

Mas o que é fotografar teatro, que necessidade foi esta, mal surgiu o brometo de prata, de fixar, de registrar, de guardar o que, por definição, dura uma noite, se esvai ou se guarda em caixinha de jóias da memória? (...) Não foi a arte do fotógrafo submetida sempre ao critério do encenador - que as foi escolhendo? Não foi o editor de jornal quem fez a História, deixando para trás o nervo, o impreciso, o grão, a vida do tremido que agora nos surpreende? (...) Quem são os fotógrafos, os que se especializam nesta coisa da cena(...)? **Não pode ser um discurso próprio, a fotografia de cena? Ou é um discurso ao serviço?** (Jorge Silva Melo, *Fotografar Teatro*, 2003, pp.98-99)(grifo meu)

Buscar o “discurso próprio” da fotografia de cena seria, em outras palavras, buscar uma leitura autônoma da imagem onde se apóiam outros instrumentos, textuais ou não, como Erenstein (1997) apontou em sua introdução ao tema da Iconografia Teatral. Ao iconógrafo teatral caberá olhar essas imagens não mais como simples ilustrações a uma realidade teatral, mas sim “como criações individuais que figuram uma cultura teatral.” (Brilhante,1999) E se são um “discurso ao serviço” podem então nos dizer sobre seus usos e funções. Mas a investigação no campo da Iconografia Teatral ainda não produziu muitos estudos onde a fotografia de cena seja o objeto central e pouco também sabemos sobre os fotógrafos de teatro, muitas vezes não identificados. São, portanto, preciosos os depoimentos de fotógrafos, sejam aqueles que atuaram em teatro no passado ou aqueles que estão hoje fotografando teatro.

Da entrevista com Flávio Damm², fotojornalista que atuou na revista *O Cruzeiro* de 1949 a 1959, destacamos alguns pontos, como, por exemplo, que os fotojornalistas que trabalhavam no *O Cruzeiro* usavam uma Rolleiflex, cujo *flash* era uma lâmpada separada da máquina, que deveria ser trocada após cada “clique”, o que demandava um intervalo entre uma foto e outra; que as lentes da época não permitiam grande distância do objeto a ser fotografado, o que nos faz concluir que as fotos mais próximas exigiam a equivalente proximidade do fotógrafo, muitas vezes dentro do próprio espaço do palco e portanto produzidas nos ensaios ou ensaios gerais, raramente em uma estréia ou durante a temporada. Os dados técnicos nos ajudam a compreender as circunstâncias de produção dessas imagens.

O dossiê publicado na revista *Artistas Unidos* (2003) organizado por Jorge Silva Melo, *Fotografar teatro*, nos oferece nove depoimentos de fotógrafos portugueses, recolhidos por António Simão. Já na introdução, cuja citação introduz essa comunicação, pode-se perceber a importância destes depoimentos para a aproximação das fotos de cena. Melo faz indagações que são as nossas indagações, são questões cujas respostas perseguimos. Sabemos que a necessidade de fixar o momento efêmero da cena teatral já se realizava antes mesmo da fotografia, com desenhos, pinturas, gravuras. O que a fotografia nos trouxe foi a capacidade de reprodução e difusão em massa e agilidade na realização. Mas, e quanto a autonomia do fotógrafo? Será seu olhar conduzido pelo do encenador?

Os diferentes pontos de vista e reflexões acerca da própria realização demonstram a extrema diversidade e complexidade que envolve a produção de uma foto de cena e são importantes fontes para a análise desse tipo de material.

No teatro julgo haver duas aproximações: ou aquela fotografia puramente documental e/ou o tentar interpretar uma cena, escolhê-la e ao enquadramento, à luz, e muitas vezes há fotografias onde o próprio encenador não reconhece o seu próprio espetáculo. O objectivo do fotojornalista é o público do jornal, não é o público do teatro, não é o encenador nem o ator, é quem lê o jornal. (...) Quando me dizem que não posso sair de um determinado local é o pior que me podem fazer, porque acho fundamental para um fotógrafo de cena poder circular. Muitas vezes pisando o próprio palco, que é onde acho que se conseguem as melhores fotografias. (...) O ideal para fotografar é um pré-ensaio geral para fotógrafos. (Ferreira, 2003: 100-101)

A foto meramente documental em contrapartida a uma foto que Ferreira chama de “interpretar a cena”, ou poderíamos dizer “artística”, é uma diferença básica e perceptível ao lidarmos com uma grande quantidade de fotos de cena. Ainda acrescenta que prefere dar sua versão do momento mais “interpretativo” ao invés de fazer “fotografia de registro”. Por esse prisma ser fotojornalista o liberta da função de documentar o espetáculo, permitindo a criação “estética” da foto. É, sem dúvida, uma postura diferenciada. Muitas vezes a opinião é que o trabalho do fotojornalista faz justamente o contrário, limita a criação, como aponta Luísa Ferreira (2003:124), que prefere trabalhar com uma companhia, pois assim se sente mais envolvida no processo de criação e suas fotos resultam mais “estéticas”.

Mas há pensamentos em direção oposta, como o de João Tuna:

a fotografia de cena em teatro deve representar o espetáculo, deve traduzir o espaço cênico, a cenografia, a iluminação, os figurinos, as personagens. Deve, quando surge na imprensa, representar uma forma semelhante à que o espectador vê na sala. Mas o espetáculo pode ser interpretado de várias formas, então precisamos de especificar o nosso olhar e devemos fazê-lo sob o olhar do encenador (...) A sua *ideia* de espetáculo deve ser reproduzida nas fotografias. (...) Jamais interfiro no que se passa no palco, não faço pedidos aos actores nem ao técnico de luz, o objectivo é fotografar o espetáculo como ele é, sem alterações para a fotografia. (Tuna, 2003: 117)

Tuna revela, talvez, a opinião corrente sobre o que deve ser uma fotografia de cena e muitas vezes é o que nós, investigadores de teatro, esperamos encontrar. Mas já sabemos que mesmo com essa preocupação na produção das fotografias, elas jamais nos trarão de volta aquele espetáculo e essa não é a intenção ao se analisar essas imagens. A intenção é tentar perceber como elas eram produzidas, que função elas exerciam, que memória de teatro elas cristalizaram. Existiram padrões para se registrar determinados gêneros de teatro? Essa produção fotográfica revelaria características de codificação e de sistematicidade que autorizasse falar de uma “fotografia da cena revisteira”? Ou teriam extrema inventividade e diversidade que não nos autoriza falar de um único padrão?

Para Balme (1997), se estudarmos a evidência pictorial puramente em termos de sua “documentalidade”, isto é, sua função em reconstituir o passado teatral, destituímos dos objetos iconográficos muito de seu potencial discursivo. Não se trata, segundo o autor, de usar as lentes do historiador da arte, mas antes sugere que pode haver mais interesse para o historiador do teatro no

potencial iconológico, ou seja, interpretativo das imagens. Assim as imagens estariam no centro da pesquisa, como o ponto radial no qual as tentativas historiográficas podem prosseguir (Balme, 1997:192). Não nos basta olhar as imagens em sua similaridade com uma suposta realidade teatral. Como resume Leitão (2008:107): “qual o equilíbrio entre a realidade histórico-teatral representada e a influência do fotógrafo bem como do seu *background* e contexto artístico na época da captação?”

Reunir um *corpus* iconográfico é criar condições para analisar “gamas de variações” que envolvem a produção de imagens, como proposto por Baschet (2003) em sua “iconografia serial”. A análise da natureza e do modo de funcionamento das imagens deve refletir uma articulação do tratamento quantitativo e da análise qualitativa, onde as “gamas de variações” incluem tanto “regularidades massivas” como “combinatórias de variantes” (Baschet, 2003: 61). A identificação dessas “gamas de variações” será a próxima etapa de nossa investigação.

BIBLIOGRAFIA

- BALME, C.B. Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma. In: **Theatre Research International**, v. 22, n. 3, p.190-201, 1997.
- BASCHET, J. Pourquoi élaborer de bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. In: **History and Images: towards a new iconology**. Edited by Alex Bolvig and Phillip Lindley. Thurnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2003, p.59-106.
- BRILHANTE, M. J. Apontamentos sobre iconografia teatral: os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes. In: **Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes**. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 503-509.
- ERENSTEIN, R. L. Theatre Iconography: an introduction. In: **Theatre Research International**, v. 22, n. 3, p.185-189, 1997.
- FOTOGRAFAR Teatro. **Revista Artistas Unidos**, Lisboa, n. 9, pp.98-133, nov. 2003.
- LEITÃO, V. N. Para uma estética da iconografia teatral? **Sinais de Cena**, Lisboa, n. 9, pp. 106-108, jun. 2008.
- MAUAD, A. M. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **HISTÓRIA**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005.

¹ Esta comunicação apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento no âmbito do Programa CAPES-GRICES/Projeto *Texto e imagem: perspectivas críticas para investigação em artes cênicas* (coord. Profa. Dra. Maria Helena Werneck) no qual realizo estágio de doutoramento junto ao Centro de Estudos de Teatro, entre maio/setembro/2008, com orientação da Profa. Dra. M. H. Werneck (UNIRIO) e co-orientação da Profa. Dra. M. J. Brilhante em Lisboa (CET/FL/UL).

² Realizada em dez./2007. F. Damm é um dos representantes da geração que inaugurou o fotojornalismo brasileiro. E a revista *O Cruzeiro* quando reformula seu padrão técnico e estético, a partir de 1940, assume um modelo internacional sob influência da revista *Life*, e cria escola [de fotojornalismo] onde o fotógrafo assumia o papel de “testemunha ocular” e a fotografia ganhava um caráter de narratividade. (Mauad, 2005, p. 57)