

Est modus in rebus: o grau, a medida, a justeza

Est modus in rebus: degree, measure, fairness

Lincoln Dias (DAV-UFES)

Resumo: O artigo descreve a gênese simultânea de si mesmo e das fotografias que são o seu objeto. Surgidos como exercício poético integrado, fotos e texto formaram-se mutuamente, por meio de agregações e revisões. O texto discute as fotografias e a si mesmo ao modo de uma abordagem fenomenológica, com aceno à possibilidade de uma dimensão política da imagem sem a representação explícita de temas políticos.

Palavras-chave: fotografia; texto; imagem; arte contemporânea.

Abstract: *The article describes the simultaneous genesis of itself and the photographs that are its object. Emerging as an integrated poetic exercise, photos and text were mutually formed, through aggregations and revisions. The text discusses the photographs and itself in the manner of a phenomenological approach, with mention of the possibility of a political dimension of the image without the explicit representation of political themes.*

Keywords: *Photography; text; image; contemporary art.*



Figura 1. *Est modus in rebus 2* [Joan Crawford, em "O que Terá Acontecido a Baby Jane?"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco da personagem Blanche DuBois, interpretada por Joan Crawford, em três momentos consecutivos.



Figura 2. *Est modus in rebus 3* [Liz Taylor, em "Quem Tem Medo de Virginia Woolf?"]. Fotografias digitais de frames. 2009.
Três fotografias em preto e branco, de Martha, interpretada por Elizabeth Taylor, em três momentos consecutivos.



Figura 3. *Est modus in rebus 4* [Liz Taylor, em “Quem Tem Medo de Virginia Woolf?”]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco, de Martha, interpretada por Elizabeth Taylor, em três momentos consecutivos.



Figura 4. *Est modus in rebus* 6 [Bette Davis, em "O Que Terá Acontecido a Baby Jane?"]. fotografias digitais de frames. 2009.
Três fotografias em preto e branco de Baby Jane, interpretada por Bette Davis, em três momentos consecutivos.



Figura 5. *Est modus in rebus* 7 [Anna Lee, em "O que terá acontecido a Baby Jane?"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco da Vizinha, interpretada por Anna Lee, em três momentos consecutivos.



Figura 6. *Est modus in rebus* 9 [Cloris Leachman, em "A Última Sessão de Cinema"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco de Ruth Popper, interpretada por Cloris Leachman, em três momentos consecutivos.

1

Est modus in rebus é uma série fotográfica produzida em 2009, simultaneamente a este texto que a ela se refere e que agora sofre revisão. As primeiras captações foram feitas com a câmera na mão e mostram detalhes secundários de filmes antigos a partir de *frames* congelados em um monitor de tv. Tentei isolar tais detalhes, com o vago intuito de provocar leituras desviantes dos próprios enredos. Pouco a pouco, o interesse se desviou para o que parece obviamente mais interessante: a presença física dos atores, suas expressões e ações. Tomei nota de alguns raciocínios que me ocorreram na ocasião. Eram tão vagos e esparsos quanto as próprias fotografias. Fiz novas captações para testar tais raciocínios, a elas se seguiram novas anotações e assim por diante. Anotações e sessões de fotos se sucederam num processo cada vez mais embricado, de modo que os dois fazeres, a princípio alternados, depois de algum tempo se tornaram simultâneos. Até então, não havia, com relação às fotos, um projeto artístico de fato, tampouco a expectativa de que as anotações chegassem a compor uma reflexão organizada; as duas iniciativas foram sentidas como integrantes de um mesmo exercício. Revendo, tardiamente, imagens e anotações, esforço-me para fazer uma primeira síntese, a dar formato tanto a uma quanto à outra.

Do ponto de vista do processo, não há entre fotos e notas posições de origem e de derivação. Certamente seria possível especular sobre fotografia, sem fazer fotos ou sem registrar reflexões. Mas o que se deu de fato é que anotações e fotografias só avançaram na direção em que avançaram, graças à presença de uma nutrir a outra. Uma organicidade presidiu o contato de ambas, de modo a excluir lugares de precedência e de prioridade. O exercício contínuo de acúmulo e triagem deu origem a um elenco de imagens com uma certa identidade de conjunto. A agregação sucessiva de notas configurou um corpo de indagações, cujos fios soltos, pouco a pouco, se constituíram em trama.

Ainda do ponto de vista do processo, nem os *frames* congelados, nem os filmes no seu todo originam-se com relação aos recortes fotografados. São certamente suas fontes materiais e compreendem um primeiro contexto de leitura. No entanto, depois de extraídos e peneirados, depois de modificados e reunidos em pequenas séries, não é mais possível lê-los e explicá-los somente por uma remissão aos filmes, como se estes fossem, verdadeiramente, além do lugar de origem da sua matéria, a fonte prioritária do seu sentido.

Os amantes do cinema perceberão facilmente que as imagens advêm de filmes conhecidos, como *O que terá acontecido a Baby Jane*, *Quem tem medo de Virginia Woolf* e *A última sessão de cinema*. Mesmo aqueles que não viram tais filmes, perceberão que elas pertencem a um mesmo universo de referência, no caso, uma certa cultura cinematográfica norte americana, opulenta, dominante e fortemente convencional, que deixou marcas no imaginário das gerações adultas de meados do século XX.

A motivação de base parece derivar de um interesse de cinéfilo: continuar o contato com o filme de que se gostou, mas que se acabou de assistir; o interesse por um estreitamento de relação, que possa estender o ganho de fruição e de prazer. Porém, tanto os estudiosos *sérios* quanto os fãs de carteirinha tendem, nestes casos, a se dirigir ao material disponível em forma de documentários, reportagens, entrevistas, mexericos, análises e críticas. O impulso que me acometeu, no entanto, pedia mais que as gratificações da recepção e da pesquisa no sentido estrito. Era necessário um gesto que incidisse sobre o filme, não para analisá-lo ou para desvelar aspectos supostamente obscuros, para extrair dele algo ainda insuspeito, mas que fosse como uma contrafação. De todo modo, era preciso uma resposta material urgente, movida pelo calor do instante; uma resposta certamente apressada a uma pergunta ainda não formulada.

Não bastaria a revisão do filme ou o abastecimento de material informativo. A relação tinha de ser semelhante àquela que se tem com um brinquedo que ainda desperta interesse, mas que já cumpriu seu programa lúdico. Seria necessário, de algum modo, desconstruir o brinquedo, para reencontrar, em outro patamar de sua ordem estrutural, a mágica que preside seu encanto. Mas não ao modo de uma operação analítica e abstrata e sim por meio de uma intervenção de ordem poética. Aliás, *Barbie*, filme recente de Greta Gerwig, aborda, entre outros temas, o da criança que depois de muito brincar, muda a chave de relação para com o brinquedo e passa a desmontá-lo. No caso das bonecas, cortam-lhes os cabelos, arrancam-lhes os membros, dilaceram-lhes os corpos, numa espécie de busca inconsciente pela renovação de um sentido ou por um ganho de conhecimento. Nos melhores casos, em lugar da mágica, ela encontra a técnica; ou ainda o enorme vazio que, em meio a destroços, prenuncia uma jornada mais longa e dolorosa de desconstrução. Para tanto, o brinquedo ainda pode ser útil, mas não ao modo do seu programa convencional. O sentido que pode ser encontrado nesses casos não se reduz às relações entre as partes componentes, que explicariam o seu funcionamento mecânico, mas tampouco se oculta sob a materialidade do brinquedo, simplesmente porque este sentido não é uma entidade preexistente e sim algo a construir.

Este tipo de busca, não por um sentido preexistente, que supostamente se esconde sob um véu hipotético, mas por um sentido que se constrói no próprio atrito da experiência, parece estar na base de muitos procedimentos poéticos. Daí o congelamento de cenas, o recorte de frames e a tentativa de se estabelecer novas relações. É a este tipo de relação com o sentido, de embate e de construção, a que me refiro. Assim, elegi, ampliei, isolei e recortei frames para encontrar neles possíveis brechas. Mas, claro, a trama daqueles filmes é rigorosamente urdida. E ela resistiu.

2

Os procedimentos de captura e recorte se tornaram mais formalizados e precisos, na medida em que certas expectativas de resultado se esboçavam. A câmera ganhou um pequeno tripé. O acúmulo de imagens exigiu uma logística de armazenamento que mantivesse a memória das decisões tomadas, de modo que o processo pudesse ser revisto retrospectivamente e os seus passos refeitos. Ao mesmo tempo, os critérios de triagem e classificação precisaram ser compatíveis com aquelas expectativas. Evitei descartar sobras. Estas foram guardadas em arquivos a parte, segundo o tipo de excentricidade que apresentavam, de modo a continuar disponíveis, porém afastadas dos olhos.

Em comum, todas as captações são recortes de imagens paralisadas, que nas suas condições normais de movimento, se diluem no fluxo dos filmes. Tomadas isoladamente, podem ser vistas como aspectos, que remetem aos próprios filmes e que os representam em seu todo. As primeiras mostram fragmentos de interiores onde se passam as ações. Incluem mobiliário, adereços e partes dos corpos dos atores, sem os rostos. Pensei em verificar até que ponto e de que modo estes dados secundários estariam comprometidos com o fluxo das narrativas. Percebi que esta adesão é absoluta. A cenografia saturada em *Baby Jane* e *Virginia Woolf* em nada distrai o espectador da linearidade da narrativa; pelo contrário, ela o mantém sob o clima emocional adequado. As passagens rápidas da câmera pelos espaços, sem enfatizar objetos e adereços, acabam por configurar ambientes facilmente assimiláveis pelo espectador como sinalizadores dos dramas exasperantes vividos pelas personagens. Assim, as sombras escuras nas paredes em *Baby Jane* reverberam o caráter macabro das situações ali vividas. Os interiores domésticos descuidados, com luz difusa, em *Virginia Woolf*, sinalizam uma vida mais ordinária e menos honrosa do que a personagem de Elizabeth Taylor esperava que o marido pudesse oferecer-lhe. Comparativamente, o vazio dos espaços em *A Última Sessão de Cinema* é um sinal, sempre presente, do abandono espiritual de uma existência interiorana, onde o que resta é a assimilação desordenada das ilusões da vida nos grandes centros, que lhe chegam sempre tarde e desfiguradas.

Reajustadas as expectativas, em algumas fotografias, focalizei primeiro um ator e algo do ambiente, isolando-o dos outros atores com quem contracenava. Os resultados renderam novas percepções, mas não se mostraram capazes de vencer a forte articulação de cenografia, iluminação e enredo. Depois, interessei-me somente pelas expressões faciais, reflexos dos dramas narrados, mas que, se isoladas, podiam ser tomadas como acontecimentos relativamente autônomos.

Atrizes como Bette Davis, Cloris Leachman, Elizabeth Taylor e Joan Crawford – apresentadas aqui em rigorosa ordem alfabética – parecem ter pleno domínio da expressão facial e da importância deste domínio para a economia dramática das narrativas. Todos os sinais enviados por suas carantonhas estavam plenamente

em acordo com o tipo de efeito exigido pelos respectivos papéis. O exame das cenas, *frame por frame*, permitiu ver que em todos os instantes sucessivos de um estupor, a comunicação de emoções complexas por meio da expressividade facial é absolutamente eficaz, sem nenhum movimento muscular que traia o efeito fundamental para a arquitetura narrativa.

Abro aqui um parêntesis, para um comentário sobre o trabalho de Célia Ribeiro, desenhista capixaba em atividade. Em uma de suas séries, a artista partiu de suas captações domésticas em vídeo que registram encontros de amigos. Revendo tais registros em câmera lentíssima, ela escolheu certos *frames* a partir dos quais fez a lápis grandes retratos de grupo. Na ocasião, chamou-lhe a atenção o fato de que, em muitas das cenas congeladas, as expressões faciais não aderiam ao sentimento vigente no instante vivido. Poderia ser por falta de consciência corporal, por pouco de domínio de linguagem ou ainda por desconexão entre sentimento e expressão. De todo modo, são frequentes e familiares os casos de fotografias domésticas que mostram caretas onde se espera ver sorrisos. Faço essa digressão para enfatizar o domínio extraordinário de interpretação que as atrizes citadas mostram em cada instante de suas contrações musculares. Tal domínio parece ter a sua contraparte no rigor com que os aspectos cenográficos a que me referi acima se encontram amarrados em nome da eficácia dos efeitos dramáticos, de modo a revelar, inclusive, uma forte armadura contra eventuais intrusões fotográficas.

Após decidir pelas expressões faciais, acumulei uma quantidade grande de imagens. Para cada cena elegida, fiz muitas captações de uma mesma expressão facial em sucessivos instantes. Àquela altura, o exercício ganhara um certo peso e exigia mais atenção. Foi necessário a escolha cuidadosa de cenas a fotografar e a triagem do material fotografado, bem como a definição dos devidos critérios, sem os quais, a continuidade da captação não passaria de um acúmulo obsessivo. Restava ainda decidir o que fazer com as imagens. Havia, inclusive, a necessidade de decidir entre uma, algumas, muitas ou todas.

Sem nenhuma clareza sobre tal decisão, publiquei, naquele mesmo ano de 2009, algumas das fotografias no Facebook. Observei que a plataforma admitia a justaposição de três imagens de igual tamanho em um mesmo alinhamento. Adotei, então, como padrão, a publicação periódica de grupos de três fotografias, quando pude, pela primeira vez, vê-las com algum distanciamento. Tal escolha, induzida por uma possibilidade encontrada em circunstâncias acidentais, foi decisiva no desenvolvimento do trabalho. A sequência com três esgares consecutivos de Joan Crawford foi a que primeiro revelou uma certa coerência de conjunto, que não dependia do contexto do filme de origem. Tal coerência não se observa em nenhuma das imagens até então captadas se tomada isoladamente. Assim, o formato da plataforma acabou por estabelecer o ordenamento das imagens em séries de três, de modo a conterem três instantes sucessivos de

um mesmo espasmo emotivo. Desde então, fiz com vagar outras sequências de imagens, seguidas por registros escritos, cujos conteúdos se encontram reelaborados neste texto. Isolei as expressões faciais dos dados do entorno e da evidência dos dramas, de modo a remarcar micronarrativas constituídas pelos complexos movimentos musculares que fazem a transformação das expressões ao longo das três imagens.

No momento em que revejo esses apontamentos em retrospectiva e procuro dar a eles um formato unificado, reviso também, de modo a poder compará-las, as séries já feitas, com o intuito de encontrar as que melhor apresentem esse sentido de coerência, ao mesmo tempo em que me esforço para descrevê-lo. É nesse sentido que digo que texto e série fotográfica são feitos na mesma clave, ainda que sejam produções tidas como estatutariamente distintas.

Quando exibidas de modo independente das narrativas cinematográficas e fora do contexto da sala de cinema, as tríades passam a ser vistas por um observador que não teve a sua recepção preparada pela narrativa do filme e pela liturgia da sala de cinema. Por isso, ele não estará emotivamente envolvido, nem será induzido, pela ambiência da sala escura, a se entender como um observador invisível. A experiência do filme conta com a disposição intimista concedida pela sala escura. Nas séries de três fotografias, este dispositivo foi retirado e restou, para a cena dramática, a condição de uma intimidade exposta.

A estranheza do resultado se percebe na diferença entre olhar os frames congelados na tela do monitor e ver as fotos propriamente ditas, isoladas do filme de onde foram extraídas e associadas em grupos de três. Os *closes* sugerem uma proximidade excessiva com a personagem do filme, mas sem o pressuposto de uma relação de intimidade. No próprio filme, esta proximidade não é tão grande, pois nele os planos são mais abertos, com a presença de ambientes com muitos adereços. Em compensação, a sala de cinema induz o expectador a sentir que vive uma experiência de proximidade com o que se passa na tela, como alguém que vê algo na segurança do anonimato e protegido pelo escuro da sala. Tais salas proporcionam a experiência de estar sozinho em grupo. O cinema formaliza e autoriza uma espécie de voyeurismo formalizado. As cenas em *close-up* são as que intensificam a impressão de um universo íntimo. *Repulsa ao Sexo*, de Roman Polanski, e boa parte da filmografia de Ingmar Bergman exemplificam bem este ponto. Retiradas da sala escura, reenquadradas em *big close-up* e reorganizadas em grupos de três, as imagens parecem exibir uma intimidade fora de lugar, quase como uma dissecação, certamente uma violação.

Assim, as captações não são imagens originárias nem se reduzem a citações. Não são alusões feitas dentro de certas obras em referência a outras. Não manifestam, tampouco, um interesse específico pelo cinema. São, certamente, imagens de imagens, excertos de configurações já formalizadas e com amplo trânsito dentro de um certo imaginário social. O que parece mais relevante nestes

trabalhos é o fato de que o próprio procedimento fotográfico, ao modo de uma mineração, funciona como um sistema que permite, não somente *replicar*, mas, sobretudo, *retirar* a imagem de um contexto, para realocá-la ou, como é o caso, para deixá-la sem lugar, um pouco à deriva, o que modifica significativamente as condições e efeitos de recepção. A rigor, isso parece se dar desde sempre com a fotografia, qualquer que seja ela, incluso as mais triviais, com função documental e memorial. Enfim, a replicação fotográfica parece ser somente uma pré-condição para uma outra operação, menos percebida, que consiste em gerar uma imagem que, uma vez capturada — e aqui o termo captura adquire o seu sentido forte — pode ser revista nos mais diversos contextos e condições de recepção, o que será decisivo na sua leitura.

3

A entrada da fotografia no mundo da arte foi marcada pela investigação formal, que ao longo de seu desenvolvimento, resultou na definição e depuração de perfis autorais e de um cânone da forma fotográfica, cuja construção, ao longo de mais ou menos um século e meio, foi estatutariamente estabelecida a partir de um número relativamente reduzido de fotógrafos que desbravaram com originalidade as possibilidades do meio. No contexto da arte contemporânea, em um ambiente de uso vernacular e vulgarizado da fotografia, com os impactos e impasses dos usos públicos e privados da fotografia, com muitos casos de atravessamento destas fronteiras, a fotografia tem motivado os artistas pelas suas dinâmicas de disseminação, pelos efeitos na recepção e pelas possibilidades de ficção, farsa e falsificação.

A imaginação, antes de ser uma potência criativa, é o lugar onde retumba o assombro causado pelo mundo da experiência. Assombro que tende a arrefecer, conforme perdemos a inocência com que recebemos esse mundo nos primeiros anos de vida. A imaginação passa a ser o lugar onde são elaboradas e articuladas tais impressões, que doravante se tornam imagens das coisas experimentadas e os filtros pelos quais a experiência de mundo passa a ser vivida. É por isso que muitas imagens correspondem tão bem a certas expectativas. É por isso que certas imagens parecem aderir tão bem a significados que, com frequência, são apreendidos como naturalmente seus. É por isso que, enfim, imaginários em comum são tão politicamente importantes e perigosos. É forçoso reconhecer que o imaginário, individual ou coletivo, sem deixar de ter potência, acaba por ser também, sem ser sentido como tal, uma espécie de prisão.

O título da série me ocorreu na altura em que foi possível estabelecer uma relação entre os arroubos de personagens que vivem transbordamentos de emoção e o testemunho de tais arroubos por sujeitos que os observam a partir de um lugar exterior, indefinido e desapaixonado. Parece haver uma violação da

intimidade, um casuísmo no olhar e, principalmente uma ausência perturbadora de contexto. Parece faltar também uma localização adequada do observador e, sobretudo, o filtro certo de leitura.

Est modus in rebus é uma expressão extraída de uma das *Sátiras*, de Horácio, em que ele adverte contra os excessos e recomenda a moderação: “Há uma medida para as coisas — isto é: em tudo deve-se atender aos justos limites” (Horácio, 2011, p. 19). É usada em tom de advertência, quando se quer sugerir que alguma coisa está fora da medida. A fórmula me interessou como título especificamente devido ao seu uso frequente no mundo jurídico, nas situações não recobertas pela trama da legislação, a apelar para um senso de medida abstrato e imponderável, que pressupõe uma escala de valores universal e de conhecimento comum, cuja existência pressuposta — mas de modo algum confirmada — é invocada pela expressão.

Referências

A ÚLTIMA Sessão de Cinema. Direção: Peter Bogdanovich. Produção: Bert Schneider, Stephen J. Friedman, Bob Rafelson. Culver City: Columbia Pictures; [Sem Local]: BBS Productions, 1971. 118 min.

HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução de António Luís Seabra. São Paulo: EDIPRO, 2011.

O QUE Terá Acontecido a Baby Jane? Direção: Robert Aldrich. Produção: Robert Aldrich. Hollywood: Warner Bros., 1962. 134 min.

QUEM Tem Medo de Virginia Woolf? Direção: Mike Nichols. Produção: Ernest Lehman. Hollywood: Warner Bros., 1966. 131 min.

Lincoln Dias

É artista visual, professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1988), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997; 2005). Como artista, trabalha com pintura a óleo, acrílica e vinílica. Como pesquisador, tem como referencial teórico a semiótica discursiva e como objeto geral de estudo as artes visuais, especificamente a pintura e suas relações com a contemporaneidade.

<http://lattes.cnpq.br/5766230898713582>

<https://orcid.org/0000-0002-3952-4093>

E-mail: lincoln.g.dias@gmail.com