



**Imagem e Tempo em Movimento -  
entrevista com Philippe Dubois**

**Texto e Fotos: Susana Dobal**

**DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p258**

## Imagem e Tempo em Movimento - Entrevista com Philippe Dubois

Texto e Fotografias de Susana Dobal

Philippe Dubois, teórico da imagem e professor na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, foi um dos primeiros autores a apresentar conceitos teóricos que pudessem guiar a leitura da fotografia. *O ato fotográfico*, seu livro mais conhecido no Brasil, originalmente publicado em 1984 (traduzido em 1993), é uma referência na área e continua a ser reeditado. Ao lado de *Sobre a Fotografia*, de Susan Sontag (1977), *A Câmera Clara*, de Roland Barthes (1981), *Filosofia da Caixa Preta* de Vilém Flusser (1983) e *A Ilusão Especular*, de Arlindo Machado (1984), o livro de Dubois abriu a possibilidade de uma leitura mais aprofundada da imagem fotográfica para toda uma geração de pesquisadores que trabalhavam com a fotografia no Brasil. Desde então, Philippe Dubois tem se dedicado também à imagem em movimento (*Cinema, vídeo, Godard* (2004) foi outro livro seu traduzido), escrevendo também sobre cinema, mas principalmente sobre a fusão entre a imagem fixa e em movimento na arte contemporânea. Além de diversas publicações sobre o tema, Dubois também atuou como curador de exposições em cidades diversas – no Brasil, realizou no CCBB do Rio de Janeiro a exposição *O efeito cinema na arte contemporânea* (2003).

Essa entrevista acompanhada por um ensaio fotográfico ocorreu em três momentos entre 2016 e 2017 em que um grupo de pesquisadores de diversas universidades brasileiras e Philippe Dubois reuniram-se para debater sobre a fotografia contemporânea<sup>1</sup>.

---

1 Osmar Gonçalves, da UFC, organizou o evento *Novos Olhares da Fotografia Contemporânea* ocorrido em agosto de 2016. A oficina Poéticas Contemporâneas da Fotografia, organizada por Antônio Fatorelli e Eugênio Sávio ocorreu durante o Festival de Fotografia de Tiradentes, em março de 2017, em torno do livro *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*, editado por Antônio Fatorelli, Victa de Carvalho e

Em um primeiro momento, Philippe Dubois abriu o evento organizado por Osmar Gonçalves na UFCE, em Fortaleza (**fig. 1**), quando o assunto foi uma retrospectiva das teorias da fotografia e quando a maior parte da entrevista foi realizada. No Festival de Fotografia de Tiradentes, Dubois falou sobre a temporalidade na fotografia e no cinema e finalmente em Brasília, ele ofereceu um curso sobre cine-fotógrafos que trabalharam com o autorretrato e a autobiografia. O ensaio fotográfico que acompanha essa entrevista explora um pouco mais o conjunto de temas tratados por Dubois e pelo grupo de pesquisadores, trazendo algumas questões relevantes para a compreensão do que mudou na concepção da fotografia atual conforme praticada por pessoas interessadas em ampliar os limites expressivos da linguagem fotográfica.

**Fig. 1**



Em Fortaleza, ocorreu uma das etapas do encontro entre pesquisadores sobre a fotografia contemporânea. O flagrante teria deixado de ser um elemento importante para quem trabalha pra fazer a imagem falar – o acaso fugaz que irrompe no visor deixando a sua marca teria deixado de ser relevante.

Leandro Pimentel (Rio de Janeiro, Mauad X, 2016). S. Dobal organizou a conferência e o curso de extensão *Cinema e fotografia: autobiografia, autorretrato e arte da memória em Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker e Jean Eustache* oferecido por Philippe Dubois na UnB, em abril de 2017.

**O livro *O ato fotográfico* teve uma boa repercussão no meio acadêmico brasileiro. Talvez a ideia mais difundida tenha sido a de que a fotografia esteve associada ao ícone, ao símbolo e ao índice (fig. 2). Isso ainda é válido para a fotografia contemporânea?**

Não. O livro foi escrito em 1983 e naquela época não tinha fotografia digital. A teoria que privilegia o índice, que diz que ele é o elemento mais importante na gênese da fotografia está ligada à fotografia analógica baseada na impressão de um raio luminoso sobre uma película sensível. Com a fotografia digital as coisas mudaram, não se pode mais dar a mesma importância ao índice, hoje não se pode mais defender essa divisão em três etapas ou mais exatamente o privilégio dado na época ao índice, que era o que Barthes e os teóricos dos anos 1980 destacavam.

**Fig. 2**



Naquele mesmo evento, Silas de Paula (UFC) comentou sobre o realismo especulativo da fotografia e destacou: "O fóssil não é a representação do peixe, ele é uma outra coisa." Em algum lugar do passado, mas de um passado ainda analógico, o índice deixou de ser importante, a fotografia não seria uma marca do real, e sim outra coisa. Mas qual coisa?

## Mas o livro será reeditado. Você fez mudanças?

Não. Deixei como um livro publicado nos anos 1980. São inúmeras edições no Brasil, acho que são dezoito. Houve uma edição em 1990 que mudei, introduzi quatro novos capítulos, mas deixei o texto inicial que não mudei. O que tem de novo são as edições como a argentina, com um prefácio que faz o percurso entre a teoria dos anos 1980 e a teoria de hoje com a chegada do digital e o que isso implica a nível da concepção geral da fotografia. Nas próximas edições em português gostaria de incluir esse texto, já falei com o editor. Em todos os países em que houver reedição isso será feito.

## Quais são, então, os conceitos mais importantes que estão em jogo para a fotografia digital?

Isso é longo de explicar em dois minutos. De uma maneira geral, passamos de uma concepção da fotografia como registro direto da realidade, o que chamei e todos chamaram em seguida da imagem-rastro (*image-trace*), o “isso foi” do Barthes, a teoria do índice, a noção do fotográfico para Rosalind Krauss, passamos de todas essas teorias para uma teoria que ainda está sendo feita. Mas com a ideia de que no digital não exige uma ligação com o real, essa ligação pode existir mas não é mais a condição da existência da imagem. Podemos ter um elo com a realidade, mas pode também não haver (**fig. 3**). Como pensar essa imagem que não tem uma ligação com a realidade? O que proponho é pensá-la como uma ficção. Não a ideia da ficção como no romance e, sim, a ideia de que a imagem, na sua natureza de imagem, na sua essência de imagem, permanece uma imagem fictícia tecnicamente. Ela não vem mais do que foi registrado em um suporte sensível (**fig. 4**). Há uma teoria na filosofia que se chama teoria do Mundo Possível. É uma teoria antiga que vem de Leibniz, no século XVII, e teve repercussão principalmente na Lógica, a lógica do mundo possível, a lógica da

pluralidade do mundo. Foi transposta há uns dez anos para o campo da teoria literária da ficção, toda ficção é um mundo possível. Já se começa aqui e ali, mas não há muita coisa que tenha sido feita com a imagem, para se tentar ver se a imagem, fotográfica e cinematográfica, pode ser pensada como um mundo possível. Penso que é desse lado, pensar a teoria do mundo possível ainda não aplicada às artes visuais, que se deve pesquisar e desenvolver a reflexão.

**Fig. 3**



Para falar, em Tiradentes, da obra do fotógrafo suíço Beat Streuli, Victa de Carvalho (UFRJ) remeteu antes a Robert Frank, chamado na sua época de "fotógrafo do nada". A *street photography* praticada por Beat Streuli não procura flagrantes, só pessoas em estado de desatenção. Esse termo ressurgiu durante a viagem em que cinco pesquisadores iam no carro e o assunto era o consultório do analista. A discussão era se um analista realmente ouve tudo o que o analisando diz, ao que Victa retrucou: "Ele não tem que ouvir, ele precisa apenas estar em um estado de desatenção atenta."

No trânsito de falas e imagens, no vago nada povoado por tudo, o fotógrafo, assim como o analista, flutua a procura de elos que levem a algum sentido.

Fig. 4



Antônio Fatorelli (UFRJ) reagiu, em Fortaleza, à ideia de Ronaldo Entler sobre as imagens que apenas tangenciam o fato: “Talvez estejamos mais interessados nos momentos mortos do que nos momentos fortes, pregnantes.” Em Tiradentes, ele falaria da obra de Sam Taylor Wood, *The last century*, em que, sob a aparência de um nada, tudo ocorre apenas a nível de percepção e da imaginação do espectador.

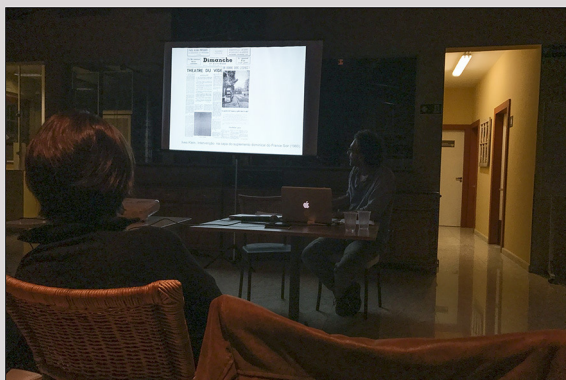
Philippe Dubois, em Brasília, destacou uma cena do filme *Les Années Déclics* (1985): o fotógrafo Raymond Depardon conta que estava posicionado para registrar a passagem de Mitterrand e Gorbachev em um carro, em Paris, mas quando o carro passa, ele perde a foto, registra só um pouco antes e um pouco depois – em outros filmes ele voltaria a falar dessa perda e da sua recusa do flagrante.

**Na conferência [em Fortaleza], você mencionou que essa fotografia é arreferencial. Mas a ficção seria mesmo arreferencial? Ela não dialoga com a realidade e justamente disso vem a sua relevância?**

Ela é arreferencial no seu princípio, mas isso não quer dizer que não tenha uma referência. Ela pode ter. Enquanto que com o analógico ela tem que ter, com o índice é uma necessidade absoluta. Com o mundo possível é uma possibilidade entre outras. Não é a ideia de ficção, mas de fictício; é fictício porque não é necessariamente ligado ao real. A teoria do mundo possível pressupõe que os mundos, porque não há apenas um, são muitos, são todos possíveis se têm uma coerência interna, se têm uma lógica própria. Esse mundo, podemos aceitá-lo ou não, mas eles existem.

Podemos supor a existência real em um mundo que talvez não seja real, devemos supor real a sua existência como um mundo possível. É isso que as pessoas muitas vezes têm dificuldade de entender. Esse mundo não é necessariamente real, mas é real a existência desse mundo não necessariamente real (fig. 5).

**Fig. 5**



Ao falar, em Tiradentes, das utilizações das páginas dos jornais não exclusivamente por fotojornalistas, Leandro Pimentel (UERJ) destacou o salto no vazio, por Yves Klein.

Essa foi uma das suas muitas versões para o tema que Klein perseguiu a vida toda: como materializar em escultura, cor, pintura, performance nada menos do que o Imaterial. A fotografia contemporânea persegue um desafio não muito distante desse.

**Do lado dos artistas e fotógrafos, a fotografia digital nem sempre é uma questão tão relevante. Quais são as novas perspectivas que eles têm colocado para a fotografia do século XXI?**

É uma questão bastante vasta. Depende de como pensamos. Se pensamos em princípios, a mudança foi a questão do digital, a transformação do rastro/*trace* em uma imagem que é um mundo Possível e apenas um mundo possível que não é mais a marca de

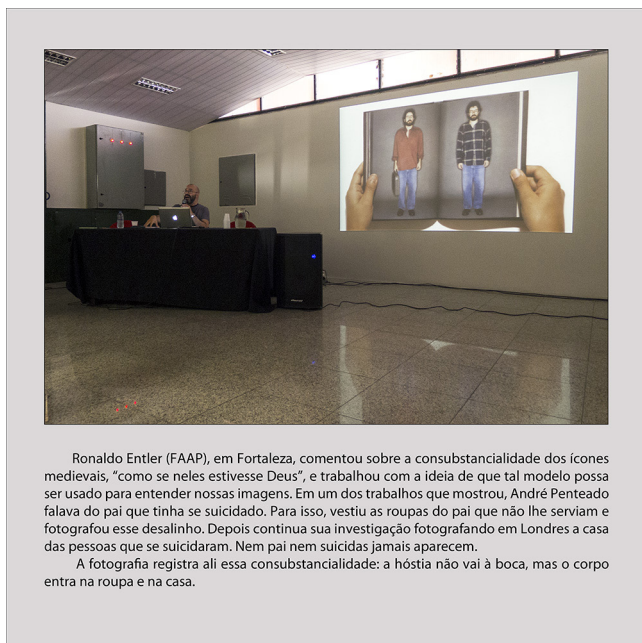


alguma coisa. Na realidade da prática fotográfica é outra coisa. Muitas vezes a prática tem apenas uma relação distante com o princípio. A realidade do fotógrafo é outra coisa, não se trata de um pensamento especulativo e inteiramente lógico. Estamos em um pensamento da utilização desse dispositivo que é a fotografia digital no século XXI, pelo fotógrafo (**fig. 6**). Muita coisa mudou, mas são usos, não a fotografia em si mesma, mas os usos da fotografia tornaram-se mais ou menos diferentes, embora, muita coisa tenha permanecido idêntica a antes. Ainda se continua a fazer fotografia como se fazia no século XX. Se um turista faz uma fotografia de um monumento ou da família na praia, ele faz ainda o mesmo tipo de fotografia. O que mudou é que há possibilidades novas com a fotografia. A lista seria longa se fôssemos enumerá-las. Podemos, por exemplo, fazer a fotografia e imediatamente vê-la como o Polaroid fazia, mas não a fotografia. Antes era preciso fazer a foto e depois a revelação, esperar um certo tempo se fôssemos de fato fazer a impressão. Agora fotografamos e vemos imediatamente a imagem no *iPhone* ou na câmera. Há, então, uma visão imediata. Em segundo lugar, temos a possibilidade de transformá-la. Temos programas que permitem, por exemplo, introduzir movimento na imagem fixa ou todo tipo de programa que permite que se manipule a imagem. Em terceiro lugar, podemos fazê-la circular, podemos enviá-la. Se estou de férias, faço uma foto e posso enviá-la imediatamente a minha família que ficou três mil quilômetros de distância. E, em três minutos, eles podem vê-la, o que era impensável. Tudo isso modifica os usos da fotografia, mas não quer dizer que tenha mudado a ideia de que estou em um lugar, fotografo ao meu redor e mostro para os outros. Os usos da imagem mudaram bastante (**fig. 7**) mas não estou certo que as imagens em si tenham mudado.

**Fig. 6**

Nina Velasco (UFPE) comentou o ensaio de Rafael Goldchain, *Eu sou minha família*, no qual o fotógrafo assume o papel de diversos personagens que lhe são próximos em autorretratos que mostram ele mesmo disfarçado como se fosse seus parentes. Goldchain fala do seu trabalho como uma mistura de memória fragmentada e imaginação, e diz representar assim os processos da memória transmitida para as gerações seguintes. Ele não procura registrar com a câmera apenas o rastro de quem passou pela frente do visor, mas para se esconder nesse amálgama em que convivem tanto os outros ao redor como a imaginação e a memória, ele escolheu, ainda, a fotografia.

Fig. 7



Ronaldo Entler (FAAP), em Fortaleza, comentou sobre a consubstancialidade dos ícones medievais, "como se neles estivesse Deus", e trabalhou com a ideia de que tal modelo possa ser usado para entender nossas imagens. Em um dos trabalhos que mostrou, André Penteadado falava do pai que tinha se suicidado. Para isso, vestiu as roupas do pai que não lhe serviam e fotografou esse desalinho. Depois continua sua investigação fotografando em Londres a casa das pessoas que se suicidaram. Nem pai nem suicidas jamais aparecem.

A fotografia registra ali essa consubstancialidade: a hósta não vai à boca, mas o corpo entra na roupa e na casa.

## **Mas hoje não estamos em uma sociedade mais visual do que antes?**

Sim. A proliferação absoluta de imagens é total. Hoje, qualquer um tem um aparelho, é o mesmo que o telefone, em consequência, há imagens em qualquer momento, em qualquer lugar do mundo.

## **Mas teríamos apenas uma proliferação da banalidade ou há realmente um avanço na compreensão da imagem como um veículo da percepção da realidade?**

Podemos ter todo tipo de coisa. Podemos ter uma perda da realidade, pois tem imagem demais. Não olhamos mais para a realidade, olhamos para as imagens que acabamos de fazer. É o caso

clássico de alguém que vai ver uma exposição, fotografa tudo e não vê a exposição. Mas ele tem as imagens e crê que em casa, vendo as imagens, ele verá a exposição. Mas ele não viu a exposição, ele fez imagens que depois ele olha. Não é a mesma experiência que a experiência mesma da exposição. Podemos, então, ter uma perda de relação com a realidade por causa da presença grande demais de imagens que nos invadem. Quanto mais tem imagens, menos vemos as coisas.

**Você está aqui em um evento sobre a fotografia, mas seu interesse mais recente tem se voltado para o cinema, a arte e as instalações que usam a imagem em movimento. Você acha que a fotografia perdeu espaço na arte contemporânea?**

No meu percurso intelectual eu comecei com a literatura, com um doutorado em literatura...

**Sobre qual tema?**

Sobre os jogos de palavras na literatura francesa contemporânea. Mas fiz um livro sobre a fotografia porque me interessava trabalhar com a imagem e como durante cinco anos fiquei imerso na tese, estava querendo mudar. Então eu me precipitei para fazer esse livro sobre a imagem, mas nunca quis ser rotulado no papel de um especialista da fotografia e pronto. Com o sucesso do livro *O ato fotográfico* me propuseram fazer outro livro em seguida, mas recusei porque pensei que se eu escrevesse um segundo livro e um terceiro sobre a fotografia, eu seria etiquetado com o rótulo Fotografia, o que eu não queria, pois me interesso por todas as formas de imagem, imagem cinematográfica, pictórica, do vídeo. Logo depois de *O ato fotográfico*, eu me tornei redator de uma revista de cinema e sempre levei a sério um interesse por todo tipo de imagem tecnológica. Não sou um especialista da pintura, mesmo se isso me interessa muito. Eu sempre escrevi e trabalhei

sobre o cinema, o vídeo, a instalação, sobre as artes plásticas tanto quanto sobre a fotografia. E isso não é recente, foi assim desde o início.

### **Mas como foi que seu interesse passou do jogo de palavras e da linguagem escrita para a imagem?**

Eu fiz meu mestrado em letras, na Universidade de Liège, e me propuseram um contrato para uma tese que eu deveria fazer, logo em seguida. O projeto que eu propus era sobre o jogo de palavras na literatura francesa contemporânea. Isso demorou quatro anos, quase cinco, e nesse período eu descobri o cinema, a fotografia, a imagem. Eu tentei mudar o tema da minha tese, mas não me deixaram alegando que eu já tinha um contrato para o outro projeto. Eu, então, fiz minha tese e logo que terminei tinha uma proposição de um outro professor que tinha criado uma coleção em uma editora belga e que procurava alguém para fazer um livro teórico sobre a fotografia bem rápido, em um ano, um ano e meio. Eu escrevi rápido *O ato fotográfico*. Escrevi com um sentimento de liberação depois de ter passado quatro anos escrevendo sobre a literatura. Eu então me lancei, não era um especialista da fotografia, foi o meu primeiro texto sobre a fotografia, eu tinha trinta anos.

### **Em muitas exposições de fotografia atuais vemos também vídeos. Isso seria porque o público tem uma necessidade de ver a imagem em movimento ou haveria realmente algo que não pode mais ser dito apenas com a imagem fixa?**

Penso justamente que uma das conseqüências da digitalização é que hoje a diferença entre a imagem fixa e a imagem em movimento, a imagem em movimento mas imobilizada, a imagem fixa mas que se move. O digital permite uma porosidade entre essas categorias e passamos muito rapidamente. Simplesmente apertamos um botão e a foto começa a se mexer. Apertamos outro

botão e o filme para de se mexer e se torna uma imagem fixa. Nós nos acostumamos com essa facilidade de usos e não pensamos mais como nos anos 1980, ou seja, fixo é igual a fotografia e em movimento é igual a cinema. Passamos de um a outro facilmente e continuamente e então, a famosa separação entre imagem fixa e em movimento, a partir dos anos 1980, pra mim não existe mais. Os dois últimos autores a terem formulado essa separação foram, sobre a fotografia, o Roland Barthes, ao fazer o seu livro sobre o cinema [*O óbvio e o obtuso*] dizendo “não vou escrever um livro sobre o cinema, preciso que a imagem esteja parada”, é o exemplo mesmo da fotografia como imagem fixa. E dois anos mais tarde, em 1983, Deleuze faz *Imagem-Movimento*. O maior filósofo do cinema dos anos 1980 e o maior filósofo da fotografia tinham radicalizado as coisas: o cinema é igual à imagem em movimento e a fotografia é igual ao *punctum*, a coisa fixa. E desde então, tudo é o contrário. Todos os escritos dos teóricos da imagem dizem que não podemos mais opor radicalmente imobilidade e movimento como fotografia e cinema. Qualquer câmera hoje permite que se passe facilmente de uma imagem em movimento para uma imagem mais lenta, acelerada ou fixa. Tudo isso sem uma oposição, são apenas modulações de velocidade. Então, isso foi integrado nas exposições; é uma maneira de ver as imagens sem se dizer que é uma fotografia, não deve se mover, ou que é cinema, deve se mover. As instalações são muito interessantes desse ponto de vista. E o vídeo, a arte do vídeo que é uma arte intermediária que apareceu nos anos 1970 e se espalhou nos anos 1980 e 1990, favoreceu muito isso. Mesmo na época em que o vídeo era analógico, ele favoreceu a lentidão, essa maneira de tratar o cinema não apenas como a reprodução do mundo natural, mas como manipulação possível do tempo. Com as imagens tecnológicas de hoje, o tempo é inteiramente elástico, flexível, podemos pará-lo, acelerá-lo, fazer tudo o que quisermos com ele. Não é apenas uma questão de moda ter imagens em movimento em exposições de fotografia. Tem exposições que têm uma imagem fixa sobre papel e dentro dela uma imagem que se

move pois a imagem está em uma tela de plasma, uma imagem está ligada a outra, como se a diferença não fosse mais importante.

**A passagem da imagem fixa para a imagem em movimento é, às vezes, muito tênue. Apenas um pequeno movimento quase imperceptível, como se quisessem mesmo dissimular essa diferença...**

O regime temporal das imagens tornou cada vez mais obsoleta aquela antiga separação entre imagem em movimento e estática. Uma das características mais marcantes da imagem contemporânea é justamente mudar de velocidade, passar de um regime a outro sem corte e sem mudar a natureza da imagem. O desfile de imagens e a imagem fixa não são mais dois mundos contraditórios, não há mais o jogo “fotografia x cinema”. Estamos sempre entre os dois, em um formato que ultrapassa as divisões exploradas no século passado. Passamos para uma era da mudança de velocidade permanente. Basta conversar com estudantes ou com jovens pesquisadores para perceber que eles não têm as mesmas relações perceptivas ou imaginárias (**fig. 8**), as mesmas formas de análise ou maneira de pensar que a geração mais antiga da imagem parada.

**Fig. 8**

Eduardo de Jesus (PUC-MG), o Caloroso, sempre falando e interagindo com tudo ao redor, reclamou que vai para a universidade de ônibus e repara que ninguém olha o percurso – «Uma dimensão contemplativa foi perdida com os olhos todos voltados para o celular.» Mas com os ouvidos também ligados, ele conta outro dia que uma vez escutou de dois alunos conversando: “Eu descolei um chuveiro de televisão incrível!” O que faz pensar que a contemplação aparentemente persiste, só mudou o foco.

**A Rosangela Rennó e o David Claerbout trabalham nesse limite tênue entre a fotografia e o cinema. Que outros artistas você colocaria dentro dessa mesma investigação com a velocidade da imagem?**

Entre os que não mais opõem imagem em movimento à imagem parada podemos falar do trabalho de Douglas Gordon, Alain Fleischer, Arthur Omar, Giannikian & Ricci-Lucchi, Wong Kar Wai, Alexandre Sokourov, Jan Claerboudt, Egbert Mittlestädt, entre outros. Eles trabalham sistematicamente com o móvel imóvel ou com o lento acelerado. Isso não é exatamente novo, é apenas uma tendência que vai virando norma, como se [Étienne-Jules] Marey fosse tomando o lugar do Lumière.

**Talvez por causa do que você mencionou antes sobre a passagem**



**da imagem-rastro para a imagem-ficção, vemos também hoje um retorno de cenas montadas na fotografia, ainda que em uma área inesperada como a fotografia documental. O que aconteceu para que a encenação tenha se tornado possível mesmo onde a expectativa de realismo é maior?**

A encenação sempre existiu. As primeiras fotos eram encenações, os retratos, as poses, as composições sofisticadas do Oscar Rejlander. A encenação sempre esteve presente na fotografia. O que é diferente hoje, é que os meios de encenação são mais naturais e corriqueiros. Mas não é uma encenação no sentido de atores e cenário, é muitas vezes uma encenação da própria imagem. Quer dizer que a imagem é manipulada e não apenas as coisas representadas diante da imagem. Acho que a maior parte das imagens que vimos nesse colóquio eram imagens tratadas, construídas como diz o Osmar Gonçalves. Há uma elaboração não no que é fotografado, não no tema fotografado, mas na própria imagem, exposições múltiplas ou longas. Você mesma mostrou imagens que eram encenações plásticas da imagem [trabalhos como os de Thomas Kellner e de Jean-François Rauzier ] (**fig. 9**). A encenação deixou a ideia que concernia o que é fotografado e se deslocou para estar também na própria imagem (**fig. 10**). É a imagem que é uma encenação. Não deveríamos falar de encenação [*mise en scène*], mas talvez de dar forma, de tratamento formal da imagem (**fig. 11**). Falamos, aliás, muitas vezes dessas imagens em uma tradição formalista.

Fig. 9



Em Tiradentes, César Baio (UFC) falou da sua investigação com arquiteturas simuladas com a fotografia, espaços povoados de vias e múltiplas interconexões. No carro apertado com tantos pesquisadores saindo do colóquio a caminho do restaurante, ele observou: “A experiência mais erótica que existe é o olfato. Já se deram conta de que é uma partícula que sai do corpo da pessoa e entra no seu?”

Fig. 10



A cidade que Osmar Gonçalves (UFC) vê pelos olhos dos fotógrafos divide-se entre os que nela vêem a cidade plástica, gráfica, valorizando a geometria e os que nela vêem acontecimentos, deriva, sonhos, dramas, encontros.

Estávamos retidos no sinal fechado quando os olhos de todos se voltaram simultaneamente para um só enlevo: o movimento indolente das palmeiras.

Fig. 11



No Passeio Público onde essa entrevista foi realizada e quase no grau zero da cadeia produtiva, ainda sem nenhum valor agregado, a folha de palmeira se transforma em vassoura. Na pressa, a tradutora da palestra de Philippe Dubois chamaria de vassoura fotográfica o ballet fotográfico da câmera a que Dubois se referia ao falar de um plano sequência no filme *A Marca da Maldade*. Ali também ballet e vassoura (*balai* [balE] em francês) revelavam o milagre da consubstanciação no espaço e no tempo registrado pela câmera fotográfica. Não só o ballet das palmeiras se confundia com a dança das vassouradas como o que veio depois em Tiradentes, onde ocorreu o lapso da tradução, desvendava a cena de antes na praça, em Fortaleza.

## No nosso colóquio houve uma discussão recorrente sobre o fim das narrativas. Você está de acordo com isso?

É uma questão que vem ainda dos anos 1980 quando Lyotard, por exemplo, falou do fim dos grandes narrativas como o fim das estruturas fechadas, estruturas programadas. Foi um momento em que se pensou que havia uma explosão da narratividade, que a narrativa não era mais uma história presa a um começo, meio e fim com personagens. Tinha essa ideia de que a narrativa deveria se abrir a outras formas diferentes da estrutura clássica (fig. 12).

**Fig. 12**



Philippe Dubois iria em seguida a Brasília falar sobre a maneira como cine-fotógrafos recriaram seus autorretratos ao trabalharem no limite entre o cinema e a fotografia. Chris Marker foi um deles: para isso ele fez associações diversas, criou vias entre espaços e tempos, desrespeitou a cronologia, fez enfim o instante fotográfico se desgarrar do passado e entrar no labirinto do tempo.

## Foi justamente o que ocorreu com as instalações.

Sim. Lyotard escreveu isso no fim dos anos 1970, começo dos anos 1980. As instalações estavam começando. Então, tudo

isso está ligado, o fim da narrativa e a explosão da narratividade (**fig. 13**). Mas será que isso quer dizer o fim da narratividade? Isso é questionável, pois sempre tem narratividade (**fig. 14**). A partir do momento em que colocamos duas imagens, lado a lado, tem narratividade ou dentro de uma só imagem (**fig. 15**). Evidentemente não é o mesmo do que a estrutura narrativa clássica. Mais do que o fim, acho que há uma evolução para formas novas de narratividade, o que aprendemos a chamar de narratividade aberta.

**Fig. 13**



Em Brasília, Dubois começou apresentando os conceitos com os quais trabalharia: fotografias refilmadas, cine-fotógrafos, autorretrato, autobiografia, teatralização da memória. Eram as ferramentas para poder fazer a análise dos casos que se seguiriam. Ele deteve-se especialmente na ideia do Teatro da Memória, explorada pelo autor renascentista Giulio Camillo – uma técnica de memorização utilizada pelos oradores desde a antiguidade clássica.

Fig.14



O Teatro da Memória consiste em dividir tópicos e imagens impactantes na arquitetura de um lugar que o orador percorre como estratégia para rememorar o seu discurso. Os ecos dessa técnica persistiriam na Idade Média, na Suma Teológica de São Tomás de Aquino, nos episódios da vida de São Francisco, pintados por Giotto em sequência distribuída pela Igreja, na Renascença, com a memória associada especialmente ao teatro, ou em tempo mais recente, na construção do discurso da história da arte que coincide com a construção dos museus. As aparições longevas de estruturas espaciais vêm assim construindo a memória e o conhecimento.

Fig. 15



O curso de Philippe Dubois sobre o autorretrato dos cine-fotógrafos investigava as estratégias de cada um para se refletir em seus próprios teatros da memória, construídos em híbridos com a fotografia e o cinema. Nessa cena da série *Contact*, o fotógrafo Raymond Depardon, explorando a ideia das imagens que desfilam, vê-se de alguma forma nos loucos que ele havia fotografado.

## **Há uma inclusão da narratividade na arte contemporânea, na imagem fixa e em outras modalidades que não apenas o romance e o cinema.**

Sem dúvida. A narratividade já existia na pintura. Há vários quadros que contam histórias. A maior parte dos quadros renascentistas são narrativos ligados a episódios bíblicos.

## **Houve um enfraquecimento da narrativa na pintura, mas ela se fortaleceu em outras áreas.**

Sempre houve um conflito ou um debate em torno do que seria mais importante: a história, portanto a narratividade; ou a plasticidade, o jogo com as formas? Eu tomo partido abertamente a favor da plasticidade, mas para os historiadores de arte mais clássicos a ideia de história e de reduzir a plasticidade à decoração é mais importante. Mas, para mim, isso é negar a pintura com a própria pintura.

## **Você tem vindo frequentemente ao Brasil. Como você vê a reflexão sobre a fotografia e a produção na fotografia brasileira?**

Eu venho sistematicamente ao Brasil desde 2000. Cada ano eu venho uma ou duas vezes. Agora venho mais porque também trabalho aqui. Sempre achei que de uma maneira geral, e não apenas em Fortaleza, São Paulo e Rio, tem muitas coisas que se faz no mundo cultural e no mundo acadêmico em torno da fotografia. Acho que é um país que se deu conta de que a fotografia é uma verdadeira ferramenta de criação, seja artística ou em um domínio documental, uma verdadeira ferramenta expressiva, e se deu meios de estudá-la e abordá-la de diversas maneiras. Por um lado, porque há muitas atividades culturais em torno da fotografia, e por outro, porque há muitos e muitos artistas e fotógrafos. De outro lado ainda, a nível de universidades, tem diversos departamentos de grandes universidades ou também de menores em que a fotografia tem

seu espaço pois se estuda a fotografia, a história da fotografia seja do lado da arte ou do jornalismo e da comunicação. A fotografia é um território múltiplo e está presente em todo o país. Não está concentrada nas grandes universidades, no Rio ou em São Paulo, ela está em todo lugar, em Fortaleza, Belém, Porto Alegre, Brasília ... (fig. 16)

**Fig. 16**



A falta do forro do tempo em Brasília causa muito incômodo aos olhos europeus. Do campus universitário, às vias da cidade, tudo parecia ter uma ambígua platitude. Isso era menos uma referência à espaçosa geografia do Planalto Central do que um termo usado pelo pesquisador que começou investigando trocadilhos literários.

Dubois surpreendeu-se com o prédio chamado Beijódromo e fez questão de vasculhar suas raízes. Lembrou-se da ambigüidade do termo *baiser*, em francês, e lhe pareceu curioso que tal celebração se materializasse em um prédio instalado em ambiente acadêmico – um pequeno prédio redondo de linhas maleáveis, projetado pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé.

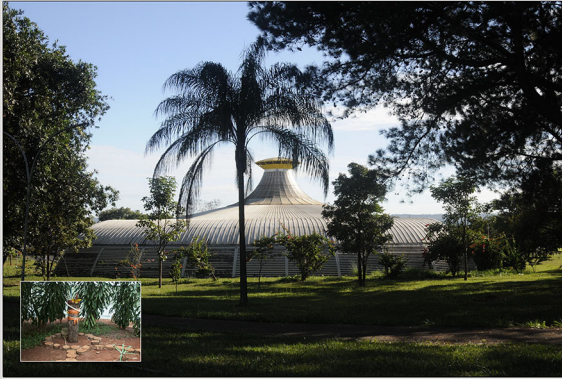
## **Você contou que gosta de viajar para cidades menos conhecidas.**

Estive em muitos lugares no Brasil. Obviamente não conheço tudo, mas tem vida por toda parte. Quando viajo não é apenas para universidades, mas também para descobrir aspectos do país que gosto (fig. 17). Pra mim, há uma consciência da fotografia como meio de criação e expressão e o Brasil se preparou para



explorar isso. Eu espero que vá continuar, mas não estou certo que na situação atual isso seja fácil, pois a universidade se beneficiou de anos muito favoráveis, criou postos, recrutou pessoal, mas esse período parece ter terminado. De toda forma, os anos que passaram foram formidáveis (fig. 18).

Fig. 17



Todos sabiam que o Beijódromo era uma homenagem ao antropólogo Darcy Ribeiro e a sua vontade de associar o ensino acadêmico ao prazer da convivência. Dubois queria uma explicação mais detalhada e quem ofereceu foi Olivier Chopart, o tradutor franco-brasileiro. Darcy Ribeiro pesquisou uma tribo do Xingú que seguia o ritual de manter os restos dos mortos da aldeia simbolizados por pedaços de pau postos no centro da maloca, até que começassem a se desmaterializar, quando eram então jogados na água. A presença de Darcy está simbolizada por pedaço de pau ornado e colocado no centro do pequeno prédio: o Beijódromo celebra a juventude e é um tipo de teatro da memória do antropólogo cercado por um espelho d'água.

Fig. 18



Pelos corredores da UnB, Dubois ainda se surpreendeu com uma aula de forró em um grande anfiteatro. Foi explicado que afinal era hora do almoço e ainda território fiel aos preceitos de Darcy Ribeiro. Apenas mais adiante, porém, deu-se a derradeira revelação. Ao som de uma música de terreiro, uma dançarina bailava na sala do Diretório Negro. Uma galeria de retratos xerocados de mulheres negras forrava as paredes emoldurando a cena. O milagre da consubstancialidade da imagem celebrado ali pela dança só seria explicado por frases soltas da palestra de Dubois proferida mais tarde: "A memória é o que faz com que na lembrança haja História e na História haja lembrança." Ou citando Michel Beaujour: "Estou no mundo como o mundo está em mim."

### Quais são os seus projetos para as próximas publicações?

O mais imediato é um livro que vai sair em três meses, sobre o fotógrafo e cineasta experimental italiano, Paolo Giolli. É uma monografia que organizei com diversos autores. Vão ter todos os aspectos desse personagem surpreendente. Ele ainda está vivo, nós trabalhamos com ele, terão várias imagens e diversos textos sobre a obra dele. Vai ser publicado na França pela *Presse du Réel*. Em janeiro ou fevereiro, terá também um livro coletivo de um colóquio que organizei, em Fortaleza, sobre Pós-Fotografia e Pós-Cinema (**fig. 19**), e será lançado no Brasil e na França, com vinte e cinco textos de pessoas que participaram, com pessoas como o Fattorelli, que está aqui. Na França, será pela editora Mimesis. Esses são projetos terminados. Em andamento, gostaria de publicar uma versão francesa de um texto meu que saiu em espanhol no México, *Fotografia e Cinema*, e que não existe ainda em francês. Há ainda,

um livro sobre o que é um evento na imagem (**fig. 20**), mas esse é um projeto dentro de um prazo maior.

**Fig. 19**



**Fig. 20**

