto não é o do tempo"; e, então, completando com as suas palavras:

O fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, tragado pelo buraco (pela caixa) negro (a), passa de uma só vez, definitivamente, para "o outro do mundo". E começa a jogar uma temporalidade contra a outra. Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas.¹⁸

¹⁸ Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004. p 168. (grifo do autor)

Eis o paradoxo: retirado da duração, o instante adquire duração; retirado do fluxo do tempo, ele, que tem temporalidade quase nula, adquire temporalidade; no que pára, algo perpetua; no que está imóvel, algo se move. Mas este paradoxo nasce, precisamente, porque nesta retirada, nesta parada e nesta imobilização o instante se dispõe ao meu olhar. O instante se dispõe ao meu olhar, à presença do meu olhar. Isto é essencial, porque, no correr do tempo, o meu olhar dificilmente notaria o instante, pelo menos não enquanto ele fosse presente: mesmo que o notasse, quando o fizesse, ele já estaria no passado, e, portanto, não seria nunca verificável. Mas, imobilizado, o instante se abre para a minha presença. A duração do instante é, neste sentido, a que nasce entre o então da foto e o aqui do meu olhar. Tampouco se trata de um tempo linear e corrido: não é uma linha entre o passado e o presente, mas uma possibilidade de vagar infinitamente por aquele passado atualizado. Podemos dizer isto de outra maneira: este tempo outro, em que o tempo passa pelo instante e não mais o instante passa pelo tempo, ou em que uma “temporalidade joga com a outra”, nasce nas derivas do meu olhar. Como se aquilo que a fotografia tivesse registrado, aquele pequeno pedaço de espaço e tempo, que nunca mais poderá se repetir existencialmente, se atualizasse no meu olhar.

O que funda a natureza da fotografia, diz Barthes, é a pose. E a pose não é a do retratado, mas é uma “intenção de leitura”; ao que ele explica:

Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose.¹⁹

A imobilidade da foto se converte em uma imobilidade viva, e o nada do instante se converte no tudo do meu encontro com o passado do referente. Assim, tal como um quarto fechado, cenário de um encontro amoroso, a fotografia cria um pequeno bloco de espaço-tempo onde o amor se realiza no olhar. É o instante em que eu faço coincidir o então da foto com o agora do meu amor.

¹⁹ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. p. 117.

Mas, assim como no quarto onde em um momento a luz entra pela janela, na fotografia há um momento em que o futuro se aninha no passado. É o momento em que ela se abre para a perda em que eu vejo que aquilo que ela me dá “foi”. A mesma distância, a um só tempo anulada e instituída, mas nunca resolvida, a qual constitui o próprio desejo, é o que se faz presente na nossa leitura das fotografias.

Tal como nós seres faltantes (e portanto desejantes), as fotografias também possuem este vazio constitutivo, vazio posto “entre o aqui da imagem e o então do referente”. Diante delas (e porque somos seres faltantes e portanto desejantes) estamos fadados a percorrer incessantemente a distância entre a ausência e a presença, o todo da imagem e o nada do ser.

É destes instantes que oscilam entre a abolição e a instauração das distâncias que tratam as fotografias *La Fin de L’Image*. Instantes que, na intensidade do amor, se abrem para a inscrição da duração, para, logo em seguida, deixá-la escoar. Instantes de pequena morte: nos quartos e nas câmeras escuras.

Tal como a cortina, as paredes e o escuro do quarto a proteger os amantes da vida que corre ao lado de fora, estes pedaços de pele descoberta são acolhidos pela noite da página e do quadro. É a primeira vez (e também a última) que Faucon utiliza uma moldura negra em suas fotografias. E, se os corpos fotografados não podem falar, como os amantes o fariam, o nanquim branco sussurra as frases que o corpo no gozo diria em silêncio: “Un sentiment infini de reconnaissance” (um sentimento infinito de reconhecimento); “Comme se en ouvrant une porte on y trouvait son double qui vous attend” (como se, abrindo a porta, encontrasse-se o seu duplo à sua espera); “Comme avoir de l’eau dans les yeux” (como ter água nos olhos); “Comme un loup se mouvant sur un lit de fleurs naissantes” (como uma roda se movendo em um leito de flores nascentes); “Tu me caches le monde” (você me esconde o mundo). Frases absolutamente banais, dessas que tentam conter toda a emoção que às vezes exprimimos, inutilmente, em uma sucessão de adjetivos. Tal como nas fotografias que nos tocam. Lembro Barthes, diante da famosa foto de sua mãe criança:

Essa Fotografia (...) se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte; eu só poderia falar

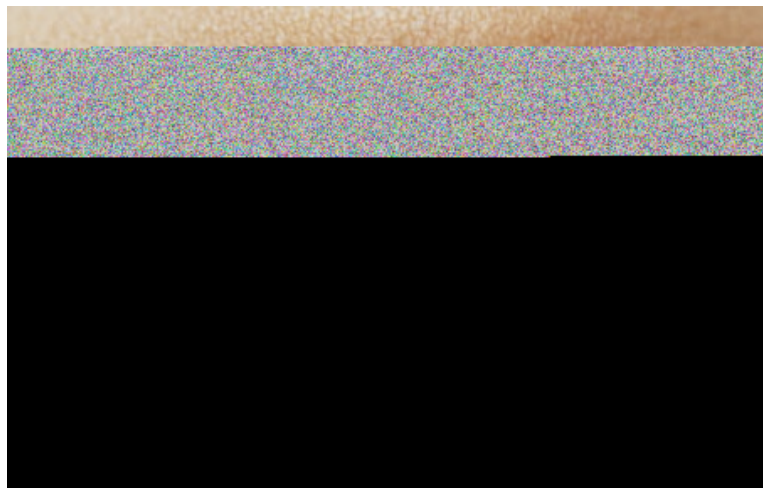
dessa harmonia através de uma seqüência infinita de adjetivos; economizo-os, persuadido, porém, de que essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe.²⁰

E, de fato, não é só a emoção que aproxima estas duas situações de gozo. As próprias frases, em si, oscilam num eterno duplo sentido. Em que quarto está este corpo que deixa seus segredos à flor da pele? Na câmara escura ou no quarto escuro? Aquele a quem ele reconhece é aquele a quem procurou a vida inteira, ou aquele que amou e de quem a imagem lhe dava o sentimento vivo de reencontro? Por quem ele chorava? E este mundo, estava encerrado por janelas ou por quadros?

Mas há ainda o momento da perda, quando o barulho do tempo se faz sentir e quando o futuro se aninha no presente ou no passado. É o momento em que, diante da foto, percebo que entre o “isso foi” e o “isso é” há uma distância intransponível, ou que, no quarto, eu percebo que a partir desse “isso é” não é possível evitar a fatalidade do que virá. É quando, do infinito sentimento de reconhecimento, passamos a nos sentir: “*années de lumières de Toi*” (a anos-luz de você), quando ainda envolvidos pelos abraços do outro pensamos: “*j’aurai fallu partir à temps*” (terei partido a tempo); ou, ainda, quando prevemos aquilo que tememos: “*fin*” (fim). O fim de um amor, o fim de um encontro.

Se esta penúltima frase traz um tempo que não condiz com o nosso das leituras fotográficas, um tempo que nos obrigaria a pensar a foto na qual ela aparece como uma alusão ao quarto escuro apenas, ela, por outro lado, articula-se com a primeira citação com a qual introduzimos este texto. Se nós, diante das fotografias, não dizemos: “fecharei os olhos a tempo de não viver a catástrofe que seria não te encontrar em sua realidade viva”, Faucon, por sua vez, pode dizer: “abandonarei a fotografia a tempo de não vê-la entrar para o reino da imagem pura, numérica e publicitária. É o fim de sua história de amor o que ele anuncia, um fim que, como o de todos os gozos, não vem sem dor, mas que também não vem sem beleza.

²⁰ Idem, p. 106.



A que se assemelha o fim do desejo? – repito a pergunta. E para esta pergunta encontro, neste trabalho que nos traz tantas vozes, tantas lembranças e presságios, duas respostas. Eis a primeira: o fim do desejo como os instantes de sua realização, como a embriaguez das pequenas mortes; uma impossibilidade no tempo do mundo, mas uma eternidade aberta no instante. A realização do desejo como “un doigt trempé à toute vitesse dans l’eau chaude”, mas em cuja ligeireza “le temps defillait dans tout

les sens”. Cito Godard: “o possível do impossível, o impossível do possível; ou Eu é Outro”.²¹

A realização total do desejo é qualquer coisa que nunca, realmente, se dará, a não ser na imobilidade total da morte – o que seria o fim do desejo. Mas que, até então, buscamos nas pequenas mortes: as dos quartos e as das câmaras, onde o tempo se abrirá para a inscrição do passado no presente.

É importante que se atente para o fato de que Faucon nunca negou a abertura para a perda inerente a todas as pequenas mortes. Não só não a negou, como, nos seus primeiros trabalhos, retirou destas fissuras e fraturas o máximo de efeito dramático. Nas séries anteriores foi se aplicando sobre este efeito de ausência que ele conseguiu um maior efeito de presença; foi das confusões entre o vivo e o não-vivo, o verdadeiro e o falso, que ele retirou a poesia mais pura. Na época de *Les Grandes Vacances*, ele escreveu:

On photographie pour s'approprier quelque chose, mais on comprend vite qu'il n'y a rien à posséder. Alors on se résout à chanter la gloire de ce qui est perdu. Mais un miracle se produit: en s'appliquant minutieusement sur l'absence, on produit un grand effet de présence. La photo est une pratique religieuse, on ne gagne pas ce qu'on croit gagner, on ne sauve pas ce qu'on croit sauver, mais on peut gagner et sauver plus encore.²²

Assim, pensar a pequena morte como a realização do desejo é pensar também os momentos em que ela se abre para a perda, porque é exatamente na instauração das distâncias que ela cria a possibilidade de aboli-las; é exatamente porque vagamos no vazio que podemos encontrar a presença. Perde-se sempre, assim como sempre se ganha.

²¹ Godard, Jean-Luc. *Nossa música*. 2006.

²² Faucon, Bernard. *Op. cit.*, (s.p) “Fotografamos para nos apropriar de alguma coisa, mas rapidamente compreendemos que não há nada a possuir. Então contentamo-nos em cantar a glória do que está perdido. Mas um milagre acontece: detendo-se minuciosamente sobre a ausência, produz-se um grande efeito de presença. A foto é uma prática religiosa, não se ganha aquilo que se acredita ganhar, não se salva aquilo que se acredita salvar, mas pode-se ganhar e salvar ainda mais.”

Tomando a realização do desejo por esta ótica, esta série se articula muito mais com os primeiros trabalhos de Faucon, quando ele ainda acreditava no poder da fotografia de dizer verdades, quando ele ainda acreditava que a fotografia, tal como ele dizia, era “la poésie de l’art” (a poesia da arte). Mas, sem dúvida, à diferença destas primeiras séries, o tom agora é nostálgico, como o de um homem que sabe que o “isso foi” não mais é, e que o que ele amou está no passado. Quando ele, na época de *Les Grandes Vacances*, dizia que a fotografia era a poesia da arte, ele completava esta sentença com “ou elle n’est rien” (ou ela não é nada).

Eis o segundo sentido para o fim do desejo. Não mais a sua realização nas pequenas mortes, mas a ausência das pequenas mortes. O fim do desejo como o anúncio de sua parada com a fotografia. Para Faucon, a fotografia, numérica, pura, publicitária, em que a informação e a atualidade se impõem ao afeto e aos movimentos do desejo, é o fim do amor, o fim da poesia. Em outras palavras: o “nada” que ele opunha à “la poésie de l’art”. É este nada que ele anuncia no seu último poema; é esta fatalidade que ele escreve com a palavra fim.

Relembro, para encerrar este capítulo, mais uma vez Roland Barthes, com quem as fotografias deste fotógrafo tinham tanta afinidade. Comentando uma foto antiga de seus pais, ele escreveu:

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo (...)? Não somente a “vida” (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor.²³

²³ Barthes, Roland. *Op Cit.* p. 140

Capítulo II – Teatros de um só instante

A desilusão de Faucon em relação à fotografia, perceptível a partir de *Idoles et Sacrifices*, acompanha uma outra alteração no seu modo de construir suas fotografias, a saber, o recuo da *mise en scène*. Ainda que presente – Faucon jamais se renderá àquilo que ele chama de “tomadas de vista fáceis” para caracterizar as fotografias instantâneas retiradas na malha do real – ela se torna cada vez menos barroca, e caminha para uma maior depuração da imagem. A festa de *Les Grandes Vacances* e *Les Chambres d’Amour*, em que Faucon convocava um sem número de artifícios para compor suas cenas e delas retirar seu efeito – manequins, neve, fogo, açúcar, elementos decorativos – será substituída por um ou outro elemento nas séries subseqüentes: o ouro e o sangue em *Idoles*, a escrita em *Idoles et Sacrifices* e em *La Fin de L’Image*. Ao que parece, há – e de fato isto foi dito na citação que abre este trabalho – uma relação essencial entre o recurso à *mise en scène* e a crença de Faucon na potência das fotografias. A *mise en scène*, enquanto ficção como forma de dizer verdades, tal como ele anteriormente expressou, era utilizada pelo fotógrafo nos seus primeiros trabalhos como uma maneira de liberar o imaginário para todas as imagens que cada imagem poderia conter. Como se na ficção ele pudesse fazer com que cada imagem contivesse não um fragmento do mundo, mas o mundo. No entanto, a partir de *Idoles*, com a desbarroquização de suas imagens, as fotografias tornar-se-ão menos abertas às inscrições do imaginário e às relações liberadas pela ficção.

Proponho neste capítulo abordar a relação deste fotógrafo com a *mise en scène*. Antes, entretanto, será necessário apontar o que se entende por *mise en scène*, expressão que, como se verá ao final deste percurso, deve ser usada com precaução. Na bibliografia em língua alemã (aqui lida na sua versão para o inglês) e inglesa encontramos uma expressão equivalente a *mise en scène* para referir a estas fotografias: *staged photography* (fotografia encenada). Há ainda outras expressões possíveis para se referir à fotografia de *mise en scène* realizada no período em que Faucon produzia suas séries; trata-se de *tableau vivant* ou *tableau narrative*. Sem me preocupar demasiado com uma nomenclatura específica – mas com uma particular preferência pela expressão francesa, justificável em função da nacionalidade de Faucon e pelo fato de ele se referir ao seu trabalho como “*mise en scène* fotográfica”

– trarei à discussão alguns destes estudos, para que possamos compreender melhor o que se entende por esta *mise en scène* (ou, se se quiser, *staged photography*).

Mise en scène no teatro e no cinema

A noção de *mise en scène* vem, inicialmente, do teatro. Ela aparece pela primeira vez, na França, no final do século XIX, e designa a arte de dirigir sobre o palco a ação de personagens imaginados por um autor dramático. Até o século XIX, era comum, na prática teatral, cada ator desenvolver seu personagem individualmente. A *mise en scène* veio, então, como uma alternativa a este processo, e propunha a unificação de todo o espetáculo, desde a cenografia até a construção dos personagens, em torno de um sentido e um estilo único.

No século XX, uma outra arte da cena, o cinema, apropriou-se desta noção e com isto o termo acabou ganhando novas conotações que complexificam e iluminam o seu sentido. Dentro do cinema francês é comum encontrarmos a idéia de *mise en scène* associada ao trabalho de direção e, com freqüência, os diretores são chamados de "*metteurs en scène*". Nesta idéia de *mise en scène* aplicada ao cinema, há os mesmos pressupostos do teatro: um diretor que unifica todo o conjunto do espetáculo ao imprimir uma visão e um estilo único, que vai desde a concepção dos personagens à sua direção no espaço cênico.

A partir da segunda metade do século XX, outros termos, tais como *cinéaste* e *realisateur*, também se tornaram freqüentes para designar a função do diretor. Esta mudança, que não é uma substituição, mas mais uma adequação, se explica, sobretudo, em função das alterações que o cinema começava a vivenciar e das novas formas que se propunham neste campo. A partir dos anos 50 e principalmente depois dos anos 60, um movimento de críticos e cineastas passou a contestar a submissão do cinema ao texto e à narrativa, assinalando que o cinema era a arte da imagem em movimento e não a arte de contar histórias. Jaques Aumont, em seu livro *Le Cinéma e la mise en scène*, afirma que a idéia de *mise en scène*, por sua relação originária com o teatro e, conseqüentemente, com a arte de contar, criava inúmeros problemas para um cinema que queria romper exatamente com este paradigma do texto.

La notion de *mise en scène* vient du théâtre et perdure dans une option toujours présente de la soumission de l'art du film au verbal (au récit, au texte); mais à l'opposé, les cinéastes n'ont cessé de chercher les moyens d'oublier cette origine, et d'inventer une approche proprement cinématographique de la scène et du scénique. Au point que la "*mise en scène*" a pu être brandie comme l'étendard d'un cinéma qui se vouait à "recréer le monde à partir de ce qu'il est" (M. Mourlet).¹

Para além desta conotação aparentemente negativa do termo – e a questão é de fato bem mais complexa do que caberia aqui apresentar – o que interessa perceber é que, com a apropriação pelo cinema da noção de *mise en scène*, um outro sentido se acopla e se afirma ao sentido proposto pelo teatro. Trata-se da idéia de que este trabalho de direção no palco, de unificação do espetáculo, tem também o objetivo de liberar uma narrativa, de criar e apresentar mundos possíveis. "Enfim, la *mise en scène* est aussi une technique, sous-tendue par des éléments théoriques et incarnée dans une pratique majoritaire; l'auteur met en évidence son lien fondamental avec la fiction".²

Mise en scène fotográfica – a década de 70

Aplicada à fotografia, a noção de *mise en scène* ganhou grande repercussão, principalmente, a partir das décadas de 70 e 80, quando inúmeros fotógrafos introduziram esta prática na sua fotografia. Além de Bernard Faucon, penso, dentre muitos, no australiano Boyd Webb e nos americanos Ralph Eugene Meatyard, Ellen Brooks, Nic Nicosia, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Sandy Skoglund, Les Krim e Duane Michals. Estes dois últimos, já praticando a *mise en scène* fotográfica desde a

¹ Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Arman Colin Cinéma, 2006. "A noção de *mise en scène* vem do teatro, e perdura em uma opção sempre presente da submissão da arte do filme ao verbal, à narrativa, ao texto; mas, por outro lado, os cineastas não pararam de buscar novas maneiras de esquecer esta origem e de inventar uma nova abordagem propriamente cinematográfica da cena e do cênico. A um ponto em que a *mise en scène* se tornou a bandeira de um cinema que se dedicava a recriar o mundo a partir daquilo que o mundo é."

² Idem. "Enfim, a *mise en scène* é também uma técnica, sustentada por elementos teóricos e utilizada dentro de uma prática maior; o autor evidencia sua relação fundamental com a ficção."

década de 60, podem ser considerados como uma das primeiras insurgências desta prática nesta geração.

Assim como no teatro e no cinema, as fotografias de *mise en scène* compreendem a arte de dirigir, cenografar, coreografar personagens e objetos para uma cena que será apresentada ao público final. Mas, à diferença do cinema, que conta com uma estrutura industrial de produção, na fotografia de *mise en scène* todos os papéis são desempenhados pelo fotógrafo. Para falar da *staged photography*, Michal Köhler também faz uma analogia entre o fotógrafo e o diretor de cinema:

In making this type of photographs the artist behaves much like a film director: First he develops an idea for the picture – the script so to speak – then has the appropriate sets, props, costumes, and if needed, make up prepared, selects performers and ultimately employs all of these elements to stage fictional events or scenes from everyday life, from history, legend, mythology or science fiction.³

Vimos que, tanto no teatro quanto no cinema, a idéia de *mise en scène* implica, tanto a narração de uma história, quanto a inscrição de um olhar criador no todo da obra dramática. O diretor, ainda que não se veja, está sempre presente nas escolhas que realiza, no estilo final do filme, no modo de construção dos personagens e da narrativa. Em fotografia, não poderia ser diferente, a *mise en scène*, ao permitir aos fotógrafos criarem as cenas tal como “imaginam”, abre-se, singularmente, à inscrição destas personalidades artísticas assim como libera a fotografia para narrativas imaginárias.

Mas, diferentemente do teatro e do cinema de ficção, no qual sempre se sabe que toda cena foi dirigida por alguém e que o espetáculo não é tal qual a realidade, isto marca para a fotografia, ao menos simbolicamente, um evento único. Pois, neste

³ Köhler, Michal. *Arranged, Constructed and Staged photography* : from taking to making pictures. In: Köhler, Michal (org). *Constructed Realities: The art of staged photography*, the photographic art of the 1980s. Zurich: Stemmler, 1995. p. 15 “Ao fazer este tipo de imagens o artista se comporta como um diretor de filmes: primeiro ele tem uma idéia para a foto – o roteiro – depois ele seleciona os atores e prepara o cenário, as roupas e, se necessário, a maquiagem. Por último ele emprega todos estes elementos juntos para encenar eventos ficcionais, cenas da vida cotidiana, da história, da mitologia, de lendas ou da ficção científica.”

terreno, historicamente, a intervenção do fotógrafo na realidade a ser fotografada, tanto quanto a inscrição de sua subjetividade criativa na fotografia, foi duramente combatida por toda uma escola de fotografia documental, que escreveu parte da história deste meio. Com exceção de alguns poucos e espaçados “ismos” – o

realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation through the use of *straight photography*.⁴

Visão similar é expressa na Europa por Albert Renger-Patzch, representante da *New Objectivity*:

Photograph has its own techniques and its own resources. The attempt to achieve with these resources the same effects as are found in painting brings the photographer in conflict with veracity of his resources, his material, his techniques. The secret of a good photograph, which can have qualities similar to those of a work of sculpture or painting, is based upon realism. (...) the absolutely correct depiction of form, the fineness of tonal gradations ranging from the brightest light to the deepest umbra lends the photograph made by technically skilled hands the magic of the moment.⁵

Não cabe nos alongarmos aqui nesta apresentação da fotografia moderna e documental. Interessa apenas demarcar que a *mise en scène* fotográfica irá se afirmar, exatamente, em oposição a esta idéia modernista, até então recorrente, de autonomia e supremacia do meio. Em oposição ao realismo eles vão narrar ficções, em oposição à objetividade eles vão inscrever-se nestas narrativas. E ainda: em oposição à pureza do preto e branco, as cores contrastantes do Cianocromo.

⁴ Strand, Paul Apud Köhler, Michal. *Op. cit.*, p.17 "A fotografia, como qualquer outro meio, encontra sua justificativa nas qualidades de suas técnicas e materiais. O que neste caso significa absoluta e irrestrita objetividade. Enquanto outras artes são realmente antifotográficas, esta objetividade é a essência da fotografia: ao mesmo tempo, é a especificidade de sua imagem e sua própria limitação. O problema do fotógrafo é poder ver claramente estas limitações e ao mesmo tempo as qualidades potenciais deste meio. Porque, aqui, a honestidade, não menos que a intensidade, é o pré-requisito para uma expressão viva. Isto significa um respeito pelo objeto em frente a ele, expresso em termos de claro e escuro – cor e fotografia não têm nada a ver uma com a outra – através de uma variedade quase infinita de tonalidades. A completa realização disto é alcançada sem qualquer processo de manipulação através do uso da *straight photography*."

⁵ Renger-Patzch, Albert Apud Köhler, Michal. *Op. cit.*, p 17. "A fotografia tem suas próprias técnicas e materiais. O objetivo de atingir com estes materiais os mesmos efeitos encontrados na pintura coloca o fotógrafo em verdadeiro conflito com a verdade de seus materiais e técnicas. O segredo de um boa fotografia, que pode ter qualidades similares àquelas de uma escultura ou uma pintura, está no realismo. (...) o enquadramento correto da forma, as gradações de tom variando do mais claro ao mais escuro, emprestam à fotografia, feita por mãos tecnicamente capazes, a mágica do momento. "

Embora a questão da cor não seja nem de longe tão importante quanto a da narrativa e a da inscrição subjetiva, é curioso notar que a maioria destes artistas migraram para a cor – há exceções, por exemplo, Duane Michals. Mas mais interessante é que, ao escolherem a cor, a maioria destes artistas optou, entre o papel Ektacromo e o Cibacromo, pelo segundo. Enquanto o primeiro permite uma maior nuance de cores e dá à imagem um aspecto mais realista, o segundo caracteriza-se por um aspecto mais duro, contrastado e artificial. Assim, até mesmo na escolha de uma fotografia colorida, percebe-se como a opção recaiu pela técnica que assegurasse um aspecto menos realista e puro de todos.

Mas, essencialmente, o mais importante das fotografias de *mise en scène* permanece sendo esta mudança de direção da objetiva fotográfica, que abandona o mundo real para adentrar mundos fantasiosos, oníricos, pessoais e fictícios, construídos unicamente para serem fotografados.

With any means available, they create photographs intended to convey their philosophic and moral views of the world and themselves – their place in the cosmos, society, and family; their relation to popular and high culture; their emotional and sexual identities.⁶

O clima das fotos variará de artista para artista: mais lírico e poético em uns, mais mortífero e crítico em outros. Também mudará a maneira como eles farão para conseguirem expressar estas visões de mundo e de si mesmos. Alguns vão esculpir elementos de cena (Skoglund), outros vão dirigir um *casting* de atores amadores (Nic Nicosia, Eileen Cowin), Faucon vai trabalhar com manequins de vitrine, e outros, como Ellen Brooks ou David Levinthal, vão recorrer a bonecos em miniatura. Mas, em todos estes trabalhos, os artistas deixarão claro que se trata de imagens encenadas.

⁶ Hoy, Anne H. *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated photographs*. Nova York: Abbeville Press, 1987. p. 8. "Com quaisquer meios disponíveis, eles criam fotografias destinadas a cobrirem suas visões filosóficas e morais do mundo e deles mesmos – seus lugares no cosmos, na sociedade, na família, suas relações com a cultura popular ou com a alta cultura, suas identidades emocionais e sexuais."

O artifício como artifício, a encenação como encenação, a ficção como ficção

O artifício será apresentado enquanto artifício, a encenação enquanto encenação e a ficção enquanto ficção. Isto terá dois efeitos: De um lado, impedirá que estes teatros sejam tomados como imagens de eventos reais, diferenciando-as da *straight photography*, ou do fotojornalismo, por exemplo. De outro, e conseqüentemente, chamará a atenção para a atuação do fotógrafo, deixando claro que ele não apenas recolhe visões de mundo, mas as fabrica e as constrói. Na apresentação de seu livro *Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Anne Hoy escreveu:

Tableaux are distinguished from other art *photography* and from photojournalism by their ambiguities and their strongly personal emotional force. The photographs surveyed here reveal an unabashed artifice, making it plain that the sets were constructed and that the actors are amateurs. The illusion is intentionally incomplete and calls its attention to its maker as well to what was made.⁷

Ao explicitarem o aspecto construído destas fotografias estes artistas também impõem uma distância entre os espectadores e as imagens que exige uma nova maneira de olhá-las. Não se pode nem acreditar inteiramente na ficção como uma realidade – sabemos que é uma ficção e, portanto, não a vivemos como real – nem se pode tomá-la como uma realidade.

Este movimento é semelhante ao que acontece na passagem do cinema narrativo clássico para o cinema de vanguarda na década de 60. No cinema narrativo clássico como no cinema hollywoodiano tudo é construído – a música, nos momentos dramáticos, os movimentos de câmera, a edição, etc. – para um “assujeitamento do espectador” à realidade fílmica. Nestes filmes, não se trata de se deixar impressionar ou suggestionar pela ficção, mas de vivenciá-las como a própria realidade, de

⁷ Idem, p. 9 Os tableaux se distinguem de outras artes fotográficas e do fotojornalismo pelas suas ambigüidades e pela sua força emocional. As fotografias apresentadas aqui revelam um artifício evidente, deixando claro que os cenários foram construídos e que os atores são amadores. A ilusão é intencionalmente incompleta, e chama a atenção para o criador tanto quanto para a criação.

experienciá-las como se fossemos os próprios sujeitos da ação.⁸ A esta vivência particular, de certa forma alucinatória, do espectador na sala de cinema, chamou-se de “impressão de realidade”. Um outro cinema, o da Nouvelle Vague e o da Rive Gauche francesa, o Cinema Novo brasileiro ou o Neo-Realismo italiano vieram opor-se, dentre muitas coisas, precisamente a este assujeitamento do espectador à impressão de realidade. A tela negra e o som dessincronizado de Godard; a narrativa surrealista de Glauber; o tempo entrecruzado de Resnais; os planos-sequências e a ausência de ação do Neo-Realismo são exemplos de como este cinema pós-60 tentou impor barreiras e distâncias entre o olhar do espectador e o próprio filme.

É exatamente esta distância e esta barreira à impressão e à ilusão de realidade que encontramos nos *tableaux narratives*; por exemplo, nas próteses precárias de Cindy Sherman, nos gatos fluorescentes de Sandy Skoglund, nos gestos exagerados de Nic Nicosia, nos manequins infantis de Bernard Faucon ou nas miniaturas de Ellen Brooks. Se as próteses de Cindy Sherman fossem perfeitas, se os gatos de Skoglund fossem reais – ainda que colocados ali apenas para serem fotografados – se os gestos de Nicosia fossem sutis, ou se os bonecos de Faucon e de Brooks fossem pessoas reais, tornar-se-ia muito mais difícil perceber estas fotos como encenadas, e conseqüentemente, muito mais difícil, percebê-las como eventos fora da malha cotidiana da vida real. É o que escreve Köhler:

This very paradoxical tension between the real live authenticity of the photograph and the Surrealist elements incorporated more or less demonstratively in the subject provide the best insurance that the tableau remains recognizable as a *staged* photo scene (and thus a work of visual art). Were there no such irritations, it would be easy to misinterpret the narrative tableau as a work of straight *photography*. (...) such irritations shield the narrative as a visual work of art against the accusation that it is relapsing into traditional realism. For that claim

⁸ Sobre o assunto: Machado, Arlindo. Pré-cinema e pós cinema. Campinas: Papyrus, 2002. p. 47: “ A sua subjetividade (do espectador) abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na tela para se converter em atriz de um jogo simulado de eventos. (...). O espectador não assiste ao filme: ele o vive como uma vivencia próxima ao sonho e numa tal intensidade que não raro ele próprio se surpreende gritando, torcendo ou transpirando de tensão”.

would certainly not be totally unjustified in view of the almost perfect illusionism of these photographs in particular – if it weren't for The Surrealist element.⁹

Diante disto, poder-se-ia pensar que as fotografias de *mise en scène* deste período opunham-se de fato à fotografia. Para começar, os pressupostos segundo os quais a fotografia moderna, por tanto tempo, se sustentou, atribuídos a uma especificidade do meio fotográfico, tais como o objetivismo e o realismo, foram exatamente os pressupostos negados por esta fotografia. E ainda, todos os nomes a elas atribuídos fazem referência ao teatro, ao cinema (*mise en scène* e *staged*) ou à pintura (*tableaux*).

É necessário desfazer este mal-entendido. Porque, ainda que contra o realismo e o objetivismo da *straight photography*, do fotojornalismo, da foto documental e mesmo de todo o senso comum, a fotografia de *mise en scène* não só não se opunha ao referencialismo da imagem fotográfica, como tirava proveito disto para conseguir um maior efeito. Em outras palavras, o fato de os *tableaux* apresentarem a teatralização enquanto uma teatralização não quer dizer que eles não tenham nenhuma relação com o real, tampouco o fato de eles se oporem ao realismo objetivo da *straight photography* deve ser entendido como uma negação da aptidão para o real que a fotografia possui. Ou ainda, que os *tableaux* se abram para a narrativa e que eles se mostrem em sua artificialidade não deve nos levar a acreditar em uma apologia da ficção pela ficção, ou em uma apologia da ilusão. Pelo contrário, elas se aproveitam exatamente deste poder que a fotografia tem de provar que algo aconteceu em um determinado lugar para conseguirem os efeitos desejados. É porque sabemos que a “fotografia não mente”, ao menos em relação a existência de algo, que estas imagens se tornam tão mais intrigantes. É Köhler quem eu cito:

⁹ Köhler, Michal. *Op. cit.*, p. 38. “Esta tensão paradoxal entre o a aptidão fotográfica para o real e o elemento surrealista incorporado, mais ou menos, explicitamente, asseguram que o *tableau* permanecerá sendo reconhecido como uma fotografia encenada (e portanto uma obra de arte visual). Não fossem estas irritações, seria fácil interpretar erroneamente o *tableau narrative* como um trabalho de *straight photography*. (...) Estas irritações protegem a narrativa como uma obra de arte contra as acusações de que estaria caindo no realismo tradicional. Pois esta acusação não seria totalmente injustificada diante da quase perfeita ilusão destes fotógrafos em particular – não fosse pelo elemento surrealista.”

Artists deliberately take into account our trust in the photograph's objectivity and gain a major part of their pictorial effects from the very contradiction between the inherent realism of the photographic image and the unreal or absurd motifs that this realism still seems able to imbue with the appearance of authenticity.¹⁰

Diante destas imagens, somos convocados a nos perguntarmos: como pode isto ser real? Como pode a fotografia, que sempre me deu a ver aquilo que não era senão real, me mostrar algo não-real, e ao mesmo tempo, tão parecido com a realidade?

Surpreende em relação a isto que nenhum destes fotógrafos, à diferença de tantos outros que, na década de 80, também vão se opor aos preceitos das escolas modernas de fotografia, não tenham recorrido a nenhum tipo de manipulação e intervenção da imagem ou do negativo. Por mais surreais que seus teatros possam ser, ainda assim, a imagem final era extremamente fiel a estes teatros. Todo o trabalho destes artistas se restringia ao momento anterior da fotografia:

No alteration of the exposed prints is made. In other words, the arrangement, construction and staging of this type of photography takes place exclusively in front of the camera.¹¹

Com isto, estes artistas assegurarão uma relação de fidelidade com o real, que é característica da imagem fotográfica, e desta confusão entre o verossímil e o inverossímil eles retirarão toda a potência irônica, lírica ou crítica destas imagens.

¹⁰ Idem, p. 33 "Os artistas levam em conta nossa crença na objetividade fotográfica para conseguir a maior parte de seus efeitos pictóricos desta contradição entre o realismo inerente da imagem fotográfica e os elementos absurdos e irrealis que este realismo ainda é capaz de registrar com a aparência de autenticidade."

¹¹ Idem, p. 15. "Nenhuma alteração da imagem exposta é feita. Em outras palavras, a encenação, a construção deste tipo de fotografia acontece inteiramente em frente à câmera."

Teatros de um só instante

No decorrer deste texto, mencionei, algumas vezes, sem, entretanto, me demorar no problema, a narrativa como um dos pontos centrais destas fotografias. Se deixei esta questão, tão essencial, para o fim, foi apenas para que a pudéssemos considerar diante de todos os outros pontos já apresentados, e diante deles levantar algumas questões e problemas. De fato, a questão da narrativa aplicada à fotografia não é tão simples. Para começar, deve-se perguntar: como é possível falar de narrativa em uma imagem não-propensiva? Quer dizer, se no cinema e no teatro há um tempo em que uma estória pode se desenrolar, na fotografia, isto se torna tanto mais complexo uma vez que estamos restritos a um instante petrificado emoldurado. A esta pergunta é possível acrescentar uma segunda: como a fotografia de *mise en scène*, que se aproveita do referencialismo da imagem fotográfica, pode se abrir para outros mundos ultrapassando o próprio referencialismo?

Neste ponto, a bibliografia existente parece insuficiente. Embora, tanto em Hoy, quanto em Köhler encontremos um consenso de que as fotografias de *mise en scène* deste período se abram singularmente ao *storytelling* (o que poderia ser traduzido como a narração de uma estória), nenhum destes dois autores se preocupa muito com estas questões. Arrisco dizer que talvez a idéia de *storytelling* não seja apropriada a estas imagens. Aqui, trata-se menos de contar histórias do que de criar áreas de ficções.

Para narrar uma estória é necessário tanto o tempo como o movimento: o movimento do texto, o tempo do movimento do texto. Ora, a fotografia, mesmo a dita de *storytelling*, não possui movimento algum. Ela permanece essencialmente imóvel; não há inscrição do futuro, nem resolução de trama. Aqui, não há nem a palavra fim, nem uma cortina vermelha que ao final venha indicar que tudo acabou. Com exceção de Duane Michals que literalmente seqüenciava fotografias, num processo semelhante ao do cinema, em que um fotograma segue ao outro, em todos os outros fotógrafos *metteurs en scène* tudo estava dado em um só quadro.

Como uma frase de uma só palavra, como um poema de uma só frase, todo o sentido, nestas fotografias, está em apenas um instante. Teatros de um só instante. E,

aqui, convém lembrar a relação da fotografia com o instante. Subtraindo-o da corrupção do tempo, a fotografia dá duração ao instante. Neste momento, não é mais o instante que passa pelo tempo, é o tempo que passa pelo instante. “O tempo da foto não é do tempo”, é um tempo outro, fora do tempo. É o tempo do meu olhar, do encontro do meu olhar com aquilo que a foto imobilizou. Imobilizado, o instante se abre à minha presença. A duração do instante é, assim, a que nasce entre o então da foto e o aqui do meu olhar. Não é, como já foi dito, um tempo linear e corrido, não é uma linha entre o passado e o presente, mas uma possibilidade de vagar infinitamente por aquele passado o que se atualiza no meu olhar. A imobilidade da foto se converte em uma imobilidade viva.

As fotos de *mise en scène*, assim como não negam a aptidão da fotografia para o real, tampouco o fazem no que se refere à sua relação com o passado. É daí que elas retiram seus efeitos narrativos, é aí que elas abrem suas áreas de ficções. É porque as fotografias nos transportam para um outrora e um alhures (que acreditamos real) que somos impelidos a buscar na nossa lembrança de um tempo ido algo que sustente aquelas cenas. Como toda fotografia, elas interpelam nossa memória mas, na medida em que falham em nos dar um passado real para preenchê-la, elas se abrem à fabulação de uma memória e uma estória fantásticas. Podemos retomar a analogia com o poema de uma só frase: assim como neste os sentidos são abertos, aqui os caminhos são múltiplos. Pois, menos que estórias contadas, são estórias que se abrem. Estórias que, se não foram reais, tampouco são impossíveis.

É possível lembrar Gilles Deleuze quando, a respeito do cinema, distingue o regime orgânico do regime cristalino da imagem. O primeiro é marcado pelas relações localizáveis, em que o meio descrito é independente da descrição; enquanto que no cristal, o meio vale por seu objeto, substitui-o, cria-o e o apaga a um só tempo. Nesse regime o espaço deixa de ser o espaço de uma ação no qual o tempo é marcado nos intervalos entre a tensão e a resolução da tensão, para se tornar um espaço “vazio”, “cristalizado”, amorfo e de relações não localizáveis, onde as coisas se passam “no branco ao fundo do branco”, ou “no vazio que absorveu os personagens”. O tempo, por conseguinte, não é mais o cronológico; no espaço fraturado podem coexistir muitos presentes ou muitos passados. Mas a alteração no estatuto espacial da imagem

implica uma outra transformação no caráter da narração que, a um só tempo, se torna temporal e falsificante. Muito próximos de Blanchot quando este distingue a narrativa verídica da narrativa não-verídica, os dois regimes de imagem compreendem a passagem de um modo de narração que “aspira à verdade” e um modo que “não aspira à verdade”. Na imagem orgânica somos remetidos a algo anterior, o qual ela vem confirmar, contar ou reafirmar; ao passo que a narração falsificante da imagem cristal opera na fratura intransponível entre a imagem e sua anterioridade. A imagem como afirmação de um mundo é substituída por uma imagem ambígua, cuja duplicidade não pode ser resolvida no nível deste. É um outro mundo que se cria e que se abre, onde a relação realidade / verdade, que guia a narrativa verídica, é esvaziada.

As fotografias de *mise en scène* estão muito mais próximas do regime cristal do que do regime orgânico. Elas criam uma fratura no seio da representação fotográfica entre o verossímil e o real, que as abre para relações não-localizáveis. Assim como elas não provam uma realidade, elas não correspondem a uma estória dada anterior. É na fratura do instante que se funda este tempo neutro, de onde, no encontro com o meu olhar, uma narrativa florescerá. Narrativa, é importante dizer, que não aspira à verdade do mundo, mas que foi impulsionada pelo rompimento com este.

O poder destes teatros, o poder destas narrativas, está ainda no tempo encerrado da fotografia, neste tempo que se abre ao olhar. Mais uma vez percebe-se como a *mise en scène* fotográfica supera o referencialismo da imagem através dele próprio: a imobilidade do teatro converte-se numa mobilidade viva do imaginário.

Tableau vivant e pequena (muito pequena) retrospectiva histórica

É aqui que a idéia de *tableau vivant* ou *tableau narrative* encontra uma de suas justificativas. A outra estaria no tamanho das fotos; na sua grande maioria, as fotografias de *mise en scène* deste período eram expostas em grandes formatos. Até este período a média de tamanho das fotografias em exposições era de 30x40cm; 50x60 aparecia vez ou outra, mas era considerado uma exceção à regra. Com os

tableaux, esta média mudou radicalmente, passando para 80x120cm, 120x180cm ocasionalmente.

Mas voltemos à primeira justificativa: diversão das classes altas na Grécia antiga, no período medieval e mais recentemente na era vitoriana (na qual se estendeu para a cultura popular) os *tableaux vivants* (*living pictures*, ou “quadros vivos”) consistem na disposição de atores vivos em um palco ou cenário onde, representando imagens religiosas ou da história da arte, permaneciam imóveis até o fim do espetáculo. Estes *tableaux* tinham com frequência função educativa, e deveriam introduzir os jovens, de maneira divertida (o que hoje pode parecer um absurdo e uma monotonia, em tempos de televisão e jogos interativos, mas que definitivamente não o era na época medieval), na história da arte e nos caminhos de Deus.

É importante frisar que o sentido com o qual a crítica de arte se apropriou dos *tableaux vivants* difere do sentido com que trabalha Barthes quando deles se apropria para pensar a relação da fotografia com a denegação da morte. Para a crítica de arte, os *tableaux* são tomados apenas na relação que eles têm com a “imobilidade viva” de um grupo de atores, que, sem utilizar a língua falada, é capaz de comunicar valores religiosos, morais, políticos ou sociais compreensíveis universalmente. É o que escreve Anne Hoy: “Whether painted or live, sacred or secular, the tableau communicated religious, moral, political, and social values through a universally understood cast of characters and language”.¹²

Se, a partir da década de 70, falou-se com frequência em *tableaux*, é interessante notar que estes fotógrafos acabaram por reavivar uma história alternativa e até então adormecida da fotografia. No século XIX e no início do século XX, fotógrafos como Oscar G. Reijlander e Henry Peach Robinson já encenavam alegorias narrativas para serem fotografadas. O exemplo mais notável, de Oscar G. Reijlander, é um *tableau* composto de 36 negativos, no qual encenava-se a escolha de um jovem entre o vício e a virtude; foi realizado em 1857 e chamava-se “Two Ways of Life”. Com uma composição mais clássica, Robinson, em 1858, dramatizou, em uma cena

¹² Hoy, Anne. *Op. cit.*, p. 9. “ Pintados ou ao vivo, sagrados ou seculares, os *tableaux* comunicavam valores religiosos, morais, políticos e sociais através do recurso a personagens e a uma linguagem universalmente compreensíveis.”

que intitulou “Fading Away”, a morte iminente de uma jovem garota e o pesar de sua família, que a velava.

Um outro caso de dramatização de imagens da iconografia clássica no século XIX, embora no formato retrato (e portanto não no formato *tableau*), encontramos em Julia Margaret Cameron. Esta fotógrafa pedia a conhecidos para que posassem como personagens bíblicos ou históricos. Um exemplo é a foto “Marie Mother”, em que Ann Hiller, uma amiga de Cameron, encena a Virgem. O caso de Cameron é deveras peculiar; a teatralização é discreta, e o resultado, ambíguo. Pode-se ver tanto Ann Hiller quanto a Virgem e é, de fato, este duplo sentido o que faz suas imagens tão fascinantes.

Na década de 20, os surrealistas também realizaram algumas *mise en scènes* que não deixam de fazer parte desta história reavivada. Nos retratos que Man Ray fez de Duchamp transvestido em Rose Selavy já está, com certeza, grande parte da inspiração de muitos dos artistas deste período.

Mas, na maioria destas imagens – com exceção da de Reijlander – a ilusão de realidade é ainda possível. Podemos ver “Marie Mother” como um retrato de Anne Hiller, assim como Rose Selavy, não nos fosse conhecido o personagem de Duchamp, poderia ser tomado como a imagem de um travesti, e mesmo o “Fading Away” de Robinson poderia ser tomado como a imagem de uma filha sendo velada por seus pais. Assim, ainda que eles indiquem que a prática de *mise en scène* não é um evento absolutamente novo na fotografia, não se pode tomá-los como equivalentes ao trabalho dos fotógrafos que realizaram suas imagens entre as décadas de 70 e 80. Afinal, naqueles, na medida em que a impressão de realidade ainda é forte, as imagens não se liberam para narrativas, não se constituem, ao nosso olhar, como aéreas de ficções em que mundos possíveis se inscrevem.

Segunda acepção de *mise en scène*

Acredito ter apresentado brevemente todas as características gerais das fotografias de *mise en scène* deste período. A saber, a narrativa, o artifício, o

referencialismo e a ambigüidade entre o artifício e o referencialismo como o lugar de onde emerge a força dramática destas fotografias.

Antes de prosseguirmos, todavia, é importante apontar que a noção de *mise en scène*, embora venha sendo usada aqui, é sujeita a inúmeras cauções. Assim como estas imagens motivaram uma revisão da história da fotografia, a conseqüente recuperação de um período até então adormecido, elas também incitaram, entre as décadas de 80 e 90, outras reflexões que vieram acrescentar novos sentidos à noção de *mise en scène*. Com isto ela adquiriu conotações bem mais amplas do que a inicialmente apresentada.

Recentemente, tem-se falado, de um modo mais geral, que toda e qualquer fotografia, comporta, em maior ou menor grau, alguma *mise en scène*. Para esta corrente, que se vale sobretudo de uma abordagem psicanalítica, todo fotógrafo de alguma maneira dirige sua cena, assim como todo retratado de um modo ou de outro se auto-encena diante da câmera. Privilegiando a ruptura que se dá entre o sujeito e a imagem que este faz de si, quando se vê prestes a ser retratado, esta corrente acredita que o "eu" do fotografado é indissociável de uma certa *auto-mise-en-scène* narcisista e histórica. Estamos sempre encenando o pai de família, a graciosidade das filhas, a irreverência dos artistas.¹³

Esta noção de *mise en scène* é já um segundo desenvolvimento do termo, resultado de pesquisas desenvolvidas durante as décadas de 80 e 90, e de forma alguma correspondente à maneira como as fotografias dos artistas acima citados foram compreendidas no seu contexto de produção. Muito menos é este o sentido utilizado por Bernard Faucon. Todavia, a amplitude que a expressão foi tomando acabou por tornar problemático o seu uso aplicado às fotografias realizadas entre as décadas de 70 e 80. Afinal, se toda fotografia se tornara *mise en scène*, qual seria a singularidade deste novo movimento, que, de fato, fora o que levava tantos autores a pensar na idéia de *mise en scène*?

Isto não quer dizer que o termo não deva ser utilizado, tampouco que tenha deixado de ser empregado; ele apenas adquiriu uma função mais operatória e menos

¹³ Sobre o assunto ver: Soulages, François. *Esthétique de la photographie*. Paris: Armand Colin Cinéma, 1998.

Esthétique de la photographie. Paris: Armand Colin

categorizante. E a pergunta que cabe fazer é: como a *mise en scène* é articulada nestas fotografias, e o que as diferencia de todas as outras? Acredito que esta pergunta foi respondida nas páginas anteriores. Portanto, agora que pretendo me dedicar novamente a Bernard Faucon, continuarei, junto com ele, a utilizar este termo na primeira acepção apresentada neste texto.

Esta explicação apenas se fez necessária para evitar dúvidas ou duplos sentidos acerca desta noção de conotação tão ampla. Este problema não aconteceu com a noção de *staged photography*, que, da década de 70 até os dias de hoje, permanece essencialmente a mesma. Todavia, como é com Bernard Faucon que dialogarei a partir de agora, esta distinção se fez importante. Como se verá, não há dúvidas quanto ao sentido com que o artista utiliza a expressão.

Bernard Faucon e a *mise en scène*

Tudo o que foi dito anteriormente sobre a fotografia de *mise en scène* (na primeira acepção do termo) poderia ser sobre a fotografia de Bernard Faucon. Nas suas primeiras séries, quando a *mise en scène* era mais pungente que nas comentadas no primeiro capítulo, encontramos a mesma relação com o real, a mesma relação com o tempo. Faucon não nega a aptidão da fotografia para o real, ele cria realidades imaginadas e tira disso sua maior potência. Tampouco nega a relação dela com o passado; ele recria uma memória fantástica. Mas, ao invés de repetir tudo o que anteriormente já foi dito alterando o sujeito da frase, prefiro narrar a experiência de Faucon até que ele chegasse à fotografia. De fato, com ele se passa algo de peculiar e, inclusive, esclarecedor: é a *mise en scène* que lhe dá a consciência da fotografia, é no artifício que ele descobre as potências dela.

Dos manequins à fotografia

Foi fotografando manequins que Bernard Faucon entrou para a fotografia; como já dito, *Les Grandes Vacances* é o seu primeiro trabalho.

Estamos no início da década de 70. Faucon, recém-saído da casa dos pais, estudante de filosofia sem qualquer interesse de entrar para o mundo dos adultos – leia-se para rotina do trabalho – começa a freqüentar mercados de pulgas e feiras de antigüidades, onde passa a negociar manequins de vitrine. Nos cinco anos seguintes ele viverá da troca e da venda destes bonecos. Viajando por toda a França, ele buscará, nos porões e depósitos das pequenas boutiques francesas, os manequins abandonados e sem uso que, comprados por mais ou menos 20 francos, seriam revendidos, depois de recuperados, por valores que oscilariam entre 200 e 500 francos.

O comércio destes objetos obsoletos será o seu modo, mais livre e lúdico, de conciliar sua resistência ao mundo do trabalho e à necessidade de ganhar a vida. Mas ele não será sua prioridade. Revendendo estes manequins, ele pretende apenas conseguir a tranqüilidade financeira para se dedicar às duas paixões que tinha naquele tempo: a pintura, à qual ele se dedicara com afinco desde os quatorze anos, e a teologia, da qual ele se aproximará através dos livros de Jacques Maritain e para a qual ele voltava todos os seus estudos no período de faculdade. Mas, pouco a pouco, uma alteração na relação de Faucon com estes bonecos foi tomando lugar: estes manequins, que deveriam ser apenas manequins, ou seja, produtos a serem comercializados, passaram a ser um pouco mais que manequins...

Peu à peu, j'ai pris conscience que je véhiculais des trésors, et sans autre projet que celui d'en sauver quelques-uns, j'ai commencé à mettre de côté mes plus beaux manequins d'enfants. Un serial d'incorruptible jeunesse s'est mis à grandir autour de moi, seulement entamé de temps en temps par le sacrifice d'une jolie pièce à l'appât d'un bon prix.¹⁴

Aptidão de comerciante, já antes questionável, sacrificada pelo encantamento do patrão pelo produto, restava-lhe começar a fotografá-los.

¹⁴Faucon, Bernard. *Bernard Faucon*. Paris: Actéssud. 2006. (s.p) "Pouco a pouco tomei consciência de que eu carregava tesouros. E sem nenhum outro propósito do que aquele de salvar alguns, comecei a colocar de lado meus mais belos manequins de criança. Um império de incorruptível juventude começou a crescer ao meu redor, somente abalado de tempos em tempos pelo sacrifício de uma bela peça, motivado por um bom preço."

A primeira imagem: diante de um muro e encobertos por um buquê de flores artificiais, o rosto de um manequim de cera é beijado por um menino de cabelos loiros (este real). Era o verão de 1976. Faucon estava em Saint Maritian, região do Luberon, na Provença francesa, o mesmo lugar onde nascera e crescera. Neste mesmo ano, outras imagens virão; os lugares lhes são todos familiares: nas praias onde ele brincara em criança, um manequim é trazido pela maré; nos caminhos por onde andara de bicicletas, crianças de cera aventuram-se em uma expedição; diante de uma montanha iluminada pelo luar, dois manequins preparam-se para dormir.

De “Brocanteur du ciel”¹⁵ como seus amigos o chamavam na época em que ele comerciava em feiras e mercados os seus manequins, ele se tornara um “magicien qui donnait corps à ses rêves, en pleine lumière, avec la complicité de tous”.¹⁶ De comerciante, ele se tornara fotógrafo.

“Je sentais que ces manequins, ces petits homes ‘dévitrinés’, en investissant ces lieux marqués par mon enfance libéraient des forces inconnues, mettaient au jour de sublimes, de magistrales evidences”.¹⁷ São os manequins que dão a Faucon a consciência da fotografia: “Si je n'avais pas d'arrière pensée avec les manequins, j'en avais par contre depuis longtemps avec la photo”¹⁸.

Até este momento, fora à pintura que ele se dedicara seriamente. Se já fotografava desde os 14 anos, quando sua avó Tatié lhe presenteara com sua primeira câmera – uma semiflex, formato quadrado, o mesmo ao qual ele seria fiel até *Les Écritures* – era na pintura, a primeira colocada na sua hierarquia privada das artes, que ele buscava sua voz própria. Sobre este período anterior a *Les Grandes Vacances*, ele escreve: “Avant je photographais pour retenir ce que j’amais. La photo n’était pas un moyen d’expression. C’est la peinture qui l’était”.¹⁹

¹⁵ Idem, (s.p) “Antiquarista do céu.”

¹⁶ Idem, (s.p) “Mágico que dava corpo à seus sonhos em plena luz do dia, com a complicitade de todos.”

¹⁷ Idem, (s.p) “Eu senti que estes manequins, estes pequenos homens “desvitrinados”, investindo os lugares marcados pela minha infância, liberavam forças desconhecidas, colocavam em jogo evidências sublimes, magistrales.”

¹⁸ Idem, (s.p) “Se eu não tivesse, outrora, pensado com os manequins, eu não o teria, em contrapartida, pensado com a fotografia.”

¹⁹ Faucon, Bernard *Apud* Borhan, Pierre. *Bernard Faucon*. Paris: Belfond, 1988. p. 47. “Antes eu fotografava para reter aquilo que eu amava. A fotografia não era meu meio de expressão. A pintura é que o era.”

Sua primeira pintura fora feita aos quatorze anos. Presenteado pela sua avó com uma caixa de tintas, ele pintou uma paisagem fictícia na qual é possível entrever um jovem casal. Esta paisagem e estes personagens, mistura onírica de suas emoções, repetiram-se ainda em muitos outros guaches. Com o tempo suas pinturas tornaram-se realistas, frias e monocromáticas. Nestes guaches, ele pintava, principalmente, os arredores de Saint Maritian, para ele, a um só tempo, o idílio de sua infância feliz e amada e a angústia de sua adolescência silenciosa e solitária. Pouco antes de realizar *Les Grandes Vacances* ele redescobre nas suas fotografias de infância um novo material. Ele amplia-as e, desta vez com tinta acrílica, conserva apenas as expressões ideais. Nesta desdramatização e “desrealização” fotográfica, ele reinventa uma lembrança fantástica, ele impõe “a sua lembrança”.

À diferença de sua passagem na pintura, que, como se vê, conheceu diversas fases, sua experiência na fotografia, neste mesmo período, foi extremamente homogênea. Ainda que se reconheça nestas fotografias, hoje conhecidas pelo nome de *Le Temp's d'Avant*, elementos que atravessariam suas imagens futuras (a luz e as paisagens do Luberon, a casa familiar, a infância), elas dizem mais do que ele gosta do que de uma busca formal e expressiva. Diferentemente do que aconteceu na pintura, nestas fotografias, realizadas no decorrer de dez anos, fora as mudanças que o tempo imprime no real, não há muitas diferenças. Neste terreno, menos do que buscar formas de se expressar, tratava-se de registrar, tal como um amador, sem pretensões de alçar-se ao domínio de uma profissão, tudo aquilo que ele amava. Sobre este período, ele escreve: “Je me vois partir à l'école et brusquement rebrousser chemin pour photographier un ciel. (...) J'ai eu la chance de tomber tout de suite sur ce qu'il me fallait”.²⁰

Mas, uma vez encontrados os manequins, passaria a ser a fotografia o seu meio expressivo. A pintura estaria, doravante, no passado. Sobre sua experiência fotografando *Les Grandes Vacances*, ele escreveu: “pendant cinq ans j'ai oublié la peinture, la philosophie, la théologie”.²¹

²⁰ Faucon, Bernard *Apud* Borhan, Pierre. *Op. cit.*, p. 27. “Vejo-me a deixar a escola e a bruscamente mudar de caminho para fotografar um céu. Tive a chance de me lançar sobre tudo aquilo que me era necessário.”

²¹ Faucon, Bernard. *Op. cit.*, “Durante cinco anos eu esqueci a pintura, a filosofia, a teologia.”

Esta alteração é compreensível. No momento em que Faucon passa a fotografar os manequins, não só sua experiência na fotografia aproxima-se do que vinha buscando na pintura, mas também os resultados obtidos se tornam tanto mais interessantes. Na pintura, é notável o esforço pessoal e expressivo do artista em tangenciar as questões da memória e do imaginário. É o que se percebe no movimento do guache ao acrílico, quando Faucon passa da criação de histórias fictícias à ficcionalização da própria história. No seu amadurecimento como artista, fica cada vez mais evidente a sua tentativa de, misturando sua própria história pessoal com a ficção, refundar uma realidade própria.

Ora quando ele encontrou os manequins e começou a fotografá-los, aconteceu algo como uma equação perfeita: uma ficção com tinturas de real, uma realidade com fissuras para imaginação. A fotografia aliada à *mise en scène* com os manequins lhe permitiu misturar o seu tempo próprio com o tempo atestado, e assim escrever a sua própria história numa história registrada.

Quanto a isto, é notável que sua primeira fotografia com estes bonecos *desvitrinados* não foi um simples registro para um catálogo futuro. À diferença do que vinha fazendo em todas as fotografias de *Le Temps d'Avant*, quando ele simplesmente registrava aquilo no real que lhe apetecia, aqui a *mise en scène* já se faz presente. Mas, sobremaneira, o que chama a atenção é que é para os lugares de sua infância que ele se volta. Tal como na pintura, é um tempo pessoal e passado o que ele reconstrói.

L'idée de fabriquer des fictions, l'idée d'une equation possible entre la photographie et les manequins m'ont saisi tout d'un coup. L'es enfances de chair et de plâtre, les lumières du Luberon, la nostalgie et l'actualité du désir... cristallisées ensemble par cette operation magique de l'enregistrement photo. Le pouvoir de figer; d'éterniser en lumière, d'attester au regard du monde la perfection d'un instant. L'oeuvre ouvrant grandes ses portes au temps intimes, à toutes ses ivresses, à

tous ses vertiges. Le bonheur de donner corps à cette folie: pour moi ce sera toujours plus beau.²²

Para ele a pintura nunca fora um meio de simplesmente criar mundos fictícios; nela, ele buscava (re)inventar sua própria história. A ligação com sua realidade e sua memória passada é inerente à sua experiência na pintura. A fotografia, mais do que qualquer outro meio, tem esta aptidão para a realidade, ou melhor, o poder de atestar que uma realidade existira em um determinado tempo. Todavia, até então, tal como ele a utilizava, ela se atinha tão somente à realidade atestada. Mas os manequins permitiram-lhe investir esta realidade com as cores da sua memória. Ou ainda eles lhe permitiram tornar real e passado, como somente a fotografia o poderia fazer, um mundo imaginário. Sobre a relação de Faucon com os manequins, escreveu Pierre Borhan:

Si les manequins ont été pour lui une voie royale pour apprehender la nature de la photographie, c'est parce qu'ils ont constitué un matériau déjà déréalisé, abstrait et parce qu'en même temps il a pu accéder grâce à eux à un nouveau réalisme saisissant.²³

Faucon precisa:

Son operation (de la photographie) ne cesse d'attester l'existence. Elle ne ment pas sur le réel. L'image les plus fabriquée, la mise en scène les plus artificielle est emportée dans un étourdissant réalisme. Sans cette

²² Faucon, Bernard. *Bernard Faucon*. (s.p) "A idéia de fabricar ficções, a idéia de uma equação possível entre a fotografia e os manequins, me tomaram de uma só vez. As infâncias de carne e cera, as luzes do Luberon, a nostalgia e a atualidade do desejo... cristalizados juntos por esta operação mágica de registro fotográfico. O poder de congelar, de eternizar luminosamente, de atestar ao olhar do mundo a perfeição de um instante. A obra abrindo suas grandes portas ao tempo íntimo, a toda a sua embriaguez, a toda a sua vertigem. A alegria de dar corpo a esta loucura: para mim será sempre o mais belo."

²³ Borhan, Pierre. *Op. cit.* p. 60 "Se os manequins foram, para ele, uma via real para apreender a natureza da fotografia, é porque eles eram um material já desrealizado e, também, porque, graças a eles, ele poderia alcançar um realismo mais abrangente."

dimension de fascination, je ne serais pas photographe, je serais peintre.²⁴

Há pouco citei uma fala de Faucon na qual ele dizia que os manequins lhe pareceram liberar “forças desconhecidas”, “evidências magistrais e sublimes”. O que são estas forças e evidências? São o seu imaginário, a sua memória, as suas realidades imaginadas que, nas fotografias, adquirem a intensidade daquilo que fora real, a potência de afetar o olhar como aquilo que foi e esteve em algum lugar. A fotografia, compreendida a partir dos manequins, atendeu-lhe a necessidade de revisitar o passado, liberando daí novas lembranças, novas vivências.

²⁴ Faucon, Bernard. *Apud* Bergala, Alain. *Le Vraix, Le Faux, Le Factice* . In: Les Cahiers du Cinéma. Paris, setembro, 1983. p. 8. “Sua operação (da fotografia) não cessa de atestar a existência. Ela não mente sobre o real. A imagem, a mais fabricada, a *mise en scène* a mais artificial, é levada para um desconcertante realismo. Sem esta dimensão de fascinação eu não teria sido fotógrafo, teria sido pintor.”

Eis, por fim, *Les Grandes Vacances*. Para Faucon: o canto do cisne da fotografia. Para Roland Barthes: a fotografia no limite do ser; a fascinação.

Nesta série, realizada entre 1976 e 1981, Faucon vai dispor manequins de cera e olhos de vidro na beira do mar, na piscina, em festas ao ar livre, em passeios por campos abertos. São cenas cotidianas em que estes seres inertes e sem vida serão os senhores da ação, em meio a cenários tomados de objetos reais, cujo romantismo exala um certo naturalismo – colinas, praia, campos floridos. Algumas vezes um menino vivo, de corpo descoberto, aparecerá, em meio aos manequins, para abalar estas ficções.

Embora esta seja a primeira série de Faucon, ela é o seu trabalho mais complexo. Aqui encontraremos todas as questões que atravessarão, futuramente, os outros trabalhos: será o tempo e a memória, o olhar, o Amor, e a Fotografia. Todas elas abordadas de forma tanto mais pungente e complexa a partir da oposição e relação entre a verossimilhança e inverossimilhança, entre o manequim e a criança verdadeira (estando ela presente ou não nas imagens).

Mas, à diferença do que acontece a partir de *Idoles et Sacrifices*, quando Faucon retoma todas estas questões para demonstrar sua desilusão em relação à fotografia, *Les Grandes Vacances* é atravessada por uma espécie de confiança mágica no poder das imagens. Desta vez não se tratará de dar a ver as impotências da fotografia, como por exemplo, em *Idoles*, ou das ilusões do olhar fotográfico, tal como em *Les Écritures*, mas de retirar destas impotências e especificidades do olhar fotográfico a força expressiva de suas imagens.

No primeiro capítulo, abordando a série *Idoles et Sacrifices*, citei duas falas de Faucon; peço licença para reproduzi-las aqui novamente: “Le vivant”, escreve Faucon, “le sujet par excellence de la photo, mais aussi les plus imphotographable”.¹ Fala que ecoa nesta segunda, dita à época das *Chambres d’Amour*: “ce qu’on souhaite le plus photographier est le plus imphotographable: le visage d’amour”². Naquela situação, eu recorria a estas falas para demonstrar a incapacidade da fotografia para o vivo. Aqui, podemos voltar novamente a elas para, à luz de *Les Grandes Vacances*,

¹ Faucon, Bernard. *Bernard Faucon*. Paris: Actes Sud, 2006. (s.p) “O vivo, o sujeito por excelência da fotografia, mas também o mais infotografável.”

² Idem, (s.p) “O que mais se deseja fotografar é também o mais infotografável: o rosto do amor.”

tentar lê-las, não como a expressão de uma desilusão, mas como a potência de um acontecimento.

Pois, nesta série, contra esta ambigüidade fundante da fotografia (o mais desejável é também o mais infotografável) Faucon não lutará. Ele a tornará visível e retirará daí a potência máxima de seu trabalho. Pois será exatamente onde a fotografia se abre para a perda que suas imagens encontrarão sua força dramática. Nesse sentido, pode-se pensar *Les Grandes Vacances* como um esforço de Faucon para dar a ver a ausência constitutiva da fotografia, sua ambição primordial, e para fazer desta ausência força expressiva.

Para tanto, ele recorrerá a duas estratégias distintas: não fotografar o vivo; fotografar o vivo em meio ao não-vivo.

Na primeira, haverá algo como uma vida evocada no não-vivo. Não mais o sujeito vivo, mas algo como *A vida, O amor*. O amor, ele nos diz, “c’est éprouver si fortement l’actualité d’un visage, qu’on ne peut plus l’exprimer que par des immobilités de mort”.³ É em direção ao vazio, à morte e imobilidade que ele parte, ao fotografar estes seres desde sempre sem vida, mas tão somente para conseguir um acréscimo de existência. Ainda sobre as *Chambres d’Amour*, cuja operação guarda semelhanças com a de *Les Grandes Vacances*, ele escreve: “Photographier le vide de la chambre d’amour c’est réunir deux manques a exister, celui de la chambre et celui de la photo, pour obtenir un accomplissement d’existence”.⁴ É nestes momentos que *Les Grandes Vacances* mais se distancia das séries subseqüentes. Aqui, a realidade, a vida e a verdade tornar-se-ão abstrações e idealizações nas figuras dos manequins. Não se trata mais de ferir o nosso olhar com o não-vivo, mas de evocar uma vida no não-vivo. Não se trata mais de nos mostrar como o olhar fotográfico é uma construção, mas de construir com este olhar um mundo possível.

Na segunda estratégia, ele encenará na própria fotografia o desejo impossível de vida do não-vivo (da fotografia) pelo vivo. Ele mostrará a própria ambição da fotografia e o modo como ela, ao desejar a vida, não faz outra coisa senão

³ Idem, (s.p) “é provar tão intensamente a atualidade de um rosto, a ponto de não poder expressá-lo senão pela imobilidade da morte.”

⁴ Idem, (s.p) “Fotografar o o vazio da *Chambre d’Amour* é reunir duas faltas em uma existência, a do quarto e a da fotografia, para obter um acréscimo de existência.”

desapropriá-la. Às vezes meninos vivos encarnarão a vida desejada e usurpada; outras vezes Faucon lançará mão de elementos que indicam traços de vida, tais como o fogo. Aqui Faucon encontrará ainda duas maneiras de demonstrar esta impossibilidade da fotografia. Em algumas fotos o não-vivo é um devoto do vivo e deseja sua vida; em outras, ele contagiará o vivo com sua ausência de vida.

O que proponho, neste capítulo e no seguinte, é um passeio por estas imagens. Será impossível trazê-las todas aqui; foram mais de cem fotos realizadas no decorrer de cinco anos. Seleccionarei algumas que possam traçar um panorama geral deste trabalho. Neste capítulo, me referirei às que trazem apenas manequins. No próximo, abordarei as que misturam meninos vivos (ou elementos que indicam a vida desejada) com meninos não-vivos. Neste momento, uma divisão será feita entre aquelas em que o não-vivo aparece como devoto do vivo e aquelas em que o não-vivo contagia o vivo com sua ausência de vida. Pretendo neste percurso identificar como Faucon articula a questão do vivo e do não-vivo com a fotografia. Para tanto, uma relação com o conceito de estranho (*unheimlich* □ -□□ □□□.3834 *cmo*

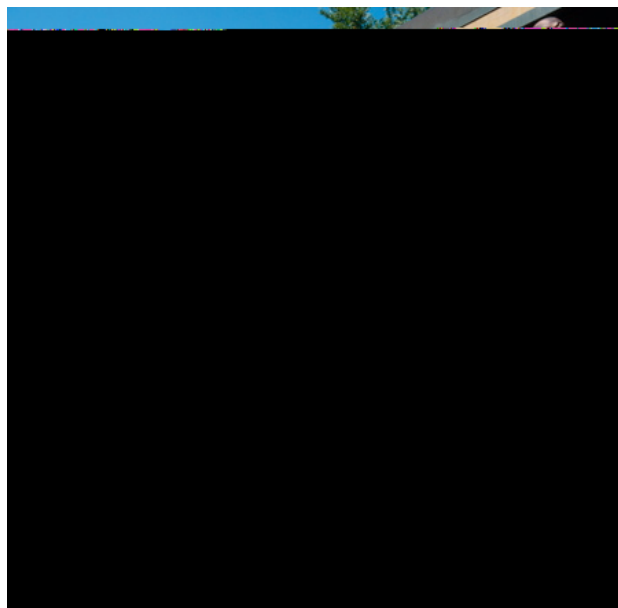
tampouco são vivas, são imagens de crianças que estavam vivas) como crianças verdadeiras. Todavia, como meu interesse último é discutir o lugar da vida e da morte na obra deste artista, permitir-me-ei esta liberdade.

Começemos.

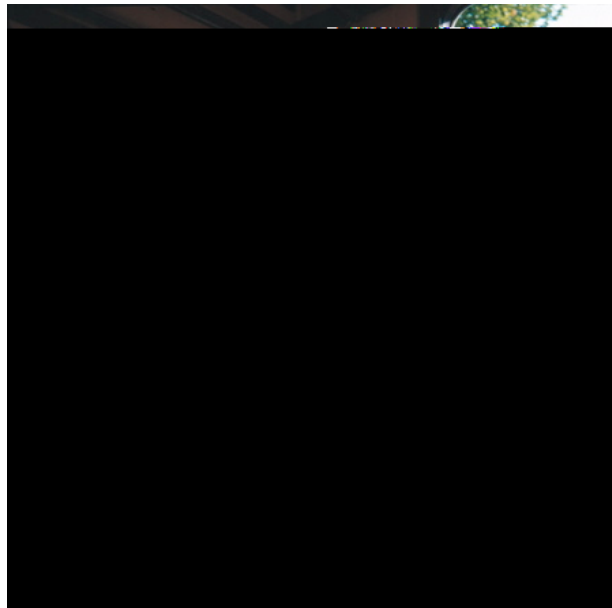
As férias dos manequins

Sobre este primeiro conjunto de fotos, não há muito a ser dito. Elas são belas, elas nos tocam. Elas acordam em nós regiões de afetos adormecidos. O tema é com freqüência a amizade, o amor, os encontros verdadeiros e também a pureza e a beleza. Encontraremos algo como uma idéia de mundo antes que o pecado se abatesse, antes que as angústias tomassem a idade adolescente e antes que a consciência de fim nos impelisse até a morte.

“Le départ”: Eis o que vemos: uma estação de trem. É o começo das férias (poderia ser o fim). O céu está azul. O trem está prestes a partir. Das janelas, podemos ver alguns bonecos; redes de caçar borboleta à mão, eles parecem se despedir dos que ficam. Não há melancolia, tristeza nem fatalidade alguma nesta partida. Há uma promessa ou uma lembrança de felicidade: o mundo, as férias, o verão são infantis.



“Dans le train”: No trem, entre o partir e o chegar, um amigo é envolvido pelos braços do outro. Sobre o colo de um deles, vemos um livro, e, sobre a maleta ao lado, um sanduíche e uma garrafa de suco. As férias ainda não começaram (ou talvez tenham terminado). Eles não ficarão mais que algumas horas naquele vagão; as promessas e as lembranças estão alhures, mas neste vagão há algo como um destes pequenos grandes nada da vida, algo que poderia ser dito como o presente puro dos momentos de júbilo, ou, ainda, a entrega pura das verdadeiras amizades.

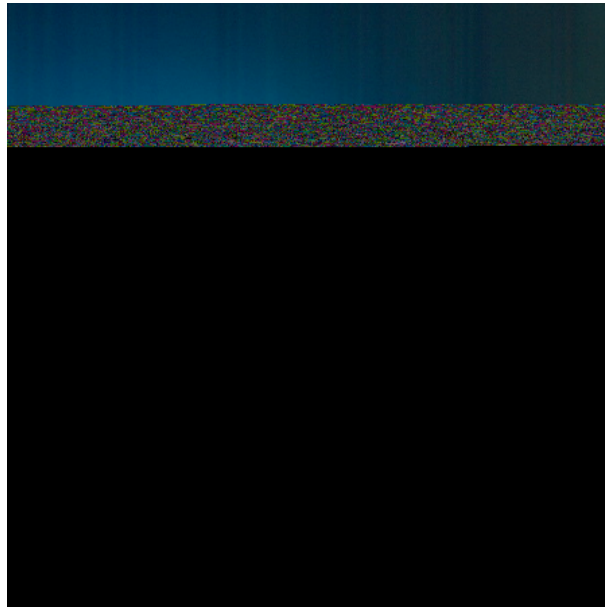


“Le secret”: Agora estamos definitivamente nas Grandes Férias. Anoitece. Dois manequins, sentados, frente a frente, se “olham” (há poucas fotos em que eles se olham nos olhos). Eles estão em primeiro plano; ao fundo, saindo de uma árvore, vê-se um estranho foco de luz.

Este foco misterioso divide a fotografia em dois planos. Mas só a divide para devolver toda a atenção ao primeiro, novamente. Neste, os bonecos, com seus olhos de vidro, estão totalmente alheios e impassíveis aos mistérios e aos temores da noite, anunciados no fundo da cena. Nada perturba aquele momento e aquela amizade. Como se no olhar que eles dirigem um ao outro eles criassem um mundo próprio.

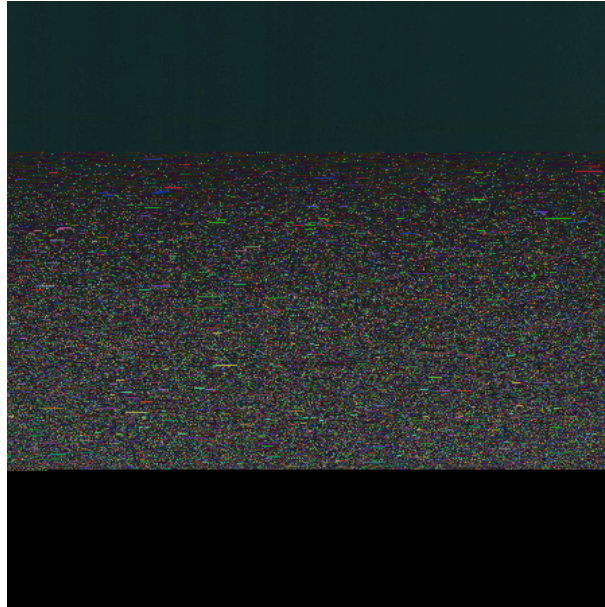
Um mundo próprio como o que a obra de Faucon cria para eles.

E não é por menos que esta fotografia se chama “Le secret”. Este segredo que não podemos adivinhar, mas podemos experienciar, é o do olhar, ou melhor, o da experiência de viver através do olhar. Ou, se se quiser, o imaginário, este mundo, tão possível quanto fictício.

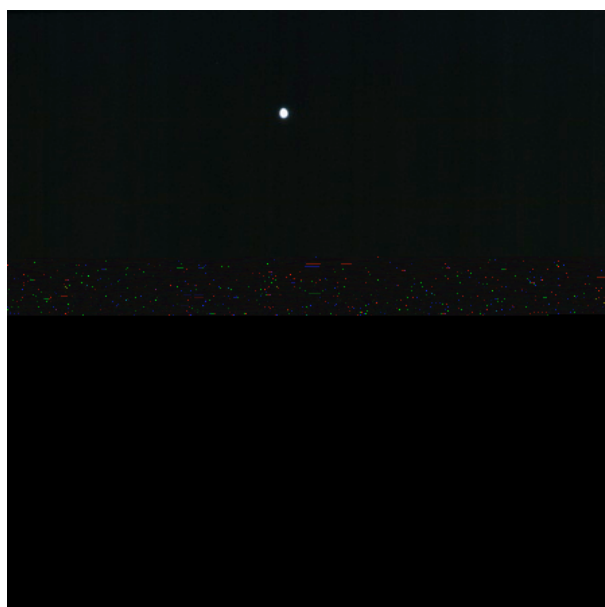


“La Nuit”: Anoteceu. É ainda a amizade o que vemos, embora não sejam os mesmos amigos. Estes estão abraçados e envolvidos pelo casaco de um deles. Ao fundo, a lua. A noite é de um negro sem nuances – factício, poder-se-ia dizer (tanto quanto estas crianças). À sua escuridão, opõe-se a luz artificial iluminando os manequins a se abraçarem. Por esta luz, são eles, os únicos, protegidos naquela noite. Os manequins tomam toda esta cena. Parece, de fato, pela irrealidade da luz, pela proporção que eles ocupam, que não há mais nada neste mundo, neste momento, que não estes dois manequins, ali, abraçados. Tudo parece silencioso: uma comunhão silenciosa.

As férias são grandes como esta noite que os acolhe. Ou, se se quiser, como esta fotografia que a realiza. É como se a fotografia forjasse, no ato do seu corte, um “imenso de amor”, uma câmara escura, onde nenhum contratempo, nenhuma nuvem, nenhum outro ser pudesse interromper aquele momento de uma noite inexistente.



“Le télescope”: Numa noite tão real quanto estas férias, um menino maior, ajudado por um menor, parece ajeitar um telescópio apontado para a lua. A noite toma conta da cena. Há algo como um mistério da noite, uma imensidão da noite, manequins e lua são apenas pequenos pontos nesta imagem tomada de negro. Entre eles – manequins, na parte inferior, iluminados por luz artificial (um *flash*), e o ponto de luz da lua, na parte superior da foto – há apenas um negro sem nuances, uma noite sem luz.



É, com efeito, a mesma noite (não a mesma data, o que só comprova a ficção) de "La nuit". E, tal como em "La nuit" não parece haver mais nada sob este céu senão aqueles manequins: aqui também é como se no mundo existissem tão somente estas crianças. Mas, à diferença de "La nuit", a presença da noite se dá de uma maneira distinta. Nesta, é como se existissem os manequins e a noite. Em "La nuit", assim como não vemos os manequins a olharem para a noite, nós também podemos não olhá-la; é possível esquecê-la para nos concentrarmos apenas no encontro dos manequins. Mas, aqui, não se esquece a noite, e somos nós, tanto quanto os manequins, que a olhamos como quem olha para um enigma sem solução.

Nesta foto, ela não é somente o que acolhe e protege: ela é o desconhecido que instiga, o inacessível que fascina. E é a nós, tanto quanto aos manequins, que ela fascina e instiga. A noite conduz à ação; ainda que esta ação não leve a um lugar distinto. A postura agora não é simplesmente contemplativa, os manequins querem descobrir o mistério da noite, o mistério deste mundo que é o deles. Será o telescópio, uma máquina de visão, o que deverá desvendar o segredo e romper a distância. E nós olharemos este mistério através dos olhos dos manequins.

Eis o momento em que o segredo da noite se converte no segredo da fotografia. A nós não interessa o segredo desta noite, não tal qual aparece nesta imagem. Sabemos que esta noite não é real, sabemos que não há estrelas a serem vistas, mas é como se também quiséssemos desvendar o mistério deste mundo que, fora de toda a sua realidade, aterriza em uma zona vaga de nós mesmos. Se em "La nuit" foi a fotografia quem forjou o mundo dos manequins, agora é como se nesta noite dada a ver, presentificada, fosse a própria fotografia que se colocasse ali para ser desvendada. Tal como nos é apresentado nesta fotografia, o mistério da noite que acolhe e torna tão crível, tão inteiro, tão real o amor dos manequins, é o mistério do olhar e da fotografia. A fotografia: aquela que impõe e abole distâncias. O olhar: aquele que trafega entre a presença e ausência e que, por mais que escave a imagem, não poderá jamais chegar a uma resolução.

Não surpreende que seja um telescópio (máquina de visão, como a fotografia) o que Faucon tenha escolhido para percorrer esta distância. Há, com efeito, inúmeras semelhanças entre ambos. Aquilo do qual o telescópio nos aproxima está, todavia,

apartado de nós mesmos. Aquilo que o telescópio nos permite ver com detalhamento impossível ao olho nu, aconteceu há anos-luz. Tal como uma fotografia, ele opera neste movimento do olhar entre aquilo que ele dá a ver e um passado que não se pode mais tocar, mas que está ali, como um raio de luz.

Eu poderia descrever ainda tantas outras cenas: amanhecerá, eles brincarão de balanço, andarão de barco, percorrerão campos floridos, posarão para a foto das férias. O teor permanecerá o mesmo: serão cenas idílicas, de uma infância feliz, em paisagens românticas. Mas o clima e os sentimentos evocados por estas fotografias não serão suficientes para compreendermos estas imagens enquanto estes não forem pensados em paralelo com o que de fato é essencial neste trabalho: o encontro dos manequins com a fotografia. Fotos de crianças felizes há aos montes, cenas idílicas tanto quanto. Mas, aqui, Faucon faz isso no acúmulo de duas imobilidades, ou talvez se devesse dizer de dois vazios: a foto e o boneco.

Deste encontro, é como se Faucon criasse um suplemento de vida. Destas ausências, é como se ele abrisse um espaço de presença. Apesar da semelhança, não é possível confundir estes corpos inertes com crianças de carne e osso. Mas ainda assim algo de terrivelmente incômodo toma lugar. Nestas fotos, é como se a imagem da vitrine fosse sobreposta pela da infância, como se a vida emergisse do não-vivo. Não se trata da alucinação típica das fotografias, aquela que nos faz tomar por vivo aquilo que no passado fora vivo e real. Aqui não há um vivo passado e atestado a ser ressuscitado. Estes bonecos, são desde sempre e, para sempre, sem vida.

Eis o que se passa quando vemos estas fotos: são manequins, disto não temos dúvidas. Eles não podem ver, eles não podem andar, eles não podem sentir. Não os olhamos como quem olha as fotografias dos amigos. Não indagamos onde estão, não queremos saber seus nomes e jamais passaria por nossa cabeça, em uma fotografia em que aparecem vários bonecos, ater-nos a um deles e indagar quem ele seria.

Mas são também mais que manequins. Eles acordam em nós regiões de afetos adormecidos. Não estivemos em nenhum destes lugares, nunca olhamos para aquele céu, jamais corremos neste campo florido, mas guardamos em algum lugar de nosso corpo as lembranças das verdadeiras comunhões, as sensações das tardes e das noites infindáveis.

Veja bem: eles não representam, não encenam os afetos e as sensações. Os manequins são inaptos para os afetos. Esta não é narração de uma história fantástica, um conto de fadas como estes nos quais nos permitimos acreditar em plantas falantes, animais com poderes mágicos e crianças miniaturizadas. Não há suspensão de crença aqui. Não nos deixamos embalar pela história destes per50 0 0 -50 980.667 651 Tm /F 0 -0.24 18 82

fotográfico, à diferença, por exemplo, do que pode acontecer com o olhar na pintura ou no cinema, não comporta uma suspensão de crença na realidade, ele é inteiramente marcado e fundado em uma crença no poder da fotografia de atestar realidades. Assim, em uma fotografia, um manequim, ainda que arranjado em uma cena fictícia, será visto, a princípio, como um manequim.

Mas ele também poderá deixar de ser um manequim. E isto se dará, não porque o fotógrafo criará um mundo fictício para ele, de forma que passemos a vê-lo como a encarnação de um personagem. Tampouco porque ele conseguirá, através de uma ficcionalização, uma suspensão da nossa crença na realidade. Mas porque ele se aproveitará desta aptidão da fotografia para nos levar para uma realidade e um tempo passados e jogará uma coisa com a outra. Assim, o manequim se tornará mais que um manequim na fratura entre uma realidade fictícia atestada e uma realidade inexistente buscada. A ficção não é algo que está na imagem, ela nasce no encontro de uma realidade atestada com um olhar que busca encontrá-la. É aqui que a fotografia de Faucon se aproxima do gênio da fotografia tal como elaborado por Roland Barthes em *A Câmara Clara*.

O canto do cisne: a fascinação

Com Barthes, a fotografia seria, a um só tempo, realista e alucinatória, sendo a alucinação um efeito direto de seu realismo. Mas este realismo, como se sabe, tinha uma natureza particular, que o distinguia de todo o reino dos signos; ele não era o resultado de uma poderosa e ilusória capacidade mimética, através da qual poderíamos nos enganar quanto à existência de um referente representado. Essa natureza específica do signo fotográfico provinha de uma especificidade de seu referente, que tampouco era o mesmo dos outros sistemas de representação.

Chamo de "referente fotográfico", não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O

discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia”.⁵

Emanação do objeto e do tempo, a fotografia conjugava de uma vez só o “mistério simples da concomitância do passado com o real”. É nessa sobreposição entre passado e real que Barthes encontra a alucinação própria da fotografia, aquilo que permitia que só ela, e mais nenhum outro meio, realizasse a “confusão inaudita da realidade (*'isso foi'*) e da verdade (*'é isso!'*)”.⁶

O tempo da

ou o gênio da fotografia, é ela que realiza para ele aquilo que só a fotografia poderia realizar: “a ciência impossível do ser único”⁹.

A Foto não poderia ser mostrada porque não havia nenhuma informação visual nela que se pudesse acrescentar ao que o autor nos dizia. Era o passado da mãe o que o tomava por inteiro, não sua imagem, seu análogo, ou sua lembrança representada, mas o momento ao qual ele se via impelido a se reportar, como se aquele instante estivesse retido ainda, ali, na foto.

Há uma outra maneira de dizer isso, e ele o faz quando fala da pose. Embora já o tenha dito no primeiro capítulo, repito aqui: “o que funda a natureza da Fotografia é a pose”.¹⁰ E esta não é a pose do retratado, muito menos a técnica do operador. É uma intenção de leitura, e é o tempo incidindo sobre a fotografia. Foi isso o que ele descobriu na Foto do Jardim de Inverno: ele, Barthes, incluindo em seu próprio olhar o pensamento daquele instante em que a coisa real, sua mãe no caso, se encontrava imóvel. O que ele percebia diante da fotografia materna era que o passado da pose o tomava por inteiro, e que seu afeto se tornava, doravante, fiador do ser.

Sobre como encontrou esta foto, e, conseqüentemente, “a essência da fotografia”, ele nos diz:

Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a ‘reencontrava’. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas”.¹¹

Mas a Foto do Jardim de Inverno era diferente: enquanto as “as outras fotos eram apenas analógicas, suscitando apenas sua identidade, não sua verdade” esta “era

⁹ Idem, p. 106

¹⁰ Idem, p. 117

¹¹ Idem, p. 99

bem essencial". Nesta, ele a encontra. Não sua semelhança, seu análogo, mas o ser que ele ama, como se o duplo e o duplicado, o vivo e a imagem, o real e o análogo coincidissem em uma só e única existência.

"a verdadeira fotografia total", ela realiza a confusão inaudita da realidade (isso foi) e da verdade (é isso); ela se torna ao mesmo tempo cansativa e exclamativa; ela leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima, efetivamente, da loucura, reúne-se à "verdade louca".¹²

Encontrar sua mãe – essencialmente – era encontrar sua realidade viva na intensidade de seu afeto, era harmonizar o seu pesar com o passado que fora atestado. Como se o referente, necessariamente real, ratificado naquela imagem, acordando todo o amor, todo o luto, toda a compaixão que lhe era associado, assumisse vida no interior desses sentimentos. A imagem verdadeira não o era porque mostrava verdades (sua verdade não estava ao nível do mundo ou da linguagem). Ela era verdadeira na medida em que permitia a Barthes, para além de tudo o que ela dava a ver, encontrar na intensidade de seu afeto o ser de sua mãe, e não sua imagem.

Assim, contra as fotos "totalmente falsas", Barthes colocava uma totalmente verdadeira, na qual identificava o gênio da fotografia.

Seguindo uma ordem paradoxal, já que costumeiramente, asseguramos das coisas antes de declará-las "verdadeiras", sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade de sua origem; eu confundira verdade e realidade em uma emoção única, na qual eu colocava, doravante a natureza – o gênio – da Fotografia, já que nenhum retrato pintado, supondo que ele

¹² Idem, p 168.

parecesse “verdadeiro”, podia impor-me que seu referente tivesse realmente existido.¹³

Em um texto de 1976 sobre o pintor Saul Steinberg, encontramos um posicionamento de Barthes em relação ao que seja a verdade no terreno do simbólico: “A ‘verdade’ de uma obra – talvez mesmo de toda imagem – não está no que ela representa, mas na maneira como a representação é feita e afirmada”.¹⁴ Em Steinberg, ela está no traço, na maestria com que o pintor delinea os contornos ou, se se quiser, no “modo de sua técnica”. Mas ser é diferente de estar, assim, a verdade em Steinberg – “talvez mesmo de toda imagem” – está no traço, atravessa o traço, mesmo, funda o traço e, todavia, não é o traço. Há um suplemento: “o Nome Próprio, o próprio Steinberg – que é a ‘verdade’ daquilo que a obra representa, pensa e diz”.¹⁵ O traço é, então, o lugar por onde se manifesta esse nome próprio, essa verdade.

Em fotografia não é diferente: ela também manifesta uma “verdade” que não está naquilo que dá a ver, como se se tratasse de algo da ordem da verossimilhança. Percebemos quão distantes estamos das abordagens documentais da fotografia, que a tomam pelo seu valor de prova. Em Barthes, não é verdadeiro o que é real; pelo contrário, e o fato de existirem fotografias “parcialmente verdadeiras” – e que não têm nada a ver com a manipulação – já o diz. Mas tampouco essa verdade está, como estaria em Steinberg, no Fotógrafo, em sua maestria ao manejar a objetiva, captar um “instante único”. Se ela é o “suplemento”, e se este é manifesto no “modo da técnica”, este suplemento só pode estar na própria ordem fundadora da fotografia, ou seja, no seu noema (o “isso foi”). Nem na luz, nem no enquadramento e tampouco na granulação, mas tão somente nessa presença constitutiva do ser “necessariamente real” que esteve diante da objetiva, e sem a qual não haveria fotografia.

Percebe-se então a singularidade desse meio em que a verdade não é dada ao nível do mundo, mas se funda na presença não-metafórica do mundo em um dado momento da constituição da imagem. Não se pode dizer que em algum outro sistema

¹³ Idem, p. 116.

¹⁴ Barthes, Roland. *All except you*. In: *Inéditos vol.3: Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 182

¹⁵ Idem, 183

de representação o referente real seja aquilo que nos afeta. São signos que por certo possuem referentes, mas nunca um real que em uma imagem “praticamente transparente” esmaga o tempo e vem do tempo de outrora me atingir.

Eis o particular dessa operação: embora a “verdade da imagem” não esteja no que ela ratifica, ela está na força que essa ratificação provoca em mim. Diante da foto do ente amado sinto-me tomado de amor, de compaixão, de luto e piedade. O que eu vejo é um ser em uma foto, um ser que foi, um ser que esteve, mas esse ser, com quem eu vivi, que eu amei, que eu perdi, vem, nessa foto, como um raio me atingir, e eis que diante daquilo que não é, senão ausência, eu reavivo o mesmo amor, a mesma perda, o mesmo luto que me ligavam a esse ser. Eis a “verdade da imagem”, o suplemento, o Nome Próprio: na intensidade do meu afeto habita a realidade do ser que me afetava. Aquilo que está posto na fotografia assume vida e realidade na interioridade do meu desejo. É porque estou tomado por esses afetos que escrevo o tempo, preencho a distância, anulo a ausência e faço coincidir morto e vivo, passado (da coisa) com presente (do meu olhar), ausência e presença, o “isso foi” do ser, com o “isso é” do meu amor.

É ainda neste sentido que se deve entender a expansão metonímica do *punctum*. O *punctum*, tal como definido por Barthes em *A Câmara Clara*, é aquilo que se destaca da cena (que foi real) e nos punge, nos fere. Ele é um detalhe, um ponto, uma marca que “aterriza em uma zona vaga de mim mesmo”.¹⁶ Isto é essencial na noção de *punctum*: ele sempre pressupõe este sujeito onde aterrizar, e só se atualiza em um corpo que pode ferir. “Lugar da singularidade insubstituível”, escreve Derrida, ao abordar este conceito em um texto sobre Roland Barthes. “Dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*”,¹⁷ diz Barthes. Isto porque, de fato, não é tanto o detalhe quanto a ferida, ou o efeito deste detalhe, o que caracteriza a força do *punctum*.

O *punctum* é, portanto, tanto uma ação do referente sobre mim quanto uma inscrição minha sobre a imagem. “Trata-se de um suplemento: é o que acrescento à

¹⁶ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. p. 83.

¹⁷ Idem, p. 69.

foto e *que todavia já está nela*".¹⁸ Ele, fantasmaticamente, provê a foto de um "campo cego".¹⁹ "Uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver

O gênio da fotografia era, portanto, esta capacidade particular que ela tinha, em função de seu noema ratificador, de fazer verdade e realidade se tornarem, para uma consciência afetiva, uma só coisa. Ou, em outras palavras, uma louca operação da primeira pessoa de dar vida a algo que apenas atesta uma realidade antiga. Perversa confusão entre o real e o vivo, Barthes não deixou de notar.

É nesse momento que a experiência fotográfica se aproxima da alucinação e da catástrofe. Este real que me enche de amor e que toma vida na intensidade do meu sentimento está, de todo modo, alhures. Se presente, só o pode ser como produto de uma estranha operação que esmaga o tempo e denega a morte fazendo coincidir esta estranha verdade com aquilo que a imagem ratifica. Uma imagem nunca é a coisa, se há imagem falta o ser; sobra o vazio. Entre eu e aquilo que uma foto me dá não pode haver senão distância; temporal, espacial. Mas esta distância é irremediável. E eu, na minha condição de sujeito vidente estou fadado a este movimento infundável entre a presença e a ausência. É uma distância irremediável, instaurada e abolida, mas nunca resolvida, no seio do meu olhar. Acredito vivo e constato morto, tomo por presente apenas para sentir ainda mais pungentemente a ausência. Nunca tenho plenamente o ser: eu o torno vivo no meu afeto, mas tão somente para senti-lo ainda mais ausente na sua presença.

Voltemos a *Les Grandes Vacances*. Há, a princípio, uma distinção essencial entre a fotografia de Faucon e a fotografia à qual Barthes se refere: o vivo. Faucon não retira a vida para perpetuar o morto. Ou melhor, a vida que sua fotografia retira dos manequins é uma vida que nunca existiu. Ainda que sua fotografia ateste uma realidade passada – contra isso não se pode argumentar – esta realidade foi, desde sempre, vazia. No passado, já era imóvel e sem vida, como se, no momento da tomada, ela já fosse “uma fotografia”.

Faucon acumula dois vazios, duas imobilidades: a do manequim e a da fotografia. Ele produz, nas palavras de Barthes, em um pequeno texto dedicado ao fotógrafo, uma “fotografia reiterada em quadro vivo”. Relembro, como se disse no primeiro capítulo, que no cerne do quadro vivo está a denegação da morte na duplicação do vivo. A fotografia, vista por este prisma, torna-se a dissimulação da ausência do ser na sua presença na imagem.

Ora produzir uma fotografia reiterada em quadro vivo é escapar a esta pretensão alucinante e improdutiva de tornar vivo aquilo que há muito perdera sua vida para a imagem. É escapar, não obstante, a este movimento final que seria o de, na duplicação do vivo, nos atestar o morto. Produzir uma fotografia reiterada em quadro vivo é constituir um espaço de pura ausência, de puro vazio em que o olhar não pode se fixar mais em uma dada realidade para tentar reavivá-la. Não é nada senão isso o que Faucon faz. Mais eis que neste movimento ele cria um espaço infinito para o vagar do olhar.

E é neste momento que encontramos na fotografia de Faucon a ontologia fotográfica tal como Barthes a encontrou. Explico-me. Quando Faucon nos nega um passado, e uma realidade viva à qual possamos nos fixar, ele não impede este movimento do olhar que tenta percorrer distâncias e atravessar o tempo para tornar presente o que está ausente; ele abre o passado e a realidade para serem reinventados em um vagar infinito do olhar. Quero dizer: há ainda a fotografia, e, tal como toda fotografia, esta não se esquivava de nos

Por si só ele já remete a um tempo outro. Ainda que esta não seja a infância de ninguém, a infância é o nosso passado. Ela é o passado da humanidade. E Faucon não só sabe disso quanto se apropria disso de uma maneira que todos nós possamos de alguma forma nos identificarmos com este tempo. Há um duplo movimento que ele opera na construção destas cenas que contribui para isto. De um lado, ao criar suas cenas, ainda que ele o faça de maneira que fique claro que os modelos sejam manequins, elas guardem algum grau de verossimilhança com cenas que guardamos em nossa memória. Não só os lugares são reais como as brincadeiras são parecidas com as de que algum dia participamos. De outro, precisamente porque se trata de manequins, não é possível datar estas imagens como pertencentes a uma época específica. Elas parecem flutuar em um tempo neutro, simultaneamente familiar e impessoal.

Mas isto que no movimento da escrita só é possível dizer separando em dois lados, Faucon faz de uma só vez em suas imagens. E é neste momento que suas fotografias se abrem à fabulação de um tempo outro no seio de nosso próprio olhar. Pois, o encontro desta infância encarnada nos manequins com a fotografia é o encontro de um passado inexistente com aquilo que nos abre à inscrição do tempo. Diante destas imagens, viajamos, nos abismamos, mas o lugar para onde vamos não é nem real nem inverossímil, e o tempo no qual o fazemos não é nem passado nem futuro. Fabulamos uma infância particular e universal, íntima e impessoal. Ao lançar mão deste meio e fabular uma realidade com a qual ninguém pode realmente se identificar, Faucon nos leva ao passado e nos convida a reinventar uma memória: “Verdadeira ao nível do tempo, falsa ao nível da percepção”,²⁵ escreveu Barthes. É isso o que se passa em Faucon. Ao nos levar para um tempo outro, ele renova a duração fotográfica na experiência da própria percepção.

Estas cenas flutuam num tempo indiscernível, de um passado desconhecido e um futuro imaginado. André Laude, em *Les Nouvelles littéraires*, muito bem descreveu a operação de Faucon: “Il ‘prend’, il ‘vole’ une enfance qui est nostalgie

diferença que perceberemos entre estas imagens e as que serão comentadas no capítulo seguinte, quando as experiências dos bonecos serão marcadas pelo erotismo e pela dor, muito mais típicos da idade adolescente.

²⁵ Barthes, Roland. *Op. cit.*, p. 169.(grifo do autor).

d'un Eldorado jamais atteint, et souvenir d'un futur possible, peut-être à cause de l'intensité du désir".²⁶

E isso, certamente, por causa do encontro da fotografia com os manequins. Se Faucon tivesse, ao invés de bonecos de vitrine, escolhido crianças para fotografar, dificilmente estas imagens teriam a mesma força de interpelação dramática. Diante destas fotos não temos nenhum ímpeto de nomear estas crianças, de saber sobre seus pais, sua época ou sua nacionalidade. Não as tomamos como nosso Outro. É porque elas não são seres singulares, é porque não as olhamos como crianças vivas que estas fotos se abrem à inscrição de uma vida – a nossa vida. E, ainda que não sejam feitas à nossa imagem, elas permitem que a fabulação o seja no nosso sabor. Faucon, ao nos entregar uma infância inexistente e lhe atestar uma realidade passada, nos convida a recriar uma outra. Christian Caujolle, para a *Beaux Arts Magazine*, assim escreveu:

Renouvellement de la durée parce que nous croyons souvent que ce que nous voyons a été et que nous adorons nous perdre dans le souvenir. Les images de Faucon sont des concrétisations temporelles, des mises à plat colorées du déroulement qui, aujourd'hui, arrivent à nous piéger totalement dans leur rêve parce qu'elles ont adopté une fausse évidence et que chacun d'entre nous, de même qu'il croyait dans les premiers travaux reconnaître un écho de son enfance, imagine avoir déjà entrevu ce qui a été photographié.

Pourtant, avez-vous déjà rencontré un enfant noir dormant dans une pièce remplie de pastèques, vous êtes-vous déjà promenés dans un paysage rythmé de sacs en papier blanc qu'un incendie dévaste dans le lointain, avez-vous rencontré un jet d'eau dans un champ de lavande, dans lequel un enfant nu rafraîchissait son corps, avez-vous déjà pénétré dans une pièce blanche envahie d'un buisson de fleurs banches? Cela existe, vous en êtes sûrs, vous vous reconnaissez dans la géographie affectueuse de Bernard Faucon. Parce qu'elle sait tirer de l'expérience sensible ce qu'il y a de moins anecdotique, de mieux

²⁶ Laude, André. *Apud*. Faucon, Bernard. *Op. cit.*, (s.p) "Ele 'toma', ele 'rouba' uma infância que é nostalgia de um Eldorado jamais atingido, e lembrança de um futuro possível, talvez por causa da

partagé: une forme de rêve dans lequel les angoisses se parent des couleurs du réel.²⁷

A “ontologia fotográfica”, expressão tão pedante, como o próprio Barthes o afirmou na carta ao fotógrafo, estaria neste movimento de dar a experiência do olhar o próprio vazio da imagem fotográfica. A fotografia não é, para Barthes, senão este vazio. É neste vazio que se concretiza a loucura, é neste vazio que se concretiza a catástrofe, é neste vazio que o olhar se inscreve. Todas as operações do olhar que escreve o tempo e fia o ser se dão nesta distância inultrapassável entre o vazio da imagem e a realidade ausente. Em outras palavras, todo e qualquer efeito de presença se dá no ato do meu olhar; e a fotografia permanece essencialmente vazia.

Impedir uma realidade anterior na qual o olhar possa se fixar não é vetar este movimento, é torná-lo infindável, sem repouso. Presentificar o vazio é presentificar a própria imagem, ou, para usar o termo de um autor de quem Barthes está deveras próximo quando tangencia uma “ontologia” fotográfica: o próprio “ser” da imagem. A essência da imagem, diz Barthes, citando Maurice Blanchot:

é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.²⁸

²⁷Caujolle, Christian. *Apud*. Faucon, Bernard. *Op. cit.* (s.p) “Renovação da duração porque acreditamos com frequência que aquilo que vemos foi e porque adoramos nos perder na lembrança. As imagens de Faucon são concretizações temporais, questionamentos coloridos do escoamento que, hoje, chegam a nos capturar totalmente no seu sonho, porque eles adotaram uma evidência falsa e porque cada um de nós, por mais que acredite reconhecer, nos primeiros trabalhos, um eco de sua infância, imagina já ter entrevistado o que foi fotografado.

No entanto, você já encontrou uma criança negra, dormindo em um quarto cheio de melancias, você já passou em uma paisagem pontuada por sacos de papel branco devastados por um incêndio longínquo, você já encontrou um chafariz em um campo de lavanda, no qual uma criança nua refrescava seu corpo, você já entrou em um quarto branco tomado por um arbusto de flores brancas? Isso existe, você tem certeza, você se reconhece na geografia afetiva de Bernard Faucon. Porque ela sabe tirar da experiência sensível o que ela tem de menos anedótico, de mais bem partilhado: uma forma de sonho na qual as angústias se revestem com as cores do real.”

²⁸ Blanchot, Maurice *Apud* Barthes, Roland. *Op. cit.*, p. 157.

O fascínio das sereias. Na carta de 77 que Barthes envia a Faucon, quando elabora, ainda que brevemente, o que seria ontologicamente a fotografia, não são os termos que ele utilizará, mais à frente, na *Câmara Clara* o que encontramos, mas este termo tão familiar à abordagem de Blanchot do espaço literário, a saber: a fascinação. Transcrevo novamente a carta: “vos photos sont merveilleuses, pour moi, c’est ontologiquement (si vous permettez ce mot pedant) la photo même, dans la limite que en dit l’être: la fascination”.²⁹

Não há dúvidas de que é no mesmo sentido de Blanchot que Barthes lança mão do termo fascinação para se referir às fotografias de Faucon. Esta estaria, para Blanchot, associada à ambigüidade irresolúvel que marca a nossa leitura das imagens, e principalmente ao modo como na duplicidade entre a plenitude e a falta somos apreendidos pelo vazio da imagem.

Quando em *O Espaço literário* Blanchot aborda as duas versões do imaginário, concebe dois modos de funcionamento da imagem. O primeiro é usado para dispormos dos objetos na sua ausência, e, confundindo-se com sua significação, permite-nos conhecê-los. A arte clássica estava, em teoria, ligada a esta versão do imaginário, “ela era a negação vivificante, o trabalho ideal pelo qual o homem, capaz de negar a natureza, a eleva a um sentido superior, para a conhecer ou para contemplativamente a admirar”.³⁰ A arte se pretendia assim ideal e verdadeira, “fiel à figura e fiel à verdade que figura”.³¹ Servindo à verdade do mundo, esta função da imagem é de apaziguar, tornar amável e puro o informe “não ser”, que em última instância é a forma da imagem. O outro tipo corresponde àquelas imagens que, não sendo suportadas por nada, por nenhum sentido, se constituem como puro aparecer, acontecimento absolutamente indecifrável.

Sobre este modo de funcionamento da imagem, diz Blanchot: “a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. “Depois” significa que cumpre,

²⁹ Barthes, Roland *Apud* Faucon, Bernard. *Bernard Faucon*. (s.p) “Suas fotos são maravilhosas, para mim, elas são ontologicamente (se me permite o pedantismo) a fotografia mesma, no limite que a diz o ser: a fascinação”.

³⁰ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 262

³¹ *Ibidem*.

em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar”.³² Se ver é superar a distância que me separa daquilo que vejo por um reencontro, mas de forma que as exterioridades entre aquele que vê e aquilo que é visto sejam mantidas, o fascínio da imagem, por outro lado, é aquilo que introduz o olhar numa espécie de passividade em que ele não pode mais estabelecer nem superar distância alguma. O ser fascinado é aquele que não captura à distância, mas é captado por ela. Estar fascinado é habitar a distância. E a distância é a própria imagem – ou o imaginário.

Esse distanciamento não é a simples mudança de lugar de um móvel que continuaria, entretanto, sendo o mesmo. O distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento.³³

Habitar a distância ou habitar a imagem é morrer. “Se a imagem do exterior é condição do “Eu”, o fascínio da imagem é sua morte”.³⁴ Morrer, sim, mas é também continuar morrendo sempre um pouco mais, uma vez que não há lugar algum para se chegar no ato de morrer. Sou eu, tanto quanto o mundo, que morro, por meio da imagem e na imagem, e é nessa morte que nasce a imagem enquanto imaginário. Doravante não é mais a serviço da verdade ou do sentido do mundo que a imagem opera. “O que nos fascina, nos arrebatou o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para além do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença do espaço”.³⁵

Aqui a imagem não está mais a serviço da verdade do mundo, tampouco do sentido do mundo. Ela perdeu todas as suas ligações com ele, para se afirmar neste outro do mundo que apreende para si o meu olhar. E, sim, poder-se-ia perguntar: o

³² Idem, p. 257

³³ Ibidem.

³⁴ Rodrigues, Silvína. *Poesia: uma decisão*. In: *Aletria – revista de estudos de literatura*. v. 10, 2004. p. 75

³⁵ Blanchot, Maurice. *Op. cit.*, p. 23

que é essa presença, que é presença que se realiza na morte, que é presença de um tempo de ausência de tempo e cujo espaço de realização é um espaço sem coordenadas nem sentido? Trata-se da ausência como afirmação de si mesma; como se “só existissem os seres através da perda do ser”.³⁶

Mas presentificar a ausência não é apresentar o vazio onde nada subsiste, não é entregar-nos o “não ser”. Mas é mostrar-nos o ser enquanto dissimulado.

Uma aparição: a imagem se torna uma aparição, um acontecimento. E o que aparece? “Só aparece aquilo que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário”.³⁷ Em outras palavras, o ser da ausência de ser é a “semelhança em si”. Voltemos ao princípio. Blanchot dizia que se acredita, no senso comum, que depois do objeto viria a imagem. Ou seja, que a imagem representaria um objeto à sua semelhança, ao qual poderíamos recorrer através dela. A imagem, neste movimento, dissimularia a dissimulação de que ela não é, de fato, o objeto, mas simplesmente sua semelhança. Mas, quando a imagem se torna a semelhança sem objeto, aquela se parece tão somente consigo própria, ou seja, com este espaço onde nada subsiste, é a dissimulação o que aparece.

Quando os seres faltam, o ser apresenta-se como a profundidade da dissimulação na qual ele se torna falta. Quando a dissimulação aparece, a dissimulação, convertida em aparência, faz “desaparecer tudo”, mas desse “tudo desapareceu” faz ainda uma aparência, faz com que a aparência tenha doravante seu ponto de partida no “tudo desapareceu”. “Tudo desapareceu” aparece. O que se chama *aparicação* é isso mesmo: é o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. E a aparição diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado...³⁸

³⁶ Idem, p. 21

³⁷ Idem, p. 260.

³⁸ Idem, p. 255

Há ainda um último ponto a se acrescentar acerca da abordagem blanchotiana das duas versões do imaginário. Não se trata de dois tipos de imagem, sendo a cada qual atribuído um tipo de funcionamento, mas de uma duplicidade inerente à imagem. Esta, para que exista pede

a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo onde nada se afirma, tende para a intimidade do que subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite onde ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambigüidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina.³⁹

Toda imagem, dada ao olhar, oscila entre o pólo da posse e o da despossessão, o da ausência e o da presença. A passagem de uma versão para a outra é a passagem do desinteresse implicado na serenidade da contemplação para a passividade em que se é tomado pelo exterior em que nada se afirma. É esta a duplicidade da imagem.

Duplicidade que não pode ser resolvida pela alternativa entre um pólo e outro. Escreve Blanchot:

Aquilo a que chamamos as duas versões do imaginário, o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é a negação vivificante, mas que ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um “ou isto ou aquilo” capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambigüidade que a torna possível. Essa duplicidade devolve a um duplo sentido sempre mais inicial.⁴⁰

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, p. 264.

Duplicidade, portanto, fundante, a qual introduz o olhar em um movimento infinito entre os infinitos graus da posse e da desposseção.

Esta idéia de uma duplicidade fundante e irresolúvel encontrada em Blanchot está também presente na abordagem de Barthes sobre a fotografia. Não é senão disso que ele fala ao se referir à catástrofe e à loucura. Mas também em Barthes estes movimentos se dão a um só tempo. Não existe algo tal qual uma foto alucinante em que a imagem se torna o ser representado e uma foto tal qual uma imagem catastrófica em que a fotografia se torna a encarnação da morte. Ela é a vida e a morte no mesmo movimento e a um só tempo: o tempo de um instante.

Presentificar o vazio da fotografia é presentificar esta ambigüidade fundante que coloca o olhar em movimento. É importante que isto seja dito. Temo ao ter enfatizado a concatenação do vazio dos manequins com o vazio da fotografia ter imobilizado estas fotografias em um efeito de ausência sem movimento. Não é isto o que se passa nas imagens de Faucon. É porque nos lançamos em busca de uma presença que podemos encontrar esta ausência. É porque buscamos uma realidade que podemos nos perder na falta dela. Não houvesse isso, não haveria a imagem. Não houvesse isto, não haveria a presença que nasce da ausência. A imagem nasce, para Barthes, para Blanchot, neste movimento do olhar que nada apreende mas tampouco cessa de buscar.

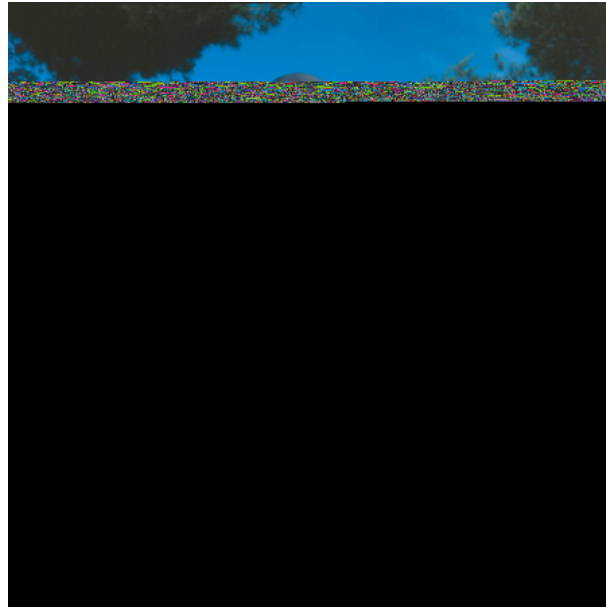
É isto o que Faucon faz: ele faz nascer este espaço infinito do vagar em que o sentido ou a verdade do mundo nada podem. Ele cria este espaço onde o inapreensível se faz desejar. E vagamos, e nos abismamos, e não sabemos jamais onde se encontra o mundo para onde vamos. Podemos apenas refazer este percurso sem mapa e sem coordenadas em direção àquele próximo e familiar que sempre nos escapa. Esta infância é nossa, e,

encontro do nosso olhar com a concatenação das ausências, com a imobilidade da morte. São as férias, tanto quanto nós mesmos, o que nasce deste encontro. São as férias, tanto quanto nós mesmos, o que nasce nesta distância inapreensível entre uma realidade inexistente e, todavia, atestada, e nossa realidade presente.

É neste momento que as fotografias de Faucon se abrem ao fascínio, é neste momento que elas se tornam tão ricas. Faucon sabe do funcionamento da imagem, tanto quanto sabe o que é a imagem. Ele nos coloca no movimento desta, nos dá a ver o que ela é, e abre o quadro, com isso, para a inscrição do imaginário. É este o ser no limite dele mesmo. O vazio que se torna presente nele mesmo, mas cuja presença não é a da morte, não é a do não-ser: é a o do próprio movimento do ser.

Mas eis que este vazio, espaço de vida evocada e de memória inventada, é invadido por um menino vivo. Agora há o vazio da foto, o vazio dos manequins e um vivo, imóvel e nu. Serão raras as fotos em que o vivo será o sujeito da ação; esta permanecerá sendo a dos manequins. Mais raras ainda serão as

(numa atitude um tanto quanto serviçal: enquanto um se diverte de sunga, o outro, ao sol, encontra-se vestido de calça e camisa) inclina-se sobre ele.



“Le wagon”: Embora o nome da foto seja “O vagão”, não podemos ter tanta certeza quanto à natureza deste lugar. Talvez seja realmente um vagão de carga: são as mesmas paredes de madeira escuras e gastas, é o mesmo chão empoeirado. Mas a paisagem ao lado de fora, com um grande tronco de árvore e folhagens verdes pouco civilizadas, nos permite a dúvida: este vagão parece uma casa no mato. No seu interior encontramos um menino vivo adormecido; ele está nu. À porta e a espreitá-lo, há um manequim mais velho, que traz nas mãos um molho de chaves.

Se o manequim o olha, ele também o guarda. E se ele o deseja, este desejo é um desejo benigno. A distância entre manequim e menino é neste sentido significativa. Este, da soleira da porta, o admira à distância. Ele não ousa entrar no vagão nem aproximar-se do menino. Talvez se o fizesse o acordaria. Mas não se trata apenas de uma distância física, há também, nesta foto, a distância inalienável entre o reino do sono e o reino dos que estão acordados. Dormindo, encontramos-nos insondáveis para todos os outros. Não é possível possuir alguém que dorme, não é possível adentrar no sonho de alguém a dormir. O mundo para o qual entramos

quando estamos de olhos fechados nos envolve num mistério que não acolhe nenhuma outra pessoa.

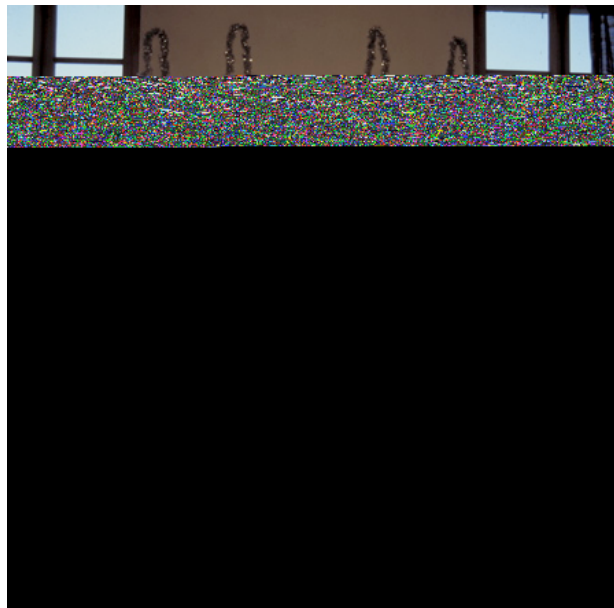
E o sono deste menino parece um sono dos anjos, o sono das crianças sem pecado e sem culpa. Talvez esta impressão de pureza seja o efeito da luz que incide sob

18 824a rE267cuTj ET Q q 0.24 0 0 -0.24 18 824 cm BT 50 0 0 -59.

deste ser, impossibilitado de desejar, é o da própria vida. O que este boneco guarda com estas chaves não é um refém, mas a vida impossível de um ser vivo.

“Goûter des rois”: As comunhões festivas são temas recorrentes em Faucon. Aqui, celebra-se o dia de Reis, como se sabe, o dia em que, segundo a tradição católica, Jesus, recém-nascido, recebeu a visita de três reis magos.

Nesta foto vemos, depositados sobre uma mesa coberta de branco alguns bombons, uma *galette des rois* (a torta tradicional francesa feita na comemoração deste dia), uma rosa e um castiçal caído. Sentados, atrás dela: três manequins, formalmente vestidos (camisa e gravata). Na lateral esquerda, com os braços estendidos, os olhos fechados, uma coroa dourada e *short* e camiseta a deixarem grande parte da pele descoberta: um menino vivo. Os reis magos e o menino Jesus.



Assim como os reis magos que visitaram o menino Jesus, estes manequins visitam o menino vivo para lhe prestar homenagem. Percebemo-lo na oposição entre a formalidade da roupa destes bonecos e o despojamento da criança viva. Mas também no olhar de admiração que eles dirigem a ela e que ela, por sua vez, tal como uma criança alheia ao mundo que existe à sua volta, retribui com corpo e olhos sonolentos. E, por fim, na coroa que o menino vivo carrega; a única coroa da foto a torná-lo o

único coroado deste banquete. Como o menino Jesus, este menino vivo é objeto de devoção.

Mas é importante notar algo, e para tanto a referência a história bíblica se torna tanto mais eficaz. O que os manequins admiram nesta foto não é o menino que têm diante de si. Este é absolutamente desprovido de singularidade, não há nada nele que nos remeta a uma história pessoal ou a uma vida particular. Ainda que se possa dizer que ele é belo, esta beleza, tal como aqui aparece, é menos a beleza de uma criança, do que uma criança que tem a beleza encarnada em si. Ele é a beleza personificada. É certamente um dos méritos da *mise en scène*, a abstração do singular no universal: se esta criança é bela, ela é toda a beleza do mundo, se esta criança é a única viva, ela é a própria Vida.

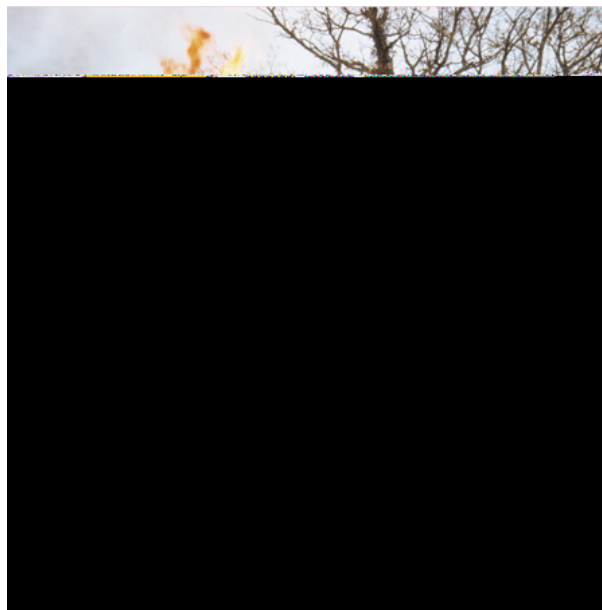
Podemos pensar esta foto juntamente com “Le banquet”, que também é regida ao redor de uma mesa e contém referências bíblicas. Ainda que nesta não encontremos um menino vivo, a vida aparece evocada na figura do fogo.

“Le banquet”: É um banquete ao ar livre. Ou talvez se devesse dizer: é o que sobrou de um banquete ao ar livre, depois de saciada a fome e a sede. Na mesa – uma longa mesa de madeira forrada com uma toalha branca – jazem ainda algumas maçãs, biscoitos quebrados, garrafas de champanhe e vinho, copos meio preenchidos e pratos sujos. Jogadas na grama, ao redor da mesa, encontram-se ainda várias garrafas vazias. Com exceção de dois manequins: um que parece controlar o som a sair da vitrola colocada ao lado da mesa, e outro que se volta para o fundo da cena. Não há mais nenhum que esteja sentado. São doze no total, dentre eles, nenhum vivo.

Se acontecesse de uma mãe aparecer por ali, não seria difícil imaginar a sua reação. Se não perguntasse se um furacão passou por ali, ela provavelmente pensaria que estas crianças se tornaram pequenos “diabinhos”. Mas não foi um furacão, e os diabinhos, num total de doze, estão mais para apóstolos do que qualquer outra coisa.

Ao fundo, vindo de uma clareira, uma explosão inexplicável parece ter interrompido o banquete. Não há dúvida, algo de misterioso aconteceu, algo que perturbara uma tarde de comunhão entre amigos. Mas esta perturbação não parece ser

da ordem de um contratempo ou uma calamidade. Os manequins, ao invés de parecerem amedrontados ou espantados, estão fascinados, eufóricos, como se um evento da ordem do maravilhoso tivesse finalmente acontecido. Percebemos isto na maneira como os manequins se voltam para esta chama: alguns levam as mãos à cabeça, outros estendem os braços ao céu como que em admiração, e o restante corre na direção do fenômeno.



Esta chama misteriosa parece transportar esta foto para um outro plano. Este novo plano é da ordem de uma aparição, como se o fogo indicasse a mensagem, esperada e bem-vinda, de um alhures. Embora o banquete e a mesa estejam abandonados e devastados, nada indica a melancolia que toma conta do fim das festas, nada nos faz pensar na solidão que se abate quando as comunhões são desfeitas. Mas é fato que grande parte desta cena se concentra nesta mesa. Todavia, a existência da chama e a reação dos manequins à sua aparição impregnam esta fotografia de uma outra presença. O fogo tem a aura nesta foto de uma aparição.

É difícil não relacionar esta cena com a reconstituição iconográfica da última ceia de Jesus com seus apóstolos. Há a mesa comprida forrada de branco, são doze os manequins, assim como eram doze os apóstolos, e há a mesma consciência de fim e renascimento. Certamente são muitas as diferenças. A principal: nesta mesa falta a

presença daquele que, sentado ao centro, repartindo o pão e o vinho, ofereceu seu corpo e seu sangue. E, deste modo, aquele ausente se faz presente na sua ausência.

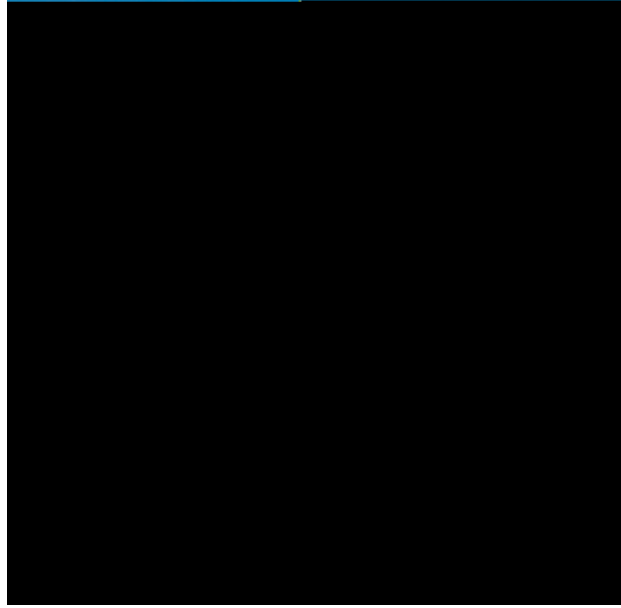
Mas se não há Jesus, há um fogo. E, se o pão representa o corpo sem pecado, oferecido à cruz como resgate da pureza, e o vinho o sangue derramado para a remissão da humanidade condenada, aqui o fogo é aquilo que destrói e purifica.

Tanto em “Le banquet” quanto em “Goûter des rois”, fogo e criança viva – ao menos aceitas as referências bíblicas – aparecem como um anúncio e uma promessa. É uma promessa de futuro, um promessa de perdão. Mas também uma promessa de vida.

Jesus foi aquele que sacrificou sua vida por nós, que morreu para que o homem, a partir de sua morte, pudesse se redimir de seus pecados e viver da graça. Podemos pensar as figuras do fogo e do menino vivo, a maravilharem estes seres inertes e para sempre sem vida, como a personificação da redenção. Em ambas as fotos, é o não-vivo que aspira, que contempla, que louva a vida.

“Crucifixion”: Estamos no alto de um monte. Ainda que não seja o Monte Calvário, a referência ao episódio da Crucificação é explícita. Pregado a uma cruz, vê-se o contorno do corpo de uma criança (não um manequim) nua. À diferença da iconografia clássica em que se vê de frente cruz e corpo de Cristo, aqui, observamos os de costas. Olhamos na mesma direção que olha Jesus. E o que vemos são alguns manequins a velarem-lhe e uma grande paisagem verde que se estende até a linha do horizonte, onde se encontra com um céu de um azul outonal.

Nesta inversão de ponto de vista surge um outro elemento: o céu. Depois do menino na cruz é primeiramente para o céu que olhamos; só então vemos os manequins. A semiótica da imagem e os estudos cognitivos explicariam este fato demonstrando que na composição desta imagem o céu começa pouco acima do centro da foto – o primeiro lugar para onde nosso olhar se dirige. Certamente isto não deve ser desconsiderado. Mas o que nos interessa ressaltar é como, a partir desta composição e desta inversão de perspectiva, Faucon cria nesta foto algo como uma divisão entre O céu e A Terra, ou talvez se devesse dizer entre a alma e o corpo.



Diante deste céu, não é a agonia de Cristo a dizer “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” o que somos convidados a lembrar. Mas sim uma outra fala também proferida neste momento: “Em verdade, te digo: ainda hoje estarás comigo no paraíso”. Embora a cena seja a mesma, ela não nos punge como uma cena de sofrimento ou sacrifício. O corpo do menino não sangra, tampouco parece cansado. Pelo contrário, há ainda um frescor de juventude nesta pele jovem. Da mesma forma, o céu não está fechado, turvo e cinzento, como encontramos na iconografia clássica e nos relatos bíblicos que ressaltam o horror deste momento. Aqui ele é de um azul límpido, pacífico e acolhedor. Tudo se passa como se nesta crucificação a alma já houvesse se elevado deste corpo, sem sofrimento, como se ela já estivesse diante deste céu que se abre à imensidão do amor e do perdão divinos.

Mas restam ainda estes manequins. Depois da cruz, depois do céu, é para eles que olhamos. E eles também nos olham. Estes bonecos a velarem por este menino crucificado têm uma visão inteiramente diferente desta cena. O ângulo de visão em que eles se encontram é o mesmo da iconografia clássica. Eles vêem a cruz de frente, eles vêem este corpo inteiro dado ao sacrifício e à morte. E eles vêem também a câmera que os congelou naquela cena: o ângulo de seu olhar é exatamente o mesmo no qual se encontra a câmera.

Jesus crucificado e a objetiva fotográfica. O primeiro deu sua morte para salvar nossa vida eterna; a segunda duplica o vivo e perpetua o morto. A fotografia é, e sempre será, uma tanatografia. Já o dissemos: ela envia para o reino do morto aquilo que, num ato de imobilização do olhar, retira do reino do vivo. Não há nada a ser feito contra isso; ainda que este ato seja feito no mais ingênuo objetivo de salvar o vivo da corrupção do tempo e da morte (o duplo é originalmente uma defesa primária contra a morte), ele sempre se converterá em um anunciador da morte. Mas no reino de *Les Grandes Vacances*, no reino dos manequins, a fotografia é também aquilo que cria um mundo outro no qual uma outra existência é possível. No universo de *Les Grandes Vacances*, a fotografia é aquela onde o não-vivo se converte no vivo.

Eis a operação desta fotografia: Os seres não-videntes olham para o vivo: o menino, o fotógrafo, nós mesmos. E olham, não obstante, para a morte que os permitirá uma sobrevivência: Jesus, a objetiva fotográfica, o tempo.

“Le filet”: Estamos na praia. Sentado, sobre uma cadeira de sol, um manequim vestido de camisa e bermuda, olha para o mar e tem nas mãos uma rede de pesca. Nesta rede: confetes, serpentinas, um menino nu desacordado e dois manequins, os quais não vemos com muita nitidez. É principalmente o menino nu o que chama a atenção nesta rede.

Um vivo nas redes do não-vivo. Mas desta vez, o não-vivo não admira o vivo. Não se pode dizer, tal como anteriormente, que sua atitude seja de devoção. Há algo como uma certa indiferença deste para com ele. Quanto a isto, é notável que não é para o menino que o boneco se volta, mas para longe, para o céu ou para o mar. E sua postura é quase aristocrática. Na sua cadeira, ele parece como um rei saciado que tem abaixo de si o seu reino; nesta ficção: uma rede. Tudo se passa como se ele já tivesse a força e a vida deste prisioneiro.

E talvez seja por esta ótica que possamos compreender o papel do menino vivo nesta foto. Se a vida não é objeto de devoção e admiração, ela é, ainda assim, necessária, convertendo-se, aqui, em uma questão de poder. Este reino não é hereditário: o manequim teve de pescar aquele menino no mundo dos vivos. Ainda

nesta metáfora do reino, tudo se passa como se sem a vida aprisionada não existesse nem reino, nem território, nem vida para o rei.



Mas este prisioneiro não parece morto, ele ainda guarda uma beleza e um frescor que em nada se parecem com a decrepitude que se abate sobre os cadáveres. Talvez esteja a dormir, talvez esteja desmaiado, momentaneamente desacordado. O que quer que seja, há algo na natureza deste desacordar que é inteiramente diferente da pureza encontrada em “Le wagon”, e nesta distinção se encontra uma das chaves desta fotografia. Este corpo largado se parece mais com o corpo dos homens saciados (assim como o manequim também parece saciado). Não se pode mais dizer com tanta certeza que este sono guarda um mistério. Aqui, se ele existe, está nas partes deste corpo encobertas e anunciadas pela rede de pescar. É como se desta vez não fosse mais o Espírito, mas a carne; e não mais a alma, mas o corpo o que Faucon estivesse abordando.

Ora, o desejo da carne é o desejo imediato, realizável, mas não o desejo do espírito. Pode-se possuir o corpo de alguém sem jamais alcançar a verdade de sua alma. Quando Faucon mantém a vida deste menino mas a transfere para a carne e para o corpo, torna possível ao manequim – ainda que ficcionalmente – possuir a vida do menino vivo.

Esta foto é extremamente ambígua mesmo dentro da produção de Faucon. De um lado, na medida em que Faucon transporta a vida para a superfície do corpo, a hierarquia entre o vivo e o não-vivo é invertida, e a distância entre ambos é anulada. O vivo nas redes do não-vivo dá um certo poder ao manequim que não encontramos nas outras fotografias em que o víamos apenas como um admirador à distância. Isto aproxima esta fotografia das que comentaremos a seguir, quando será a ausência de vida dos manequins o que se imporá às crianças vivas. De outro, esta fotografia ainda mantém a vida em um plano de idealização. Ainda que o não-vivo não seja um devoto do vivo, ainda que a vida não esteja propriamente guardada no interior daquele corpo, ela aparece aí como necessária ao poder do manequim. Quero dizer, aqui não há nem a idéia de devoção nem a idéia de tanatografia que existirá nas seguintes; é como se ela transitasse entre ambos. Mas talvez isto fique mais claro na medida em que eu for apresentando as outras imagens.

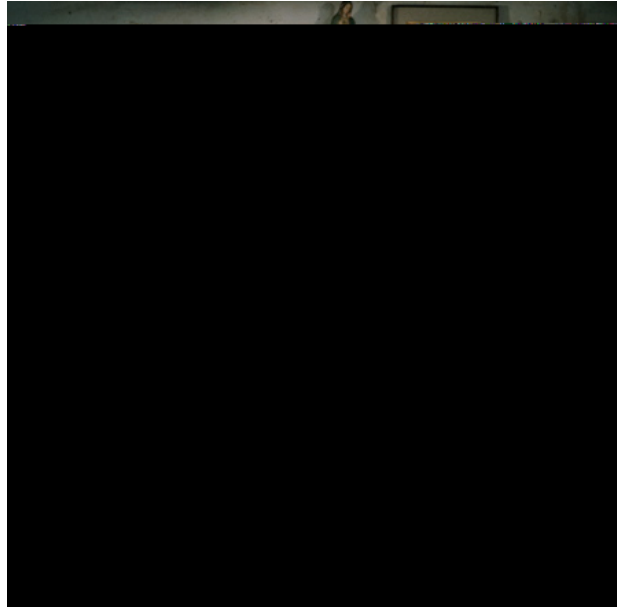
Continuemos.

Eles estão mortos, eles estão cegos

“Les raisins”: Estendido sobre uma mesa, encontra-se o corpo nu de uma criança de carne e osso. Sobre ele, muitas uvas, algumas outras frutas e também pães. Atrás da mesa, alguns manequins (seis ao todo), todos eles com frutas e pães nas mãos. Há ainda, ao fundo, separadas dos corpos e sobre uma prateleira, algumas cabeças de manequins, quadros, santos e livros.

Este parece um leito funerário, e esta cena nos remete a alguma espécie de ritual fúnebre. Nesta decoração alimentar e na disposição dos manequins ao redor do menino a idéia de culto, veneração e purificação é patente.

Mas, aqui, à diferença das outras fotografias em que também há o vivo e o não-vivo, é menos a vida encerrada pelo corpo verdadeiro do que a própria construção da *mise en scène* o que imbui esta fotografia de uma idéia de culto e veneração. Diferentemente de todas as outras em que o menino vivo está alheio a todos, recolhido dentro de sua própria vida, aqui ele encena um cadáver. O menino vivo não está simplesmente imóvel: ele brinca de morto.



Os manequins, por sua vez, continuam os senhores da ação. Eles são, nesta *mise en scène*, os mortais em luto a velarem aquele que foi enviado ao reino dos mortos. Tudo se passa como se em “Les raisins” o não-vivo encenasse o vivo a cultuar o morto encenado pelo vivo.

Mas esta *mise en scène* não se sustenta a ponto de podermos esquecer que o eternamente desprovido de vida é que vela uma vida doravante inexistente. Não há como igualar aquele que está deitado com aqueles que o olham: há o manequim e há o menino verdadeiro “vivo”. Uma vez que percebemos isto (não é preciso muito esforço), esta cena realiza no nosso olhar uma confusão inaudita entre o reino do vivo e o reino do morto. Somos impelidos a perguntar: quem é o vivo de fato a se opor ao não-vivo nesta foto? A criança que encena o morto ou a criança que a vela?

É o próprio lugar da vida que se torna indetectável. Porque, assim como não se confunde um manequim com uma criança viva, é impossível tomar um menino vivo encenando um morto como um morto de fato. Ainda que possamos dizer: é um leito funerário, ele está morto; sabemos que o morto encenado é o único que, no momento da tomada, estava vivo. E tanto mais vivo ele se torna ao nosso olhar quanto mais percebemos que é o não-vivo que o venera. Isto não quer dizer que esta encenação seja precária. Acreditamos que ele esteja morto nesta encenação, mas também

sabemos que se trata de uma encenação. É uma ambigüidade irresoluta: este morto cultuado traz, colada a si mesmo, a sombra desta vida que o encena.

Parece não ser senão da operação fotográfica que Faucon nos fala. É possível retomar Barthes em *A Câmara Clara*, ainda na análise do autor sobre o quadro vivo, já mencionada no primeiro capítulo, especialmente no momento em que ele compara a fotografia com o teatro primitivo do culto aos mortos. Neste, os atores desempenhavam o papel dos que já haviam partido; caracterizavam-se e designavam-se “como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto”.¹ Assim, restituíam-lhes a vida, mas somente sob sua condição de mortos. Neste revezamento entre a vida e a morte, o teatro primitivo se colocava a serviço de uma purificação em que a morte poderia contemplar-se.

Para Barthes, semelhante e, entretanto, inteiramente diferente, é o que acontece com a fotografia. Semelhante, porque, de um lado, ela simboliza a relação de nosso tempo com a morte. E diferente, porque agora este revezamento entre a vida e a morte se ilude com a missão de tornar vivo e animado o que na imagem não mais o é. No cerne do “quadro vivo” está a denegação da morte: “por mais viva

Há algo como “dois sujeitos videntes” a contemplarem a morte nesta fotografia: um no interior do quadro, outro fora do quadro. Nós mesmos e os manequins. Mas, talvez, o mais correto não seja dizer “dois sujeitos videntes”, mas sim uma divisão do sujeito do olhar. Afinal, como visto em *Les Grandes Vacances*, é no interior do nosso olhar que o manequim se torna mais que manequim. O olhar do manequim é, não obstante, o nosso próprio olhar projetado. E, assim, nós é que olharemos este corpo nu dado a veneração. Mas, nesta cena, na medida em que este corpo de carne (na primeira parte deste trabalho, excluído da cena) se faz presente, somos nós, também, que somos levados a uma outra forma de contemplação desta imagem. Se, antes, a fratura entre a verossimilhança e a inverossimilhança, dada tão somente em um plano temporal e imaginário, criava este espaço vazio onde podíamos nos projetar neste mundo outro, agora, na medida em que se transfere para o quadro da cena, ela nos obriga a olhá-lo de fora também. E, neste momento, vemos os manequins (que são, não obstante, nós mesmos) e este corpo nu, demasiado parecido com o nosso, dado à veneração. Nesta divisão do sujeito do olhar, tudo se passa como se estivéssemos ao mesmo tempo dentro desta cena e dela excluídos. Seremos nós que, em última instância, oscilaremos entre duas maneiras de contemplar este corpo nu dado ao culto. Uma primeira, enquanto manequins; e uma segunda, enquanto nós mesmos.

Enquanto manequins, olhamos para uma criança morta. Sim, morta. Afinal, se, por um instante, nesta encenação, creditamos aos manequins a singularidade de sujeitos, nada mais normal que acreditemos no papel encenado por este ator que no momento da foto estava vivo, a saber: o de um morto. Isto não é um absurdo nem um contrasenso; é possível a partir do arcabouço lógico desta argumentação. Se, no mundo de *Les Grandes Vacances*, uma outra realidade se constitui no interior do nosso olhar, é possível que experimentemos um ritual de morte, fora das regras da verossimilhança, neste universo. Não se trata de suspender as regras do verossímil ou deixar de pensar nas instâncias do possível ou do real, mas de nos transportamos para este reino em que a vida é possível no inverossímil. E, neste reino para o qual nos transportamos, experienciamos um ritual religioso de contemplação da morte.

Ritual este que, segundo Barthes, recua com a fotografia. E que, nesta

fotografia, altera-se, na medida em que percebemos nosso olhar como distinto do dos manequins. Ou, em outras palavras, na medida em que percebemos este espaço de presença de *Les Grandes Vacances* como um mundo fotográfico, inverossímil e impossível. É isto o que Faucon faz ao inserir o corpo deste menino vivo a encenar o morto. Diante deste corpo de carne e osso, é impossível não pensar: “ele é mais verossímil que o dos manequins”; “ele é mais vivo que o dos manequins” e mesmo, “ele é o único vivo desta fotografia”. Sabemos que no momento da tomada ele esteve vivo. Ora, nessa descoberta, é a nossa experiência através do olhar do manequim que se fratura. Aquele mundo outro, torna-se, doravante, inverossímil, irreal. Diante da presença deste corpo, a um só tempo vivo e morto, é a vida em *Les Grandes Vacances* que se torna impossível.

Sim, é a vida em *Les Grandes Vacances* que se torna impossível. Mas é também a vida na fotografia. Pois, este corpo de carne a encenar o morto, aparece também, para nós, como morto. Trata-se uma experiência diferente do que acontecia quando “éramos manequins”. Agora, não é apenas porque ele encena um cadáver que o tomamos como morto, mas exatamente porque percebemos, nesta encenação, a vida que lhe foi usurpada pelo ato fotográfico. Este corpo “vivo e morto” nos confronta com a própria impossibilidade fotográfica: ainda que o saibamos vivo no momento da tomada, não podemos mais nos apropriar desta vida. Ela, como em toda fotografia, está alhures. Ela é a sombra desta morte, a um só tempo encenada e fotográfica.

Se vemos alguma vida nesta criança, isto só torna esta fotografia ainda mais incômoda. Pois ela só está presente na sua ausência. Se, outrora, quando havia apenas os manequins, a ausência se abria à presença de uma vida, agora a vida se faz presente na sua ausência.

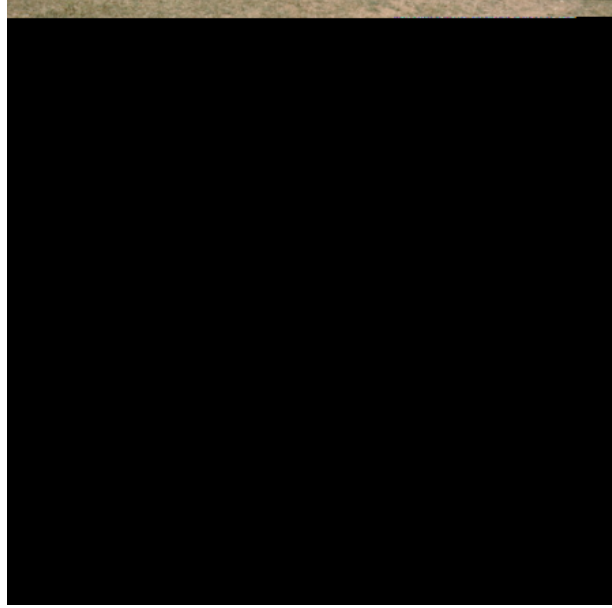
Podemos voltar à questão do quadro vivo: quando Faucon insere, no seu quadro vivo reiterado, a presença deste corpo do qual não podemos mais nos desviar, fratura aquele espaço aberto à inscrição de presença com uma ausência que não poderá jamais ser preenchida. Quero dizer: será a ausência da vida desta criança, que na *mise en scène* interpreta o morto e na fotografia denega a morte, o que não poderá ser preenchido, assim como será a ausência da vida do manequim o que se tornará tanto mais pungente e impedirá o movimento de escrever uma presença. Este corpo a

um só tempo vivo e morto, nesta cena, figuração de uma morte encenada e fotográfica, contagiará o manequim, outrora lugar de evocação de uma vida, com sua ausência de vida. Assim, não será apenas o corpo verdadeiro que figurará, para o nosso olhar, a sombra de uma vida ausente, mas também o corpo do manequim. Só poderemos olhá-lo como aquele que foi vivo no tempo do nosso olhar. Mas o mundo de *Les Grandes Vacances* estará rompido.

Eis a operação final desta fotografia: o vivo contagia o não-vivo com sua ausência de vida; a criança verdadeira estende sua morte ao manequim. Diferente e semelhante é o que acontece em “*Sieste après un festin de melons*”, por exemplo.

“*Sieste après un festin de melons*”: O sono e a comida. São dois elementos recorrentes nas fotografias de Faucon, através deles, o artista explora, de um lado, a pureza e a beatitude, de outro, a carne e o pecado. Nesta foto, sob um chão de terra batida, ao redor de um arbusto verde, oito manequins e um menino vivo estão deitados. Todos encenam o sono de uma *siesta* que se seguiu a uma “orgia” alimentar à base de melões. Não são poucos os exemplares desta fruta que encontramos na cena. O comedimento definitivamente não atravessou aquela refeição, e sim, muito mais, a gula. Tal como estão espalhados os melões e tal como estão prostrados os bonecos e a criança, tem-se a sensação de que aquele foi um festim de Dionísio e não de Apolo, de bárbaros e não de anjos.

Olhemos, por hora, apenas para o menino vivo. Este sono em nada se assemelha ao sono de “*Le wagon*”. É um sono sem pudor, como o daqueles que acabaram de se entregar aos prazeres da carne, e continuam, ainda que em sonho, a convidá-lo. Seu corpo é lânguido e sensual. Sua perna está meio aberta, seu braço jogado. Ele se oferece. E é a nós que ele se oferece. É para nós que este corpo, centralizado na foto e colocado logo no primeiro plano, se volta. Mas é praticamente impossível desejá-lo: há algo nesta foto que impede o desejo, que o torna necrófilo: os manequins.



Os manequins não conseguem encenar o sono. Tal como estão, jogados, sem a ação que lhes era atribuída nas outras fotos, eles parecem simplesmente bonecos que perderam seu uso. Eles nos lembram aqueles bonecos com os quais as crianças brincam até se cansarem para depois os jogarem fora. Não há nada, nem ninguém que possa, aqui, lhes dar vida em uma brincadeira ou uma fantasia. O artista retirou-lhes a função que outrora tinham: a de sujeitos fantasiosos em uma ficção. Tampouco há uma criança, nesta foto, que possa lhes dar vida em suas brincadeiras pessoais. Nesta foto sem sujeito da ação, os bonecos se tornam a própria encarnação da morte.

Através da desutilitarização destes bonecos, a fotografia parece desembocar no terreno da semelhança cadavérica elaborado por Blanchot. O cadáver, escreve ele, “assemelha-se a si próprio”. “Ele é a sua própria imagem”. Assemelhar-se a si mesmo, ser a sua própria imagem, não é o mesmo que se assemelhar ao que se era em vida; é, ao contrário, tornar a vida um reflexo desta imagem, ou, ainda, é fazer da vida uma sombra da morte. Estamos bastante próximos do que já foi dito acerca da neutralidade da imagem nas duas versões do imaginário. Escreve Blanchot:

A imagem, à primeira vista não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Aquilo a que se chama despojos mortais escapa as categorias comuns:

algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa.⁵

O cadáver não se parece com o vivo, ele se torna o senhor da vida refletida. Ele a faz passar de seu valor de uso e verdade para algo inapreensível, inacessível, incomum e neutro. Sobre a semelhança cadavérica, Blanchot faz uma analogia aos “objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis, perversos”,⁶ dos quais os surrealistas tanto gostavam. Tal analogia é extremamente pertinente à nossa leitura dos bonecos em “Sieste”. Para os surrealistas, estes objetos danificados, continuando semelhantes ao que foram, mas perdendo sua função de uso, tornavam-se objetos estéticos.

Nesse caso, o utensílio não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de “aparecer”, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.⁷

Não é diferente disto o que Faucon faz nesta fotografia. Ele faz aparecer os bonecos tão somente como bonecos. Mas não se trata de os mostrar como bonecos de vitrine fora da vitrine (os surrealistas, inclusive, o fizeram). É importante lembrar: estamos dentro do universo de *Les Grandes Vacances*; assim, o uso que ele retira destes manequins é o de uma suposta vida encenada. Não é um deslocamento da vitrine, mas um deslocamento do palco. Os manequins perdem sua função enquanto autômatos, enquanto marionetes dos quais se deveria abstrair uma vida. Como ele o faz? Ele retira destes a ação e a iniciativa que lhes fora atribuída em todas as outras

⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 257.

⁶ Idem, p. 260.

⁷ Ibidem.

fotografias. Ao fazê-lo Faucon torna tanto mais pungente o corpo vazio destes bonecos e tanto mais incômoda a ficção de suas fotografias.

Veja bem, o que se passa aqui é inteiramente diferente do que acontecia nas outras fotos em que Faucon presentificava o vazio da imagem para criar um outro efeito de presença. Antes o vazio dos manequins se abria à evocação de uma vida. Agora ele atesta a ausência absoluta desta.

Neste movimento, é o próprio menino vivo que é contagiado. Olhemos novamente para ele: não parece haver nenhuma evocação de vida, mas a constatação incômoda e assombrosa do abatimento de uma impossibilidade.

“Colin-maillard”: Sete manequins de olhos vendados e uma criança viva, sem venda nos olhos, brincam de cabra-cega. Estão todos vestidos, ao que parece, de pijama. A hora é difícil de adivinhar; não é noite. Talvez esteja amanhecendo. O tom da foto é intencionalmente puxado para o ciano. Há qualquer coisa de onírico, talvez de um pesadelo. Eles parecem sonâmbulos.



Como se sabe, no jogo infantil de cabra-cega, uma criança, a cabra-cega, tem seus olhos vendados enquanto as outras ficam livres de venda. Começado o jogo,

todas as crianças devem fugir da cabra-cega, que tateando, deve tentar encostar em uma delas para que esta a substitua na próxima jogada. Mas, no jogo de Faucon, se a regra não é outra, a lógica das vendas é definitivamente invertida.

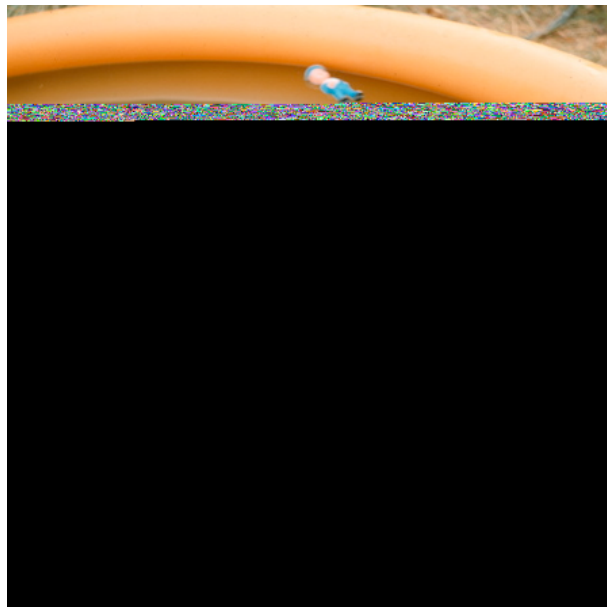
Há duas possibilidades de entender a cena. Na primeira: ao invés de uma, há sete cabras-cegas (os manequins), e ao invés de muitos, há apenas um fugitivo (o menino vivo). Na segunda, continuaria sendo apenas uma cabra-cega e muitos fugitivos, entretanto seriam os fugitivos os cegos e a cabra o vidente. Mas não se trata de possibilidades de leitura excludentes; de fato, elas se completam. Há algo como oito cabras cegas e oito fugitivos, a um só tempo. Sob o nome "Colin-maillard", Faucon sustenta uma ambigüidade entre uma nova regra e uma nova lógica, de forma a retirar o máximo de efeito possível. O que essencialmente se inverte nesta cena é menos uma regra ou uma exigência de um jogo do que a questão da vidência entre o vivo e o não-vivo: Faucon cega aqueles que já são "por natureza" cegos, uma vez que manequins, enquanto deixa a visão para o único que "por natureza" a teria, o menino vivo. Mas, na medida em que o menino vivo também pode ser tomado como a cabra-cega, é como se ele cegasse a todos. Não há visão possível.

Esta fotografia, na ambigüidade mantida entre a vidência do vivo e do não-vivo, através da inversão das vendas na brincadeira de cabra-cega, torna-se a ilustração das operações pautadas nas fotografias de Faucon em que há manequins e crianças verdadeiras. De um lado, tomando os manequins como as cabras-cegas, seria possível pensar que eles, tal como os manequins que outrora desejavam e aspiravam à vida das crianças desnudas em fotos como "Le wagon" ou "Les amis", perseguem a vida e o olhar desta criança. De outro, na medida em que a criança verdadeira também pode ser tomada como uma cabra-cega, é possível enxergar a mesma operação já anunciada em "Sieste": a não-vida e a cegueira dos manequins contagiam o menino vivo. Mas, à diferença de "Sieste", em que o vivo está inerte, seria possível pensá-lo como incorporando também a ação do não-vivo: aqui ele persegue a visão que o manequim lhe tomou, a vida que a fotografia lhe usurpou.

Mas é importante atentar: não há algo como um *ou* outro, mas sim, algo como um *e* outro. Quero dizer: não se trata de ver esta fotografia como a ilustração do desejo de vida dos manequins pela vida da criança verdadeira ou como a transferência

da não-vida do manequim para a criança de carne e osso, mas sim, como a aspiração à vida impossível e como a encarnação da morte.

“Jeux dans la piscine”: Juntamente com “Jeux dans la neige”, esta talvez seja uma das fotografias mais estranhas de Faucon, e não espanta que uma das menos apreciadas. Há uma pequena piscina de plástico. Dentro dela, e a boiar ao redor de um menino nu que enfrenta diretamente a câmera fotográfica, algumas cabeças de manequins. É uma das poucas fotos em que o vivo encara a objetiva, assim como é uma das poucas em que o olhar do manequim nos chama tão diretamente.



Tal como em “Sieste”, e talvez ainda com mais intensidade, os manequins são aqui a encarnação da ausência de vida. Desta vez nem mesmo o corpo deles nos é dado a ver: temos apenas cabeças desarticuladas. Mas, à diferença de “Sieste”, o menino vivo está cheio de atitude, ele enfrenta diretamente a objetiva. Enfrentar a objetiva é enfrentar a morte que o ato fotográfico vai lhe impor. É resistir a se tornar “um todo imagem”, “todo objeto”, ou, nas palavras de Roland Barthes, “a morte em pessoa”. Não que ele não se tornará um todo imagem. Este olhar nada pode diante do ruído da câmera: a foto será feita. Mas, ainda assim, foto feita, ela nos chegará com

este olhar que resiste, e agora, aqui, ele resistirá ao meu próprio olhar. Este menino que olha adiante me devolve o meu próprio olhar. E ao fazê-lo ele me anuncia: “Você não fará de mim um rosto petrificado, um rosto mumificado, como são, por exemplo, todos estes que estão ao meu redor”.

Diferentemente de tantas outras fotos de Faucon esta não se abre a uma memória fantástica. Ela não nos convida a frequentar o passado ou a escrever o futuro. Não, não nos interessamos por este menino, ele nos interdita esta foto, ele nos diz apenas isto: a morte. E, na água, em cada rosto a boiar, esta palavra ecoa: a morte, a morte, a morte.

“Jeux dans la neige”: Esta cena é extremamente parecida com a anterior. E, ainda que nesta não haja nem uma criança viva nem elemento qualquer que evoque uma vida, dificilmente seria possível vê-la perto das outras em que só figuram manequins. Ainda que eu tenha dito que abordaria nesta sessão apenas as que trouxessem figuras do vivo, abrirei uma exceção para esta, na qual encontraremos a figura da morte.



São quatro rostos de manequim enterrados na neve. Poder-se-ia pensar também naquelas brincadeiras de criança na praia, quando enterramos todo o corpo na areia e deixamos apenas o rosto ao lado de fora. Aqui, todavia, pela distância entre um rosto e outro, percebemos que não há nenhum corpo enterrado, restam apenas as cabeças. E há algo de terrivelmente sinistro nestas cabeças: o “olhar” do manequim ao centro. Seu olho direito é de um azul que lembra o céu de Faucon, mas seu olho esquerdo é inteiramente branco, opaco, como é o olho dos que não enxergam. Este boneco de olhos de vidro é cego de uma visão.

Faucon, nesta foto, assim como em “Colin-maillard”, cega aquilo que já é cego. Mas o movimento também é

Esta fotografia, bem como todas as outras de *Les Grandes Vacances*, parece desembocar no terreno do estranho, em especial em dois momentos da análise de Freud. Inicialmente, quando, debruçando-se sobre o conto de Hoffmann, Freud demonstra como este sentimento está intimamente ligado à questão do olhar; depois, quando ele aborda a questão do duplo.

O conto se divide em três partes. Na primeira encontramos as recordações de Nathanael sobre a infância. É deste período que data o “fantasma” do Homem de Areia. Certas noites, a mãe de Nathanael, para fazer com que seus filhos fossem mais cedo para a cama, assustava-as prevenindo-as contra a chegada do Homem de Areia. Embora não sabendo quem fosse o Homem de Areia, Natanael atribuía a ele o som dos passos de um visitante que escutava nessas mesmas noites. Indagando à babá quem este seria, ela uma vez respondera:

É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos.⁸

Curiosade não satisfeita, certa noite, prevenido contra a visita do Homem de Areia, Nathanael se escondera no escritório do pai. Reconheceu o visitante como sendo o advogado Coppelius, figura aterrorizante, que às vezes almoçava à casa da família. Depois disso Coppelius e o pai de Natanael começaram um trabalho que não sei se deveria ser descrito como “magia negra”, “alquimia” ou “científico”. Havia um caldeirão fumegante, do qual os dois “mágicos” ou cientistas retiravam massas claras e cintilantes, que martelavam com violência. Neste momento, Natanael viu que rostos humanos se tornavam visíveis à sua volta, porém desprovidos de olhos. “Que venham os olhos, que venham os olhos”⁹ gritou Coppelius. Assutado, Natanael soltara um berro e caíra inconsciente de seu esconderijo. Coppelius, raivoso, bradara, então:

⁸ Hoffmann, E.T.A. *O homem de Areia*. In: *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.p. 115.

⁹ Idem, p. 118

“Agora temos olhos – olhos – um lindo par de olhos”.¹⁰ Ao que o pai de Natanael intervira implorando ao mestre que poupasse os olhos de seu filho. Depois disso o rapaz caiu enfermo e passou um longo período de tempo desacordado. No decorrer de uma outra visita do Homem de Areia, um ano depois, o pai de Natanael é morto por uma explosão no escritório. Coppelius desaparece sem deixar qualquer vestígio.

Natanael, agora mais velho, crê reconhecer o advogado em um vendedor de óculos chamado Giuseppe Coppola, que o procura em sua residência estudantil. É este encontro o que motiva suas recordações. Mas, envergonhado de suas superstições, ele decide comprar alguma coisa. Entre todos os óculos escolhe um binóculo de bolso, com o qual se vira para a casa onde seu professor Spalanzani vivia com a filha, Olímpia. Escreve Hoffmann:

Sem querer, olhou para o quarto de Spalanzani; como de costume, Olímpia estava sentada diante da mesinha, os braços esticados, as mãos cruzadas. Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe estranhamente hirtos e mortos.¹¹

Pouco tempo depois, Natanael recebe um convite para uma festa na casa de Spalanzani. Seria a primeira vez que estaria frente a frente com Olímpia. Logo que põe seus olhos nela, esquece sua primeira impressão, apaixonando-se violentamente. Mas, ainda que esquecida para ele, esta impressão não parecia totalmente equivocada. Seu amigo, surpreso com este enamoramento, lhe adverte sobre Olímpia, atentando exatamente para a particularidade de seu olhar:

É estranho que muitos de nós tenham mais ou menos o mesmo julgamento sobre Olímpia. Não me leve a mal, irmão, mas ela nos pareceu, de uma maneira muito estranha, rígida e sem alma. Seu corpo é bem proporcionado, assim como seu rosto, é bem verdade! Poderia

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem, p. 135.

ser considerada bonita, se o seu olhar, não fosse desprovido de brilho, eu diria quase de faculdade visual. Seu andar é particularmente meticuloso, cada movimento parece condicionado por um mecanismo em que se deu corda.¹²

Mas, obviamente, como todo ser apaixonado, Natanael não presta muita atenção. Um dia, porém, retornando à casa, ele percebe uma agitação no gabinete de trabalho de Spalanzani. Ao entrar, encontra-o a brigar com Coppola. Olímpia estava presente. Em um dado momento, o oculista atira-a sobre Spalanzani, arrancando a cabeça do corpo daquela a quem Natanael acaba por descobrir como sendo uma boneca, e foge com uma parte deste corpo pelas escadas. Escreve Hoffmann: "Natanael estava atônito – com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada".¹³ Enquanto isto, Spalanzani debatendo-se no chão, gritava: "Coppelius... você me roubou o meu melhor autômato – trabalhei nele durante vinte anos – dediquei-me de corpo e alma – o mecanismo – fala – andar – são meus – os olhos, os olhos roubei de você – maldito".¹⁴ Foi neste momento que Natanael percebeu no chão um par de olhos ensanguentados fitando-o fixamente. Quando Spalanzani os agarra e os joga contra o peito do rapaz, este, acreditando serem os seus olhos, é arrebatado de loucura.

Reanimado de sua segunda enfermidade, Natanael volta para sua cidade, onde se prepara para se casar com sua

repente, fica imóvel, avista Copellius e, antes de se atirar da torre, grita: “Ah, bonitos olhos – *belli occhi*”.¹⁵

Freud vê Hoffmann como o “mestre incomparável do estranho na literatura”.¹⁶ Para Freud, mais do que a incerteza criada em torno da personagem Olímpia, em tudo parecida com um ser humano, é o Homem de Areia, que nomea o texto, o responsável por criar efeitos de estranhamento no leitor. Segundo ele, é verdade que o fato de não podermos nos decidir de imediato acerca da humanidade de Olímpia pode causar um certo estranhamento; todavia, isto se torna quase irrelevante perto da figura deste homem que, desde o princípio do conto, sem muitas explicações, assombra-nos com a idéia de roubar olhos. Esta idéia se mostra tanto mais pertinente quando comprovamos que, uma vez descoberta a verdadeira identidade de Olímpia, nem por isso diminui o sentimento de estranhamento que o texto provoca em nós.

Essa incerteza, porém, desaparece no decorrer da história de Hoffmann, e percebemos que pretende, também, fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista – (...). A conclusão da história deixa bastante claro que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também o Homem de Areia.¹⁷

Freud vai além e demonstra que, pela experiência psicanalítica, sabe-se que “o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças”,¹⁸ e que esta ansiedade e este medo em relação aos olhos são, com freqüência, substitutos do temor da castração. Lembrando, então, da ansiedade de Natanael em relação à morte do pai e associando as aparições do Homem de Areia às perturbações do amor (o Homem de Areia separa Natanael de sua noiva e do seu irmão, de quem ele era amigo, destrói Olímpia e leva o rapaz ao suicídio quando ele estava prestes a se casar novamente com Clara), Freud passa a associar o efeito de estranhamento deste conto

¹⁵ Idem, 146.

¹⁶ Freud, Sigmund. *O' estranho*. In: *Obras completas – volume XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 292.

¹⁷ Idem, p. 288.

¹⁸ Idem, p. 289.

ao complexo de castramento da infância. Numa perspectiva psicanalítica, ele seria o retorno do reprimido.

Outros efeitos de estranheza são apresentados por Freud associados a causas infantis, dentre eles o fenômeno do duplo:

Temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens – pelo que chamaríamos de telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida quem é seu o próprio eu (*self*), ou substituí o seu próprio eu (*self*) por um estranho. E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa¹⁹ – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que a sucedem.²⁰

Para Freud, esta idéia de duplicação brota “do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo”.²¹ Retomando os estudos de Otto Rank, ele relembra que “originalmente o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, ‘uma enérgica negação do poder da morte’ como afirma Rank; e, provavelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo”.²²

¹⁹ Freud atenta em outro momento do texto que é possível perceber na mente inconsciente a compulsão a repetição. “procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente nos impulsos das crianças pequenas”. Idem, p. 298.

²⁰ Idem, 293.

²¹ Idem, p. 293-294.

²² Idem, p. 293.

Entretanto, superada esta fase de um narcisismo primário, “o ‘duplo’ inverte o seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte”²³.

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o duplo tinha um aspecto mais amistoso. O duplo converteu-se num objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios.²⁴

Percebemos quão próximos estamos das últimas fotografias de Faucon aqui apresentadas. Olhemo-las novamente: “Colin-maillard”, “Jeux dans la neige”, “Jeux dans la piscine”, “Sieste”, “Les raisins”, “Crucifixion”, “Les amis”. Assim como não era possível nas fotos em que havia só manequins tomá-los como vivos, tampouco é possível aqui tomar estes meninos vivos por manequins. Há os manequins e os meninos vivos. Mas, assim como nas primeiras fotografias os manequins eram mais que manequins, aqui, manequins são mais que manequins e meninos vivos são mais que meninos vivos. Ou talvez se devesse dizer: menos. Quero dizer: para nós, eles acabam se tornando menos.

Certamente que se, diante de uma destas fotos, tivéssemos de apontar, entre um corpo de cera e um corpo de carne e osso, com qual deles nos parecemos mais, não hesitaríamos em dizer que com o segundo. Reconhecemos estes corpos, reconhecemos estas crianças. Diferentemente dos manequins, nos quais projetamos uma vida imaginária, estes corpos circunscrevem uma vida tão verdadeira quanto a nossa própria. Estas crianças foram tão vivas, no momento da tomada da foto, quanto nós próprios o somos enquanto as olhamos. Nestas fotos, de alguma forma, somos obrigados a nos identificarmos com os corpos verdadeiros.

²³ Idem, p. 294.

²⁴ Idem, p. 295.

Todavia, estes corpos verdadeiros e de uma idade real parecem-nos menos inaptos para a vida na imagem do que os manequins, quando estes eram os únicos habitantes de *Les Grandes Vacances*. Quero dizer, ainda que os reconheçamos enquanto os verdadeiramente vivos, eles não nos incitam a evocar uma vida e uma realidade outra, tanto quanto os manequins o faziam. Assim, aquilo que nos é extremamente familiar, o verdadeiro corpo, torna-se absolutamente estranho neste mundo em que a vida nasce no encontro do olhar com o não-vivo.

É possível apontar duas estratégias utilizadas por Faucon para conseguir este efeito: em algumas fotos, como "Sieste", "Les raisins" e "Jeux dans la piscine", ele identifica o não-vivo com o vivo; em outras, como "Crucifixion", "Les amis" e "Le wagon", ele transporta a vida para um plano de idealização. Nas primeiras, dá a ver a morte; nas outras, a impossibilidade da vida.

Nas primeiras, ainda que inconfundíveis, distintos e distantes, os manequins têm sua "não-vida" e seu "não-olhar" depositados sobre os meninos vivos. Não se trata de uma confusão entre vivo e não-vivo; neste modo de relação posto por Faucon, a morte se estende ao que é, para nós, vivo, e a cegueira ao que é vidente. Neste movimento, os meninos vivos podem se tornar tanto a "ausência de vida" dos manequins quanto a cegueira destes. E é aí que somos impedidos da vida em ambos os planos: tanto no dos manequins quanto no das crianças.

Tomemos "Sieste": os manequins, macaqueando o sono de meninos vivos, transmitem sua ausência de vida ao menino dormente. O mesmo se passa em "Collin Maillard" em que o vivo tem a cegueira dos bonecos (ele é a cabra-cega). Em "Les raisins", o movimento é um pouco distinto, embora a operação seja a mesma: é a morte encenada pelo corpo o que contagia toda a foto. A morte encenada parece estender-se a todos os não-vivos que o "contemplam" e o velam. A ausência de vida destes manequins, a posarem como mortais em luto, se torna tanto mais pungente com a presença deste corpo vivo a posar como um cadáver. Esta foto é a figuração da morte.

Diferentemente das fotografias que retratam uma infância idílica e feliz, há algo nestas últimas imagens que nos impede de inscrever o tempo e os afetos tornando-nos fiadores dos seres. Elas nos expulsam. Nestas fotos não podemos

reavivar nem manequins, nem crianças. É neste sentido que se pode falar em castração. Faucon nos impede de nosso olhar, ele nos afasta de nosso desejo de vida através do olhar. Somos como Natanael a gritar por nossos olhos roubados por Coppola. Faucon, com as crianças vivas, nos impede, aqui, o direito à vida através do olhar.

Os manequins, nas fotografias em que há apenas estes, são como a Olímpia de Natanael, antes de o personagem descobrir que ela era não só um autômato, mas um autômato a quem amara porque, nos seus olhos, reencontrara um amor perdido. Os manequins, na presença dos vivos, são Olímpia sem os olhos, e nós somos Natanael a lamentar a falta desse amor.

Em fotos como "Crucifixion", "Le wagon" e "Les amis", o que se passa é um pouco diferente. Estas fotos não provocam em nós efeitos tão nefastos e assombrosos quanto "Jeux dans la neige", "Sieste" ou "Les raisins". Nelas, como visto, não há identificação do manequim com o vivo; pelo contrário, há uma distância inultrapassável que é da ordem da devoção: o primeiro aspira à vida do segundo. Tampouco, e conqüentemente, pode-se dizer que o manequim contagia a criança com sua ausência de vida. Como nas fotografias em que há apenas manequins, aqui, os bonecos não parecem seres inteiramente desprovidos de vida, tampouco eles nos parecem inaptos para a visão. Eles continuam os senhores da ação, e o mundo em que esta ação se realiza continua sendo, a princípio, o mundo das Grandes Férias, ou seja, o mundo de uma vida possível. De fato, por esta ótica, estas fotos poderiam ser pensadas juntamente com as que mostram apenas manequins. Mas há uma diferença. Na medida em que o menino vivo aparece e passa a concentrar, nestas fotografias, o lugar da vida, é a nossa relação com os manequins, tanto quanto com o universo de *Les Grandes Vacances*, o que se modifica. Se, antes, havia uma espécie de projeção da nossa memória neste espaço vazio aberto à presença, agora, a presença destes meninos vivos fratura este espaço levando a vida para um plano de irrealização e idealização.

Olhemos para o manequim, olhemos para o menino vivo. Simplesmente, torna-se impossível projetar uma vida, a nossa vida, nestes manequins. Há algo que parece mais vivo que os manequins, algo que parece mais real que os manequins. Nós

o vemos tanto quanto os manequins o vêem: os manequins desejam esta vida, nós conhecemos este corpo. E é com este corpo que, parcialmente, nos identificamos. Isto não quer dizer que nos vemos nesta criança, que imaginamos a infância desta criança como sendo a nossa. Lembremos que esta criança não tem singularidade, ela é simplesmente aquela que guarda uma vida própria (não projetada, não atribuída), aquela que possui uma realidade inalienável (não inferida). É com o lugar da vida que nos identificamos, pois este corpo, muito mais do que um corpo de plástico e cera, é familiar à memória de nosso corpo.

Mas é também aí que nasce a sensação de estranhamento. Porque no universo de *Les Grandes Vacances*, até então, o nosso olhar fundara uma vida no corpo sem vida. Neste mundo das Grandes Férias, era no manequim que projetávamos a vida; nenhum corpo verdadeiro era-nos necessário, pelo contrário. Nestas fotografias, Faucon mantém alguma ação nos corpos imóveis, ainda atrai nosso olhar para uma possibilidade de vida neles.

Ainda que não possamos olhar apenas para eles, ainda que não possamos projetar inteiramente nossa vida e nossa memória em seus corpos de plástico, eles guardam, diferentemente do que acontece em fotografias como "Jeux dans la piscine" ou "Sieste", algum resquício de vida. Eles ainda parecem agir no mundo de *Les Grandes Vacances*. Assim, é como se Faucon operasse um deslocamento do nosso olhar, mas mantivesse resquícios de nossa relação antiga. E, nesse momento, ele nos coloca em uma posição intermédia: entre uma vida idealizada e uma vida inalienável. Assim, a vida é transposta para um lugar de impossibilidade. Em última instância, nosso olhar não encontra descanso nem no manequim nem no menino vivo.

É como se Faucon nos jogasse entre dois tempos e duas realidades. Ou melhor: é como se ele trouxesse, no corpo deste menino verdadeiro, um outro tempo e uma outra realidade para o tempo e a realidade imaginária de *Les Grandes Vacances*.

Por exemplo, em "Le wagon": nesta foto, é muito maior a sensação de distanciamento do que de identificação entre o manequim e o menino vivo. E estamos tão distanciados deste menino quanto o manequim. O corpo nu do menino mantém nosso olhar à distância, tanto quanto o seu sono ao manequim. A diferença entre esta cena e todas as outras apresentadas na primeira parte deste trabalho é que esta não nos

leva para uma infância fantástica, mítica e idílica em que éramos os senhores da experiência: ela nos leva para um tempo anterior, desconhecido da memória consciente, mas familiar à fantasia intra-uterina. “O amor é a saudade de casa”,²⁵ escreve Freud, e não há nenhum lugar mais familiar, que o corpo materno. “Sempre que um homem sonha com um lugar ou país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: ‘este lugar é-me familiar, estive aqui antes’, podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo”.²⁶ Nesta foto, o menino dorme em posição fetal, e seu sono relembra a pureza e o embalo de um imenso de amor. Mas, na medida em que este corpo se dispõe ao nosso olhar, ao olhar do manequim, ao olhar da fotografia, é como se, mais uma vez, fosse a entrada no mundo, a separação da casa, o que revivêssemos no ato de olhar. E, se a casa, nesta série, é essa memória fantástica que criamos para nós, é de um mundo possível, chamado *Les Grandes Vacances*, que nos sentimos separados.

Aqui, Faucon nos faz misturar dois tempos: o nosso e o de *Les Grandes Vacances*, que é, não obstante, nosso. Com a presença do menino vivo, ele faz com que a fotografia nos convoque para um outro tempo e uma outra realidade, não mais imaginária, não mais do mundo da imagem. Mas, na medida em que o faz no interior de *Les Grandes Vacances*, ele combina estas duas, a imaginária e a nossa. E cria este espaço outro, fissurado.

Em “Les amis” o corpo também nos impede a aproximação. A cena é amistosa, familiar; ainda que saibamos que se trata de um menino vivo e de um manequim, isto não nos impede de vê-la como uma troca amical. Mas ela é inteiramente diferente de, por exemplo, “La nuit” ou “Dans le train”, outras fotos em que a amizade também era o tema. Se, nestas imagens, a fotografia criou um mundo fechado para estes seres imóveis, onde nosso olhar pudesse inscrever a vida e o amor, agora, este corpo desnudo do menino vivo cria um abismo entre ambos, do qual não podemos nos desviar. O corpo descoberto nos aparece como o olhar de Olímpia para o amigo de Natanael: há algo de estranho nele. Mas com uma diferença: se no conto

²⁵ Idem, p. 305.

²⁶ Ibidem.

de Hoffmann o efeito de estranheza provinha do olhar opaco do autômato, aqui ele provém do verdadeiro corpo.

Mas não devemos nos enganar: o que fica claro nestas três últimas imagens já poderia ser dito a respeito de “Les raisins”, “Colin-maillard”, ou “Sieste”. É o corpo vivo o elemento de perturbação. É ele que impede a evocação de uma vida neste mundo chamado *Les Grandes Vacances*. É ele, o vidente e vivo, que presentifica ao nosso olhar a cegueira e a morte. Tanto quando é ele, o vidente e vivo, que transporta a vida para um plano de idealização.

Se é o verdadeiro corpo que aparece como elemento de perturbação, o que nos é impedido é o mundo imaginário de uma memória fantástica. Lembremos que *Les Grandes Vacances*, a princípio, ao menos antes do aparecimento dos meninos vivos, flutua em um tempo neutro, nem passado nem futuro, fundado em uma experiência de olhar. Como bem descrito por André Laude, anteriormente citado: nostalgia de um eldorado jamais vivido e lembrança de um futuro possível. Nostalgias e lembranças, nossas. Repito o já dito: *Les Grandes Vacances* são as nossas férias. Ao que acrescento: aquela é a nossa realidade imaginária, a nossa memória. Os manequins, a princípio, são aqueles que nos abrem a um mundo imaginário, à inscrição de uma vida, à fabulação de uma memória. E *Les Grandes Vacances* é o suplemento de vida que se abre na ausência de vida, ela é o espaço de presença que se concretiza, ao nosso olhar, na concatenação das ausências.

Podemos, à luz do texto de Freud, dizer isto de uma outra maneira: *Les Grandes Vacances*, apenas com os manequins, seria como o nosso reencontro imaginário com o nosso mundo infantil antes da separação do amor. Ou ainda: ela é a fabulação real – vivemos neste mundo – da infância antes do complexo de castração, quando fomos separados deste imenso seguro de amor.

Mas devemos nos lembrar: este mundo chamado *Les Grandes Vacances* só é possível na suspensão deste outro mundo que cotidianamente chamamos como nosso. Este espaço de presença só se concretiza na medida em que abandonamos este lugar no qual estamos para nos deixar apreender pela distância da imagem. Este mundo só é possível na medida em nos tornamos outro, ainda que possamos, nele, nos reconhecer.

E eis que o menino vivo aparece. O menino vivo com este corpo que não é mais um corpo vazio, que não é mais um corpo imóvel, que tem uma idade, e como se não fosse suficiente: que tem uma perenidade. Este menino vivo entra neste mundo como um relógio ou um calendário a anunciar o fim destas férias que não conheciam o tempo – não haverá espaço para estabelecer relações mais precisas, mas é curioso que Coppelius, no conto de Hoffmann, venda olhos e relógios. O vivo é aquele que anuncia uma cisão com esta infância mítica e perdida, revivida em uma memória imaginária. Ele é aquele que nos lembra de uma outra infância, que igualmente vivemos, que foi igualmente real, mas a qual havíamos deixado suspensa no mundo dos homens, antes de nos tornarmos crianças novamente nestes corpos inertes. Trata-se daquela infância em que conhecemos a experiência da dor, em que conhecemos a experiência da separação, em que experimentamos a crueldade do mundo. E isto se dá de uma maneira extremamente ambígua: este corpo não encena esta separação ou esta crueldade: ainda que algumas cenas nos pareçam mais cruéis, não se pode dizer que isto seja uma ação da criança viva, tampouco que seja por isto que as fotografias nos estranham. Ele faz com que experimentemos, no ato de olhar, esta cisão.

É possível explicar isto pensando o modo como Faucon trabalha a questão da verossimilhança com a inverossimilhança, antes das crianças vivas e também depois delas. Porque, de fato, a relação de Faucon com a fotografia não se altera uma vez que aparecem as crianças vivas; tampouco a operação na qual ele envolve o nosso olhar. Esta, ainda que deslocada, permanece essencialmente a mesma. Quero dizer: ele continua jogando com o nosso desejo de realidade e a aptidão da fotografia para o passado. E nós continuamos sendo convocados para nos perdermos na lembrança de algo que foi. Assim como o manequim fotografado nos levava a nos perdermos em um tempo inexistente, onde todos os devires da memória eram possíveis, esta criança viva também nos remete a um tempo passado. Todavia, este tempo está agora circunscrito aos limites possíveis de um corpo.

Inicialmente, ou seja, quando havia apenas manequins, a relação entre a verossimilhança e a inverossimilhança se dava num plano puramente imaginário. Quero dizer, ela estava dada na semelhança/dessemelhança entre o manequim fotografado e a imagem de criança que todos temos dentro de nós. Mas não havia algo

tal qual uma criança verdadeira, no quadro da imagem, da qual poderíamos diferenciar o manequim. Nestas imagens, a realidade, a memória e o mundo fabulados não passavam por nenhum teste de realidade com algum tempo ou mundo atestados pela imagem. Elas nasciam do encontro do nosso olhar com vazio dos manequins e da fotografia que nos incitava a remontar o tempo e a encontrar realidades. Em outras palavras, *Les Grandes Vacances*, quando existiam apenas os manequins, nascia desta distância inapreensível entre uma realidade passada inexistente e, todavia, dada a ver, e nossa realidade presente.

Mas, agora, com as crianças vivas, a questão entre a verossimilhança e a inverossimilhança está dada na própria imagem. Isto altera toda a nossa relação com estas imagens. Não é só o verdadeiro e o falso que se enfrentam aqui, mas também o tempo remetido por um e o tempo liberado por outro. Assim como as fotografias de manequins nos incitavam a buscar um tempo e uma realidade para preencher aquelas cenas, esta criança de um corpo verdadeiro também leva o nosso olhar para um outro tempo. E, assim como acontecia com os manequins, não escapamos de reviver este tempo. Entretanto, o tempo é outro. Trata-se do tempo que passa por um corpo: tempo marcado pelo nascimento e pela morte, pela passagem dos anos.

Ainda que ambos os corpos, o do manequim e o da criança verdadeira, remetam à infância, trata-se de duas infâncias distintas. Esta pele verdadeira tem uma idade, esconde uma história passada, assim como anuncia um futuro. Diferentemente dos manequins, estas crianças não serão crianças eternamente. Diferentemente dos manequins, seres inteiramente vazios e absolutamente fora do tempo, estas crianças provêm de um tempo outro no qual, sabemos, esconde-se uma história própria. Que esta história não nos apele, que sua identidade não nos interesse – de fato continuamos com um desinteresse semelhante ao que tínhamos em relação aos manequins – isto não altera nada. Esta simples presença, dada ao nosso olhar, nos remete para um outro tempo, de uma infância real, datada, verdadeira e destinada, sempre, a acabar. Este corpo de carne e osso se torna o prenúncio de uma morte. Lembremos de Barthes: “a fotografia me diz a morte no futuro”.²⁷

²⁷ Barthes, Roland. *Op. cit.*, p. 142.

Os corpos dos manequins, por sua vez, ao menos tal como são vistos por nós nesta série, são eternos. Se vemos neles a infância, esta infância será para sempre uma infância. Assim como nós, projetados nestes corpos, seremos eternamente crianças.

Ora, não podemos ser eternos e perenes. Assim como não podemos viver, simultaneamente, em um tempo fluido, sem passado ou futuro, e em um tempo cronológico. O mundo de *Les Grandes Vacances* pressupôs a nossa anulação no tempo do mundo para que pudéssemos existir neste tempo outro.

Mas, agora, na medida em que esta oposição entre o que se parece com uma criança e uma criança verdadeira está dada no interior do quadro, é como se Faucon atualizasse na imagem a separação que havíamos realizado para entrarmos neste mundo outro. E, assim, ele nos faz reviver, ali, esta experiência de separação.

É daí que surge o estranhamento: é o próprio mundo de *Les Grandes Vacances* que se torna estranho. Este mundo no qual nos projetamos, este mundo no qual reconhecemos afetos adormecidos, no qual experimentamos comunhões esquecidas, este mundo de um imenso de amor, é rompido pelo retorno deste outro mundo, igualmente nosso, que reconhecemos no corpo do menino vivo.

É possível dizer isto voltando à questão do quadro vivo. Lembremos que Faucon fotografava, inicialmente, quadros vivos reiterados em quadros vivos, ou em outras palavras que ele fotografava aquilo que na realidade já era tão imóvel e vazio quanto uma fotografia. É desta concatenação dos vazios, como já foi mostrado, que se criava um espaço de presença e um suplemento de vida na nossa experiência de olhar. Isto porque a fotografia nos fazia buscar no tempo uma realidade para preencher aquele vazio. Ora, não é diferente o que se passa quando um menino vivo invade esta primeira fotografia (a da cena fotografada), com a qual já havíamos estabelecido uma relação afetiva. O encontro deste corpo de carne e osso com a fotografia nos remete também a um tempo passado, ele também apela para a nossa memória. Também diante dele somos convocados para uma espécie de teste de realidade. Este corpo nos remete a uma infância passada. Mas, agora, Faucon nos faz realizar este teste em dois níveis: em relação à nossa realidade e ao nosso passado e também em relação àquela outra realidade e àquele outro tempo fundados no ato de olhar. Quero dizer: primeiro voltamos para nossa infância real e reconhecemos neste corpo de carne e osso uma

idade que foi a nossa, e, então, voltamos para esta outra infância, perdida, fabulada, sem tempo, que fundamos como nossa e que também está presente nesta imagem no corpo do manequim.

Experenciemos estes dois tempos, revivemos no nosso olhar estes dois tempos. Não se pode entender o aparecimento das crianças vivas, nesta série de Faucon, como forma de questionar a veracidade da imagem, ou como uma maneira de criar um curto-circuito perceptivo, a menos que se leve este curto-circuito para a experiência do olhar. Pois não é apenas a imagem o que oscila entre o verossímil e o inverossímil: somos nós que não nos resolvemos entre dois tempos. A relação é a mesma que se passava anteriormente, ainda que com resultados distintos. Quero dizer: Faucon continua abrindo o quadro da imagem para outras experiências visuais e temporais. Nossas.

Mas, nesta irresolução, é *Les Grandes Vacances* este universo de uma memória fantástica, de um ideal de amor, de uma comunhão verdadeira o que se rompe. É aí que se pode compreender o sentimento de estranhamento. Faucon nos faz confrontar, na nossa experiência de olhar, estes dois tempos e estas duas memórias. Uma fantástica e fabulada, mas até então vivida como a verdadeira e a real. Outra passada e esquecida. Uma de um corpo envolvido por um imenso de amor, de uma completude fora do tempo; outra de um corpo determinado pelas fatalidades do tempo. O estranhamento acontece porque esta vida outra e este tempo outro presentes, agora, na figura do menino vivo, haviam sido esquecidos e suspensos no momento em que passamos a viver em *Les Grandes Vacances*. Para usar um termo de Freud, haviam sido reprimidos.

O corpo do menino vivo é Olímpia sem olhos a anunciar a Natanael que seu mundo se rompera. E nós, diante do que nos resta de *Les Grandes Vacances*, somos como Natanael, antes de se jogar da torre, a gritar: “roda de fogo, gire. Ah, bonitos olhos”. Separados do amor, encontramos a morte.

É importante dizer, entretanto, que isto não significa que as primeiras imagens, nas quais se viam apenas manequins, não se insiram no terreno do estranho. Parece-me que toda a série *Les Grandes Vacances* pode ser pensada a partir do conceito freudiano de *unheimlich*, ainda que uma diferença deva ser demarcada no modo como

este efeito se realiza em cada caso. Voltemos às primeiras imagens aqui apresentadas: “Dans le train”, “Le télescope”, “La nuit”, “Le secret”. Diante destas duas últimas, em que os manequins nos aparecem em primeiro plano, nossa primeira sensação não é muito distinta da de Natanael quando, pela primeira vez, vê sua Olímpia e considera seus olhos “estranhamente hirtos e mortos”. Os olhos destes manequins podem nos lembrar de um outro conto de Hoffmann, “O autômato”, quando o personagem, sobre as estátuas de cera que imitam comportamentos humanos, diz: “por que me fitas com olhos sem poder de visão?”²⁸

O que estranha no autômato não é a incerteza se ele é vivo ou não, mas a duplicidade que ele concentra entre a vida e a morte. “Verdadeiras estátuas de uma morte viva ou de uma vida morta”²⁹, fala Ludwig, o personagem de “O autômato”. Diante de um autômato sabemos que ele é um ser inanimado que se parece com uma pessoa (ele também pode ser uma pessoa que se parece com um ser inanimado). É como se olhando-o percebêssemos a um só tempo a vida imitada e a não-vida que a sustenta. E é isto o que nos estranha: ele é, ao mesmo tempo, estranhamente vivo e estranhamente morto. Nem um, nem outro.

Nas fotos em que há tão somente manequins, dá-se o mesmo. O efeito do estranho nasce, nestas imagens, da verossimilhança imaginária entre o manequim e uma criança verdadeira qualquer. Há uma ambigüidade e um duplo sentido entre o vivo e o não-vivo, assim como entre o autômato e o vivo. Um não anula o outro. O não-vivo não se torna vivo e deixa de ser inanimado em função disso. Não o vemos como uma pessoa, mas também não o vemos como um manequim. É este o estranhamento.

Ora, isto não impede que o autômato, o não-vivo, o manequim, nos permitam viver amores ou devir crianças. Natanael se apaixonou por Olímpia, Ferdinando, o amigo de Ludwig, se apaixonou pela boneca que lhe fez ouvir a mais bela canção que já ouvira. Nesta ambigüidade irresoluta, o não-vivo pode acordar em nós afetos vivos e memórias passadas. Não é senão isto o que acontece na primeira parte desta série, quando o vivo passa a ser efeito do não-vivo.

²⁸ Hoffmann, E.T.A. *Os autômatos*. In: *Op cit.*, p. 87.

²⁹ *Ibidem*.

Diferente é o que acontece na segunda parte aqui apresentada. Neste momento, o estranho não estará mais no manequim. E, como foi dito, a própria vida no mundo destes manequins é o que nos será impedido, num movimento semelhante ao que acontece com Natanael quando perde sua amada Olímpia. A partir de então, o estranhamento virá, principalmente, do corpo vivo, que, ainda numa analogia com o conto de Hoffmann, poderia ser comparado com o Coppélius/Coppola/Homem de Areia a impedir a vida e o amor.

Em outras palavras, e encenrando, quando havia apenas o não-vivo, o universo de *Les Grandes Vacances* era como o mundo antes que o duplo se tornasse o prenúncio da morte. O vivo entrou para anunciá-la.

Ensaio (em dois movimentos) de uma conclusão sem ponto final

É o corpo vivo e verdadeiro o que é impossível na fotografia de Faucon. Impossível na medida em que não é nele que se encontra a verdade. Impossível porque tampouco é nele que estaria a vida.

No trabalho deste artista, ambas, verdade e vida, não estão na relação de verossimilhança entre o corpo verdadeiro e a realidade passada, mas nas aberturas da ficção e na imobilidade da morte. É o que escreveu Barthes, no seu pequeno texto sobre Faucon: “o verdadeiro não se procura pelo lado da realidade, mas pelo lado da arte, concebido não como valor expressivo, mas como fundamento – ou consecução – do artifício. O verdadeiro corpo tem um ‘papel’ impossível, e é nisso que ele demonstra sua verdade”.¹

Em *Les Grandes Vacances*, a verdade e a vida estão nas lembranças imaginárias e na intensidade dos afetos que se abrem no falso e no inanimado. Ainda que não sejam verdadeiras crianças aqueles manequins, eles suscitam afetos verdadeiros. Ainda que não estejam verdadeiramente vivos, eles nos levam a fabular uma vida. Mas, quando o corpo de uma criança verdadeira (e que foi viva) aparece, é a vida neste universo fantástico que nos é impedida. Pois, no confronto do corpo verdadeiro com o corpo falso, vemos a irrealidade e a impossibilidade daquele mundo que tomamos como verdadeiramente nosso.

Deve-se, portanto, notar que no trabalho de Faucon é necessário colocar, de um lado, o corpo vivo e verdadeiro, e, de outro, a verdade e a vida que nascem do encontro da imagem fotográfica com o olhar. Não só são duas relações distintas com a verdade, como uma é, de fato, incompatível com a outra.

O *corpo vivo e verdadeiro* está do lado da realidade, enquanto a *verdade e a vida no olhar* estão do lado da imagem e do imaginário. O primeiro inscreve-se no tempo do mundo; a segunda abre-se em um tempo outro, no qual o futuro não prova o passado e o passado não gera o futuro.

¹ Barthes, Roland. *Bernard Faucon*. In: *Inéditos. Vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

É verdadeiro o corpo da criança porque ele se parece com o corpo de uma criança real. São as relações de analogia e semelhança que nos permitem dizer que ele é verdadeiro. Trata-se de uma verdade de prova, incontestável e inegável, e, desse modo, a serviço do mundo que precisa de lugares fixos para dizer: “isto é isto”, e opor isto àquilo. Este corpo é verdadeiro porque ele não é falso, como, por exemplo, é o corpo do manequim.

Há aí, é importante que se atente, entre o corpo verdadeiro e o corpo falso, uma confusão que é da ordem da representação. O corpo do manequim não é falso enquanto um manequim. Ele é falso enquanto representação inverossímil de uma criança real. Entretanto, deve-se lembrar que neste universo – e principalmente tratando-se da fotografia – onde vigoram as regras de verossimilhança, o verdadeiro e o falso confundem-se com o verossímil e o inverossímil.

Diferente é o que acontece quando se entra no mundo da imagem e do imaginário. Neste mundo sem coordenadas, espaços temporais, a verdade não se procura mais pelo lado da realidade, muito menos ela é passível de ser provada ou contestada. Não é mais verdadeiro o que é real, porque simplesmente não há mais realidade a ser provada, mas algo outro que nasce precisamente na fratura do real. São afetos, devires, fabulações e ficções experienciados, verdadeiramente, nos movimentos do nosso olhar por um espaço por onde nos escapa a realidade.

Não resta nada, nenhuma realidade, nestas imagens que jogam, a um só tempo, com o vazio da fotografia e o vazio destes seres falsos e sem vida. Ou melhor, resta: o próprio espaço onde se perde a realidade, o espaço onde as relações com o real deixam de fazer sentido. Espaço fraturado, fissurado, de perda e de ausência, e, neste sentido, aberto aos movimentos do desejo. Na intensidade do meu desejo inscreve-se uma vida, uma infância, para além da imagem. Motivados por uma criança falsa, motivados por uma criança não-viva, motivadas por uma imagem que, me atestando um tempo que foi, leva o meu desejo para além das aparências, encontro uma vida e uma infância verdadeiras.

Podemos resumir a distinção entre o *corpo verdadeiro e vivo* e a *verdade e a vida no olhar* em uma pergunta: As férias dos manequins foram verdadeiras? Foram e não foram. Não foram ao nível do mundo, em que olhamos para aquelas imagens

como representações inverossímeis de crianças a brincar. Mas foram, ao nível do imaginário, em que vivemos aquelas férias, nos movimentos do nosso olhar, como experiências nossas.

A potência de dizer verdades através de ficções é, em *Les Grandes Vacances*, a potência de evocar a vida através do não-vivo. Eis o canto do cisne da fotografia. Mas eis, também, a figuração da ontologia fotográfica. O que Faucon percebeu ao tornar o falso e o não-vivo uma potência de vida e verdade era que, na fotografia, em toda fotografia, a vida e a verdade não se buscam no lado da realidade. Mas nos movimentos de um olhar pessoal. Foi isso o que aconteceu com Barthes diante da Foto do Jardim de Inverno: sob a intensidade de um afeto, ele encontrou a verdade de sua mãe, ele fiou um ser.

Para a fotografia de ficção de Bernard Faucon ou para as Fotos do Jardim de Inverno que cada um de nós deve ter na nossa história pessoal, o corpo vivo e verdadeiro é impossível. Mas, no que nasce no olhar que lançamos a estas fotografias, a verdade e a vida são possíveis.

II

Ainda na introdução deste texto, ao prevenir que realizaria, durante sua escrita, uma viagem às imagens de Bernard Faucon, prometi que, ao fim dela, tal como faz um viajante em um álbum fotográfico, tentaria reunir em uma conclusão os aspectos mais importantes dos lugares visitados. Percebo, apenas agora, chegando ao fim deste percurso, quão ingênuo foi esta promessa. Não só me parece impossível amarrar todos os pontos importantes deste trajeto, que – não o nego, e assumo a responsabilidade – passou por lugares em demasia, como também me parece extremamente empobrecedor resumir a riqueza de uma experiência a alguns poucos pontos relevantes.

Mas, sobretudo, torna-se absolutamente ingênuo esta promessa se se levar em consideração a clara incompatibilidade entre a experiência de um viajante, que organiza e folheia um álbum de fotografias, e a de alguém que tenta resumir sua viagem em algumas poucas palavras relevantes. Para aqueles que viajaram e revêem

suas fotografias, as imagens são uma forma de dar realidade àquela viagem que ainda os habita. Olhando-nas, eles revivem aquelas experiências, ainda que na ausência delas. Para os verdadeiros viajantes (não aqueles que fazem turismo fotográfico) as fotografias são possibilidades para novos devires, afetos e experiências abertas no instante emoldurado. Elas não rememoram o passado, elas são o passado em sua expressão infatigável, que, num golpe de magia, vem lhes tomar novamente. Eu, por minha vez, sem poder contar com este recurso das imagens, só posso contentar-me em rememorar, com palavras, o passado desta escritura, desta viagem.

Dupla ironia. De um lado, a este trabalho que se debruça sobre imagens, escapa precisamente o poder destas. De outro, precisamente porque lhe escapa o poder destas, este trabalho só poderá terminar traindo-se a si próprio e a Faucon. Afinal, recorrendo à palavra e à síntese, os únicos recursos que me restam, estarei impedindo precisamente a experiência do olhar, tantas vezes apontada durante esta escritura como potência de encontro, vida e fabulação. Não digo que a palavra e o texto não permitam espaços de experiência – vide a presença de Maurice Blanchot neste texto. Entretanto, o recurso a ela com o intuito de apontar nas imagens, no mundo e na realidade sentidos, verdades, conclusões fechadas, só pode nos afastar do que é essencial para o trabalho de Faucon.

Se me fosse permitido encerrar este texto sendo fiel à viagem de Faucon, eu só o poderia fazer, verdadeiramente, renovando a experiência de olhar. Trazendo aqui uma outra imagem, e outra, e mais outra, *ad infinitum*, deixando assim que o branco da página e o vazio das imagens fizessem seu próprio trabalho. Pois, se há algo que foi possível perceber (não constatar ou provar) nesta nossa viagem através daquela viagem que foi a de Faucon, é precisamente isto: as verdades, tantas vezes anunciadas nos textos pelo verbo “concluir”, nascem, nas fotografias, pelas ficções criadas no olhar

Pós Escrito*

Quando, em 2005, vi-me aprovada no programa de pós-graduação da UFMG e da PUC-SP, escolhi a segunda porque acreditava que nela encontraria um campo mais profícuo para os anseios do projeto que tinha na época, a saber: o estatuto da representação na fotografia de moda de Guy Bourdin.

De lá pra cá, foram tantos os projetos quanto foram os encontros, os devires e as afecções. A cada novo conceito uma linha de fuga se traçava e meus dois anos de PUC tornaram-se uma travessia por diferentes platôs: a fotografia de moda, a narrativa fotográfica, o cinema, a *mise en scène* fotográfica, até que, por fim, cheguei a essa dissertação, que do primeiro projeto guarda apenas uma sombra e um desejo. Foram tantos projetos quanto foram os conceitos e os objetos. No primeiro, para desespero da minha orientadora, Nietzsche dialogava com Deleuze, que dialogava com Lacan que dialogava com Merleau-Ponty. No segundo eu combatia a abordagem de Roland Barthes da fotografia. No terceiro eu descobria Rosalind Krauss. No quarto eu voltava a Deleuze. E no quinto Barthes não era mais combatido e dialogava com Blanchot. Nessa inconstância, Guy Bourdin cedia a Antonioni, que cedia a Sandy Skoglund, até que por fim cheguei a Bernard Faucon.

Meu primeiro contato com a fotografia de Faucon deu-se no final de 2005, em uma retrospectiva na *Maison Européenne de la Photographie*, em Paris. Quando parti para aquela viagem tinha um objetivo e uma esperança: primeiro, pesquisar sobre fotografia (e tudo o que me ajudasse a entender o que poderia ser aquilo a que eu chamava de narrativa fotográfica) e, segundo, encontrar um objeto de pesquisa.

Minha primeira reação diante das fotografias de Bernard Faucon, sobretudo as de *Les Grandes Vacances*, é-me ainda inesquecível: eu as detestei. Achei-as estranhas, inquietantes, incômodas.

Apesar dessa abjeção inicial, meu contato com o artista não terminou aí. Foi também nesta exposição que fui apresentada à expressão "*mise en scène* fotográfica".

* Este texto foi apresentado à banca de arguição no dia da defesa desta dissertação. Como nele proponho revisar alguns pontos com os quais não me dei inteiramente por satisfeita, e sigo abrindo caminhos para novas leituras e desenvolvimentos desta pesquisa, pareceu-me que ele deveria constar nesta versão final.

Segundo os curadores (não sou eu quem diz) seria Faucon o primeiro *metteur en scène* da história da fotografia.

De volta

perdemo-nos na lembrança de uma infância pessoal e universal. É como se o artista criasse, assim, áreas de ficções por onde o olhar pudesse se perder. Teatros de um só instante, como anunciado no título dessa dissertação. Pois, o instante emoldurado distende-se no tempo de um olhar que vaga entre o agora e o outrora, e o sujeito vidente, perdido neste tempo neutro, experimenta, na intensidade de seu afeto, uma memória fantástica. Dessa forma, os manequins atuam como o *punctum* barthesiano levando o nosso desejo para além do que a imagem dá a ver.

Assim como Barthes, com sua abordagem da ontologia fotográfica, foi praticamente convocado por estas imagens, também foi Freud com o seu conceito de estranho. A leitura do autor sobre o conto *O Homem de Areia* de Hoffman, no qual o personagem de Natanael se apaixona por um autômato, foi essencial para que eu compreendesse a sensação de estranhamento que atravessa as imagens de Faucon. Numa analogia com este conto e sustentada na abordagem de Freud, pude pensar a duplicidade entre a vida e a morte encontrada não só na figura dos manequins, mas principalmente na das crianças verdadeiras, que vez ou outra aparecem nestas imagens. Pois, neste momento, esta duplicidade se torna tanto mais aparente: o manequim transfere sua não-vida para a criança, enquanto que o próprio manequim, outrora a ferida que nos abria para um suplemento de vida, é contagiado pela morte que a criança viva anuncia.

Este revezamento entre a vida e a morte também é apontado na abordagem de Barthes sobre a fotografia, como uma das ambigüidades fundantes desta imagem. Para ele a fotografia é uma denegação da morte através da duplicação do vivo.

Foi em função desta duplicidade entre a vida e a morte presente tanto no conceito de estranho quanto na própria fotografia que escolhi em um determinado momento, que me referi aos manequins como não-vivos e às crianças de carne e osso como vivos. Com isto, pretendia sustentar na terminologia a mesma tensão existente na ambigüidade fundante, tanto do olhar fotográfico quanto da experiência do estranho. O não-vivo não é o mesmo que o "morto", ele convoca para si tanto a idéia de vida quanto a de sua ausência. Se fosse para evitar confusões, deveria referir-me ao manequim como criança falsa e à criança como criança verdadeira (é isso o que, a princípio, elas são). Entretanto, as categorias de falso e verdadeiro pareceram-me,

aplicadas à fotografia de Faucon, demasiado rígidas para darem conta de todos os movimentos que ela libera ao olhar. Isto porque a idéia de falso e verdadeiro só se sustenta se houver um sistema de comparação e oposição. É precisamente este sistema que é abalado uma vez que o olhar entra no reino do

seja, na operação de, demonstrando o falso como falso, descortinar a representação como uma construção. A imagem tomada como um dado natural, como um substituto da realidade, ou a ficção tomada como uma narrativa verossímil da realidade, são os lugares onde as formas de poder podem se infiltrar, em nossa sociedade, de forma mais nociva, posto que dissimulada. Demonstrar esta dissimulação é uma maneira de quebrar este circuito. O trabalho de Bernard Faucon pode e deve ser lido a partir desta tradição de artistas que buscaram, em seu trabalho, quebrar janelas, vidros, telas, e demonstrar, assim, o vazio essencial da imagem. Esta tradição traçada por tantos cineastas e artistas depois da década de 60, já fora convocada por Benjamin, na sua *Pequena História da Fotografia*, como uma possibilidade de redenção do meio. Pensar as imagens de Faucon a partir dessa tradição, implicaria ler esta dissertação de trás para frente, ou seja começar em *Les Grandes Vacances*, quando ele ainda acreditava nas imagens, no seu poder de dizer verdades, e voltar até *Idoles et Sacrifices*. Talvez, nesse movimento, descobriríamos que a crença no poder das imagens é também uma crença de, através delas, poder quebrar paradigmas perceptivos, e que a desilusão nelas é, de fato, a desilusão na sociedade que as produz.

Se, como Blanchot diz, um texto não se termina de escrever jamais, é possível pensar hoje, revista esta terminologia, a ausência de ponto final que (não) termina a dissertação como um convite a todas as travessias ainda possíveis daquele texto que, de modo algum, esgotou todas as suas possibilidades. Convido, assim, Guimarães, para, com a última palavra de Grande Sertão, abrir o final dessa apresentação: "Travessia".

Índice de imagens

Idoles et Sacrifices

Antoine II (1990).....	19
La Neige (1990).....	19
Stéphane II (1990).....	19
Les Sillons (1989).....	19

Les Écritures

A quoi ça rassemble la fin du désir? (1992).....	26
On a frappé très fort et la porte s`est ouverte sur le vide (1991).....	26

La Fin de l`Image

Tu me caches le monde (1995).....	31
Un doigt trempé à toute vitesse dans l`eau chaude (1995).....	31
Comme se en ouvrant une porte on y trouvait son double que vous attend.....	31

Les Grandes Vacances

Le Départ (1978).....	70
Dans le train (1978).....	71
Le Secret (1980).....	72
La Nuit (1978).....	73
Le Télescope (1977).....	73
Les Amis (1978).....	97
Le Wagon (1979).....	98
Gôter des rois (1978).....	99
Le Banquet (1978).....	101
Crucifixion (1980).....	103
Le Filet (1977).....	105
Les Raisins (1977).....	107
Sieste après un festin des melons (1979).....	112

Colin-maillard (1977).....	114
Jeux dans la piscine (1977).....	116
Jeux dans la neige (1977).....	117

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Arman Colin Cinéma, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I: Magia, arte, técnica e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.156-196.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas I: Magia, arte, técnica e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35.
- BARTHES, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Inéditos vol.3: Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAQUÉ, Dominique. *Photographie Plasticiene, l`extreme contemporaine*. Paris: Éditions du regard. 2004.
- BERGALA, Alain. *Le vrai, le faux, le factice*. In: *Cahiers du Cinema*. n. 351, setembro de 1983. p. 4-9
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORHAN, Pierre. *Bernard Faucon*. Paris: Belfond/Paris Audiovisuel. 1988.
- BRUNI, Ciro. (org). *Pour la photographie*. Paris: Germs, 1983.
- _____. *Pour la photographie: de la fiction*. Paris: Germs, 1983.
- _____. *Pour la photographie: la vision non photographique*. Paris: Germs, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- _____. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G.GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3*. Editora 34: São Paulo, 2005.

- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.* Editora 34: São Paulo, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico.* Campinas: Papirus, 2004.
- DURAND, Régis. *Disparités.* Paris: Editions de la différence, 1995
- _____. *Le regard pensif.* Paris: Editions de la différence, 2002.
- _____. *Le Temps de l'image.* Paris: Editions de la différence, 2002
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *A arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O estranho.* In: Obras Completas, vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-327.
- HOY, Anne (org). *Fabrications: staged, altered and appropriated photography.* Nova York: Abbeville Press, 1987.
- KÖHLER, Michael (org). *Constructed Realities: the art of staged photography.* Munique: Edition Stemmler, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- _____. *Note sur (la pratique artistique et) la photographie jusqu'à aujourd'hui.* In: *Art Press.* France, 1990. p. 128-132.
- _____. *Reinventing photography.* In: Sabau, Ludmila (org). *The promise of photography.* German: DG Bank Art Collection. 1998.
- _____. *Reinventing the medium.* In *Critical Inquiry.* Chicago, Winter 1999. v. 25, n 2. p. 289-305
- _____. *The Originality of the Avant-Garde and other modernist myths.* Boston: MIT Press, 1986.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós guerra.* Campinas: Papirus, 2000.
- POIVERT, Michel. *La photographie Contemporaine.* Paris: Flammarion, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie.* Paris: Armin Collin Cinéma, 2005.

SCHWARTZ, Sheila. (org) *Cross References : Sculpture into photography*. Minneapolis: Walker Art Center, 1987.

SOUSA DIAS. *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*. Porto: Afrontamento, 1995.

RODRIGUES, Silvina. *Poesia: uma decisão*. In: *Aletria – revista de estudos de literatura*. v. 10, 2004. p. 72-79.

Filmografia

Godard, Jean Luc. *Nossa Música*. 2004

Revistas

Beaux Arts magazin. Qu`est-ce que la photographie aujourd`hui? Paris Musées.

Livros de Artista

Bernard Faucon. Paris: Actes Sud, 2005.

Entrevistas

True Lies. (enviada por email pelo artista)

Sitios de internet

www.bernardfaucon.net

www.agencevu.com

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)