

# A fotografia e a *performance da história*



Mauga Manuma e tripulação do HMS Miranda, nov. 1883, fotografia (detalhe).

## *Elizabeth Edwards*

Mestre em História pela University of Leicester/Inglaterra. Professora emérita de História da Fotografia na De Montfort University/Inglaterra. Autora, entre outros livros, de *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham: Duke University Press, 2012. [ejmedwards10@gmail.com](mailto:ejmedwards10@gmail.com)

## A fotografia e a performance da história\*

Photography and the performance of history

*Elizabeth Edwards*

*Tradução: Lucas Manuel Mazuquieri Reis\*\**

### RESUMO

Partindo da análise de uma série de fotografias tiradas em expedições da Marinha britânica no Pacífico no final do século XIX, este texto interroga os aspectos teatrais e performativos da fotografia, propondo utilizá-la como um dispositivo heurístico na exploração historiográfica. Parte-se do pressuposto de que o quadro fotográfico possui um “efeito elevante” que força as imagens à visibilidade ao mesmo tempo em que cria pontos de fratura que concentram energia semiótica nas bordas da fotografia e tornam o espectador consciente do que está para além da imagem, permitindo, assim, confrontar narrativas históricas generalizantes. O enquadramento também intensifica tensões contidas no próprio ato do fazer fotográfico e permite, pela performance dos corpos dentro da imagem, uma confrontação da narrativa histórica imposta sobre eles (no caso das imagens analisadas, uma narrativa colonial).

**PALAVRAS-CHAVE:** heurística; antropologia visual; teatralidade.

### ABSTRACT

Starting from an analysis of a series of photographs taken in the Royal Navy expeditions to the Pacific in the nineteenth century, this essay examines the theatrical and performative aspects of photography, suggesting that it can be used as a heuristic device in historiographical exploration. The author points that the photographic frame has a “heightening effect” that forces images into visibility while creating points of fracture that forces a concentration of semiotic energy in the edge of the photograph, making the viewer conscious of what lies beyond the image, allowing thus a confrontation of the generalizing historical narratives. The framing also intensifies the tensions contained in the very act of making photography, and allows, through the performance of the bodies inside the image, a confrontation of the historical narrative imposed on them (a colonial narrative, in this case).

**KEYWORDS:** heuristics; visual anthropology; theatricality.



\* Publicado originalmente, sob o título de Photography and the performance of history, em *Kronos: Southern African Histories*, n. 27, Cape Town, 2001, p. 15-19. A editoria de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* agradece à Profa. Dra. Iara Lis Schiavinato pela indicação deste texto e pela apresentação da autora.

\*\* Graduando em Comunicação Social/Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista IC da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). reis.lucas3@gmail.com  
Nota do tradutor: Quando a tradução gerar sentidos múltiplos, o trecho será colocado entre colchetes (“[ ]”) no idioma original (caso necessário, seguido de uma nota de rodapé, “[N.d.T]”). Quando a própria autora intervier nas citações que mobiliza no texto, tais intervenções serão demarcadas pelo uso de chaves (“{ }”).

## Apresentação

São várias as credenciais acadêmicas de Elizabeth Edwards. Ela se identifica como antropóloga visual e histórica. Sua pesquisa se concentra nas relações entre fotografia, antropologia e história, mas tem contribuído muito nos estudos de cultura material e museológicos. É professora emérita de história da fotografia na De Montfort University, em Leicester, onde foi diretora do Centro de Pesquisa em História da Fotografia. Atuou como professora convidada de antropologia visual e material na Universidade de Oxford, na Universidade de Artes de Londres e no Instituto de Antropologia Social e Cultural. Entre 2009 e 2012, foi vice-presidente do Instituto Real de Antropologia. Foi curadora da coleção de fotografia do Pitt Rivers Museum, da Universidade de Oxford, onde atuou até 2005. Com prática curatorial voltada às funções da herança fotográfica do passado colonial na Europa contemporânea e atenta ao papel do museu na história colonial britânica, ela foi uma das coordenadoras do projeto PhotoCLEC (fomentado pela Hera), entre 2010 e 2012. Esse projeto dedicou-se à pesquisa dos modos pelos quais as fotografias do período colonial têm sido utilizadas por museus, como espaços de história pública, com vistas a interpretar e comunicar o passado colonial em uma Europa marcadamente multicultural. Em 2014, recebeu o Lifetime Achievement Award da Sociedade de Antropologia Visual, ligada à Associação Americana de Antropologia. Em 2015, foi eleita membra da Academia Britânica. Entre suas principais publicações estão *Anthropology and photography – 1860-1920* (Londres: Yale University Press, 1992); com Nancy M. West, *Kodak and the lens of nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000); *Raw histories: photographs, anthropology and museums* (Oxford: Berg Publishers, 2001); *Photographs objects histories*, coeditado com Janice Heart (Londres: Routledge, 2004); *Photography, anthropology and history*, coeditado com Christopher Morton (Aldershot: Ashgate, 2009); e *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918* (Durham: Duke University Press, 2012).

Apesar da sua contribuição aos estudos de antropologia visual e a sua inegável envergadura intelectual, a produção de Elizabeth Edwards ainda é pouco traduzida para a língua portuguesa, sendo um dos raros casos a tradução da introdução de seu livro *Anthropology and photography –1860-1920*, publicada em um volume dos *Cadernos de Antropologia e Imagem* de 1996, consagrado ao estudo de relações entre antropologia e fotografia.<sup>1</sup> Ana Maria Mauad recentemente apontou o estabelecimento de um vocabulário vincado pelo fotográfico nos últimos trinta anos no Brasil, no qual Elizabeth Edwards desempenha um papel significativo.<sup>2</sup>

Um dos motivos da publicação da tradução deste artigo que *ArtCultura* oferece a seus leitores consiste na possibilidade de dar acesso à obra da autora no Brasil para um público maior e de diversas áreas de estudos. De imediato,

---

<sup>1</sup> EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em <<http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-2.-Antropologia-e-Fotografia.pdf>>. Acesso em 7 jan. 2021.

<sup>2</sup> Ver MAUAD, Ana Maria. Itinerários dos estudos sobre fotografia na historiografia recente. *Anais do 30º Simpósio Nacional de História*, 2019. Disponível em <[https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553208156\\_ARQUIVO\\_AMM\\_trabalhocompleto\[1\].pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553208156_ARQUIVO_AMM_trabalhocompleto[1].pdf)>. Acesso em 7 jan. 2021.

já seria uma contribuição para os debates acerca das práticas coloniais em escala transnacional. De forma subjacente, este trabalho seminal mostra sua elaboração das relações entre cultura visual e imaginação histórica, como uma categoria cognitiva socialmente formulada e historicamente constituída. Ao abordar tais relações, Elizabeth Edwards explora as noções de evidência e *performance* que o fotográfico imaginado historicamente traz à baila. Desta análise, ela chega a indicar que o olhar colonizador, interessado em impor uma determinada narrativa histórica aos corpos nativos, não tem um poder absoluto sobre eles. Em sua *performance* dentro da imagem, esses sujeitos, em suas corporeidades, indagam a autoridade da ação colonial. Tais sujeitos, em sua agência, interrogam e reinventam sentidos para as práticas sociais coloniais, sem se restringir a balizas nacionais ou às vontades do mando. A agência dos sujeitos é modulada por uma série de relações transculturais – como se vê na bela análise das fotografias do tombadilho do HMS Miranda abordadas neste artigo.

O entendimento da fotografia aqui exposto problematiza a aparência de superfície da evidência, ou seja, a sua transparência, enquanto transitividade pura e literal calcada na indicialidade. A autora articula a imagem fotográfica à sua performatividade histórica, que se inscreve na materialidade compositiva da própria imagem, mostrando que a cultura visual e a fotografia nos ajudam a conformar e perceber a constituição de eventos históricos em uma episteme visual. Assim, ela nos ajuda a indagar os pressupostos de autoridade de uma história colonial teleológica e generalizante. Nessa direção, seus estudos destrincham formas de produção, circulação, difusão, reconfiguração e consumo das imagens como parte de uma compreensão histórica do mundo. Ela, por essa via, nos permite avançar nas relações entre cultura visual e conhecimento histórico: por exemplo, ao explicitar a centralidade das coleções fotográficas nos museus britânicos no ideário colonial ou ao discorrer, metodologicamente, acerca dessa imaginação histórica. Por sinal, suas pesquisas sobre essas questões reaparecem em outros de seus estudos. Basta lembrar o já mencionado *The camera as historian* e o artigo “Photography and the material performance of the past”, publicado na *History and Theory* (2009), que abrem as comportas para a reflexão sobre a memória disciplinar da história em suas relações com as imagens.

Cabe uma última informação ao leitor. Esta tradução integra o projeto de pesquisa e contínua reconfiguração da disciplina CS100, Cultura Moderna e Imagem, da graduação em Midialogia da Unicamp.<sup>3</sup> Na tópica relativa à emergência da imagem indicial nos oitocentos, na Europamerica, esta tradução foi realizada como atividade da monitoria por Lucas Manuel Mazuquieri Reis e debatida em mais de uma ocasião com as turmas de 1º semestre. Diante dos resultados dessas atividades em sala de aula, pareceu-nos pertinente o envio do texto à *ArtCultura*, revista que prima pelo debate entre cultura visual e história.

Iara Lis Schiavinatto\*\*\*

<sup>3</sup> Outro resultado desse projeto foi a publicação do livro de SCHIAVINATTO, Iara Lis & ZERWES, Érika (orgs.). *Cultura visual: imagens da modernidade*. São Paulo: Cortez, 2018.

\*\*\* Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de Artes e dos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e em História da Unicamp. Pesquisadora do

\* \* \*

Gostaria de começar com duas citações de dois historiadores muito diferentes, cujo trabalho eu admiro imensamente, que formam um subtexto com este artigo.<sup>4</sup> Primeiramente Elizabeth Tonkin, citando e parafraseando Karen Barber:

*Para entender os oriki^ {forma de canto de louvor yoruba} [...] é preciso vê-los como uma forma muito específica, intensa e elevada de diálogo, na qual o parceiro silencioso é tão crucial quanto o falante {para nosso contexto, leia-se aqui: o observador} [...] é claro que a comunicação dramática dos cantos oriki {leia-se aqui: a fotografia} está no coração de processos de ação social muito abrangentes [...] Engajar-se nessa ação {é} reativar o passado codificado para um propósito presente.<sup>5</sup>*

E, na sequência, Greg Denning:

*Eu penso que nós nunca conhecemos a verdade com ela nos sendo contada. Nós temos que experienciá-la de algum modo. Essa é a graça persistente da história. É no teatro que conhecemos a verdade [...] a verdade está sempre lá mas de uma forma diferente do que esperamos [...] às vezes incerta, às vezes contraditória, às vezes nublada pelas forças que nos levam a ela, às vezes tão clara que nos cega de qualquer outra coisa.<sup>6</sup>*

Quero considerar o papel particular das fotografias na inscrição, constituição e sugestão de passados. A questão básica que tem informado todo o meu trabalho recentemente é: que tipo de história são as fotografias? Qual o tom afetivo através do qual elas projetam o passado no presente? Como pode sua aparência supostamente trivial e incidental de superfície ser significativa em termos históricos? Como pode-se liberar o “potencial heurístico especial” da evidência condensada nas fotografias, sendo que elas representam intersecções? Egmonde e Mason recentemente descreveram essas intersecções como “cruzamentos de cadeias morfológicas, como a intersecção de vários contextos e ações, ou como o ponto nodal onde as preocupações contemporâneas e modernas, ambas, refletem e intensificam umas às outras”.<sup>7</sup> As fotografias têm agência própria dentro disso? Se existem qualidades performativas na fotografia, onde elas residem? Na coisa em si? Na sua feitura [*making*]? No seu conteúdo?

Eu só posso lascar [*chip away*]<sup>8</sup> um dos lados dessas questões. Quero ir além do nível superficial de evidência aparente pois, “se é possível reconhecer que histórias são projetos culturais, incorporando interesses e estilos narrati-

---

CNPq. Coorganizadora, entre outros livros, de *Cultura visual & história*. São Paulo: Alameda, 2016. iara.schio@gmail.com

<sup>4</sup> Originalmente, este texto foi apresentado como palestra principal (*keynote*) na conferência *Encounters with Photography*, que ocorreu no Museu Sul-Africano da Cidade do Cabo, em julho de 1999.

<sup>5</sup> TONKIN, Elizabeth. *Narrating our pasts: the social construction of oral history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 101.

<sup>6</sup> DENING, Greg. *Performances*. Melbourne: Melbourne University Publish, 1997, p. 101.

<sup>7</sup> EGMOND, Florike and MASON, Peter. A horse called Belisarius. *History Workshop Journal*, v. 1, n. 47, Oxford, 1999, p. 249.

<sup>8</sup> Em sentido figurado, a expressão *chip away* (literalmente, lascar), significa reduzir, enfraquecer, erodir, corroer aos poucos, tornar algo menor, mais fraco ou menos efetivo, tornar o sucesso de algo (uma ideia, um sentimento, um sistema) menos provável [N.d.T.].

vos, a preocupação com a realidade transcendente dos arquivos e dos documentos deve dar lugar à disputa sobre formas de argumento e interpretação”.<sup>9</sup> Isso deve ser visto como experimental, um dispositivo [*device*] heurístico para possibilitar um pouco de exploração historiográfica, porque as fotografias são uma das principais formas históricas do final do século dezanove e do começo do século vinte, mas sequer começamos a compreender o que elas são, como lidar com sua crueza [*rawness*], em ambos os sentidos – o bruto [*unprocessed*] e talvez o ocasionalmente doloroso.

Algumas preliminares. Estou tomando o “colonial” como implícito aqui, mas meu argumento tem implicações mais amplas. Talvez ele seja mais intenso em seus momentos coloniais, mas não exclusivamente neles. Alguns podem rotular as fotografias que estou estudando como antropológicas. Certamente elas foram em certo tempo, ou ainda são, antropológicas, porém eu prefiro chamá-las de história [*I prefer to call it history*], com um “H” minúsculo (tanto a coisa em si quanto o que fazemos com ela), pois liberar as imagens de tais categorizações é o primeiro passo para articular histórias alternativas através delas.

Meu argumento se centra em torno de algumas fotografias do Pacífico no final do século dezanove. Essas poucas imagens do Pacífico são as com que eu tenho trabalhado recentemente e foram instrumentais para o meu pensamento. Consequentemente, elas não são meramente ilustrativas, mas uma parte central e formativa de meu argumento, visto que foram elas que me colocaram para pensar em primeiro lugar.

Defendi em várias ocasiões, como outros, os paralelos entre história oral e história visual – fotografias. Por questão de argumento, vou concretizar essa conexão ao tomar um modelo da história oral, especialmente aquela articulada por Elizabeth Tonkin, que citei no início. Esse modelo é o de gênero, expectativa e *performance*.<sup>10</sup> Não é um modelo que pode necessariamente ser transferido para as fotografias de maneira exata, mas sua forma é útil para se pensar com as fotografias [*to think with in relation to photographs*]. Gênero e expectativa ressoarão ao longo deste trabalho. A expectativa do meio pode ser lida aqui como o modo com o qual esperamos [*expect*] que as fotografias, com seu intrigante realismo, nos contem sobre o passado em dados espaços performativos ou interpretativos e com suas várias audiências. Gêneros, dialetos visuais de estilo, forma, intenções, usos, estratégias retóricas carregam uma expectativa e uma suposição sobre a adequação [*appropriateness*] da *performance*.

Entretanto, como sugere meu título, é na última característica, a *performance*, que pretendo me concentrar, explorando os modos com os quais seria possível pensar que as fotografias têm qualidade performativas, tanto literalmente quanto metaforicamente. Eu quero incitar esta ideia para ver o quão longe ela nos levará em uma liberação historiográfica se, como dispositivo heurístico, nós concedermos às fotografias certa atividade no fazer histórico. Espero que os exemplos que uso performem, em parte, o que quero discu-

<sup>9</sup> THOMAS, Nicholas. *Oceania: visions, artifacts, histories*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 34.

<sup>10</sup> Ver TONKIN, Elizabeth, *op. cit.*, *passim*.

tir. À primeira vista eles podem parecer fotografias muito comuns, mas espero incentivá-los à ação.

Primeiro, deve-se considerar brevemente a natureza do meio em si, pois esta é inseparável dos gêneros, expectativas e *performances* no qual ele está enredado. Em sua imobilidade [*stillness*], mórbida como alguns comentaristas têm defendido, ele contém [*contains*] dentro de seu quadro [*frame*]<sup>11</sup>, fraturando tempo, espaço e, portanto, evento, causando uma separação do fluxo da vida, da narrativa, da produção social. Ao fazer detalhe [*in making detail*], ele subordina o todo à parte. Ele é indiscriminado, fortuito em sua inscrição, arbitrário em sua inclusão. Dessa configuração emergem os significantes inerentemente instáveis da imagem. Centrais para isso são a imobilidade e o quadro, pois eles são locais de energia semiótica e, portanto, de mutabilidade de sentido.

\* \* \*

Dentre as cinco características da fotografia definidas por John Szarkowski em seu famoso catálogo para [a exposição] *The photographer's eye* no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1966, está o “Quadro”. Cito: “O ato central da fotografia é o ato de escolha e eliminação; ele força uma concentração na borda [*edge*] da imagem, a linha que separa o ‘dentro’ do ‘fora’, e nas formas criadas por ele”.<sup>12</sup> Embora esta declaração tenha sido feita no contexto de uma reafirmação modernista da pureza e da essência fotográficas, ela tem ressonâncias mais amplas se permitirmos nos mover para fora dessa característica da fotografia ao invés de para dentro de uma concentração em sua essência, e se considerarmos a relação da forma com a criação de sentido histórico. Não estou defendendo que o meio é a mensagem, mas que os pressupostos e expectativas culturais limitam o pensamento sobre a fotografia e colocam demasiado destaque em sua indicialidade. Mais propriamente, como Barthes, eu gostaria de reintegrar a ontologia à retórica do meio – inserindo a noção de mágica, de teatro e até de alquimia, pois a história também acolhe subjetividades. A fotografia desperta o desejo de saber aquilo que não pode mostrar, pois é talvez uma incognoscibilidade [*unknowability*] máxima que está no centro do desafio histórico da fotografia. Somos confrontados com os limites de nosso próprio entendimento diante da “infinitude” [*endlessness*] à qual as fotografias se referem. Foi Siegfried Kracauer que viu a “infinitude” como uma das quatro principais afinidades da fotografia.<sup>13</sup> O próprio Szarkowski aponta nessa direção, afirmando que a imagem é ligada à placa, porém o sujeito do qual ela é extraída sumiu em três dimensões, mas o autor não explora essa ideia.

<sup>11</sup> Ao longo do texto o verbo *to contain* (conter) adquire duplo sentido: ao mesmo tempo em que significa “apresentar dentro de um certo limite da imagem”, também significa “restringir” ou “reprimir” pelo uso do quadro. A mesma dualidade marcará sua forma substantiva, *contency* (aqui traduzida como contenção). O termo *frame* é igualmente ambíguo, sendo possível traduzi-lo tanto como “quadro” quanto como “moldura” [N.d.T].

<sup>12</sup> SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966, p. 9.

<sup>13</sup> As outras são “uma afinidade sincera com a realidade não encenada, fortuidade e indeterminação”. Cf. KRACAUER, Siegfried. *Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leet's Island, 1980, p. 263-265.

O quadro, pelo modo como contém e restringe [*contains and constrains*], eleva [*heightens*]<sup>14</sup> e cria uma fratura que nos torna intensamente conscientes do que está além dele. Existe, portanto, uma dialética entre o limite [*boundary*] e a infinitude; enquadrado, restrito, limitado, porém incontínente. É a tensão entre o limite da fotografia e a abertura de seus contextos que está na raiz de sua incontínência [*uncontainability*] histórica, em termos de sentido. O argumento de Derrida sobre as atividades do quadro parece pertinente aqui. Apesar de parecerem naturalizados, os quadros são essencialmente construídos e frágeis. O enquadramento e a restrição se impõem artificialmente a um discurso que constantemente ameaça transbordar.<sup>15</sup> Isso ocorre mesmo nas mais opressivas práticas fotográficas, como a fotografia antropométrica, onde as marcas de cultura humanizantes – o arranjo do cabelo, a marcação cultural do corpo, como as cicatrizes – perfuram a imagem objetificante com a possibilidade da experiência subjetiva.<sup>16</sup> De fato, parte do poder de tais fotografias talvez esteja nas tensões entre a apresentação intensamente objetificada do sujeito e a consciência do “para além” [*beyond*].

Mais importante para meu argumento, aqui, é a teatralidade do enquadramento: uma intensificação dos arranjos espaciais e narrativos que ocorrem dentro do quadro. Mas primeiro é necessário explorar as ideias de performatividade e teatralidade em relação às fotografias. Pode-se argumentar que a teatralidade é ligada, em dois sentidos, à fotografia. Primeiro, pela intensidade da forma apresentacional [*presentational form*] – o fragmento de experiência, realidade, acontecimento (seja como for que lhe queira chamar) contido dentro do enquadramento – e, segundo, pela elevação de mundos sígnicos que resulta dessa intensidade.

A ideia de *performance* e sua manifestação mais explícita e formal, a teatralidade, não tem tanto aqui o sentido das qualidades formais implícitas ao drama como gênero, mas mais o sentido de representação, elevação, contenção e projeção – a apresentação que constitui o ato performativo ou persuasivo dirigido ao espectador consciente.<sup>17</sup> A natureza do meio fotográfico, em si, carrega uma intensidade que é constituída pelo nexo do momento histórico e pela concentração da fotografia como inscrição. Essa concentração, foco ou contenção tem um efeito elevante [*heightening effect*] no assunto [*subject matter*].<sup>18</sup> Ela força à visibilidade, focando a atenção, dando uma proeminência separada ao despercebido e, o mais importante, criando energia na borda. Além disso, pode-se dizer que as fotografias “performam” a mutabilidade de suas estruturas significantes enquanto são projetadas em diferentes espaços.

<sup>14</sup> O verbo *to heighten* tem o sentido de aumentar, elevar, realçar, intensificar ou potencializar. Ao longo do texto ele será traduzido por elevar. Por extensão, sua forma substantiva será traduzida por elevação; a sua forma adjetiva, elevante [N.d.T.].

<sup>15</sup> Ver DERRIDA, Jacques. *Parergon. The truth about painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. 70.

<sup>16</sup> Ver EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg Publishers, 2001.

<sup>17</sup> Ver FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

<sup>18</sup> *Subject matter* pode significar tema, assunto, matéria ou objeto em foco (neste caso, o objeto, cena ou sujeito representado dentro da imagem), porém nenhum destes termos em português mantém as dimensões de sujeito e matéria existentes no termo original. O tensionamento entre subjetividade e objeto na fotografia é recorrente em todo o texto. Por falta de termo mais apropriado, *subject matter* será traduzido aqui por assunto [N.d.T.].

Por exemplo, como as fotografias se tornam “antropológicas”? As fotografias têm uma performatividade, um tom afetivo, uma relação com o observador [viewer], uma fenomenologia não por seu conteúdo, mas sim pela sua existência como objetos sociais ativos, projetando-se e movendo-se em direção a outros espaços e tempos. Isso significa mais do que imagens passivas sendo lidas em diferentes contextos, apesar de isso ser obviamente parte da equação. Mas, como um dispositivo heurístico, podemos ver imagens como ativas através de sua performatividade, enquanto o passado é projetado ativamente no presente pela natureza da fotografia em si e pelo ato de olhar para a fotografia. Lembremos aqui da pergunta de Mitchell: “o que as imagens {leia-se aqui: fotografias} realmente querem?”. Isso não é um colapso em direção à personificação e ao fetichismo da fotografia, mas sim em direção a um espaço limpo que permite um excesso e uma extensão para além do apelo semiótico da fotografia, cujos poderes e possibilidades emergem no encontro intersubjetivo.<sup>19</sup> Talvez ele seja mais intenso em momentos de encontro entre sistemas de poder e de valor, pois tal dispositivo heurístico ressalta pontos de fratura.

Peacock definiu a *performance* como uma vida condensada, destilada e concentrada – uma ocasião na qual energias são intensamente focadas.<sup>20</sup> Como a *performance* ou o teatro, as fotografias focam na visão e na atenção de certo modo. *Performances* também são destacadas [set apart]. Similarmente, fotografias são destacadas, sendo de outros tempos e outros lugares. *Performances*, como fotografias, incorporam [embody] sentido através de propriedades significantes e são tentativas deliberadas, conscientes de representar, de dizer algo sobre algo. Na análise de Schechner<sup>21</sup>, o signo em si é performativo no tanto em que constitui um ou mais pedaços de sentido que são relacionados e projetados em maiores quadros de *performance*, sequências de “cenas” de signos que incorporam narrativa. O modelo de Schechner nos permite conectar a mutabilidade dos signos fotográficos aos seus contextos históricos, pois os maiores quadros de *performance* – o palco cultural no qual o drama da fotografia é desempenhado [played out] – são compostos de quadros menores, dentro dos quais eles transformam sentidos relegados em uma relação mutuamente sustentada.

O teatro também confronta o observador – abre espaço para a reflexão, a discussão e a possibilidade de entendimento. Para Denning, a “teatralidade está enraizada em toda ação [...] a teatralidade, sempre presente, é intensa quando o momento sendo experienciado é cheio de ambivalências”.<sup>22</sup> É através da natureza elevada do meio – aquela teatralidade dentro da fotografia e de sua inscrição – que pontos de fratura tornam-se aparentes. O detalhe incidental pode dar uma clareza convincente, por meio da qual histórias alternativas poderiam ser articuladas e a *performance* poderia estender a possibilidade

<sup>19</sup> Ver MITCHELL, W. J. T. What do pictures really want? *October*, v. 77, n. 3, Cambridge, 1996, p. 79. [MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Autêntica: Belo Horizonte, 2017].

<sup>20</sup> Ver PEACOCK, James. An ethnography of the sacred and profane in performance. In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa [eds.]. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 208.

<sup>21</sup> Ver SCHECHNER, Richard. Magnitudes of performance. In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa [eds.], *op. cit.*, p. 44.

<sup>22</sup> DENNING, Greg, *op. cit.*, p. 109.

de autorias da história graças à interação precisamente com tais pontos de fratura. Significativamente, o cineasta soviético Serguei Eisenstein percebeu uma similaridade nos limites entre fotografia e cinema e nos limites entre teatro e cinema.<sup>23</sup> Fechando esse triângulo, certamente a fotografia se alinha com o teatro. Retorno aqui à citação do início – “é no teatro que conhecemos a verdade”. Conseqüentemente, pode-se argumentar que existe um aglomerado de ideias que apontam na direção de uma certa qualidade performativa das fotografias.

Eu observarei aqui três diferentes modos através dos quais a ideia de performatividade pode ser entendida em relação à história e à fotografia: primeiro, no teatro do quadro, segundo, na *performance* da feitura, e, por fim, no teatro ou *performance* dentro do quadro. Estes não são mutuamente exclusivos, mas sim integralmente interligados na *performance* da história.

Quero considerar primeiro duas fotografias tiradas na mesma ocasião, em 1884, provavelmente em março, em Malekula, Vanuatu (ou Novas Hébridas, como eram chamadas na época). Essas fotografias, imagens com as quais podemos pensar, tornam-se mais do que a soma de suas partes.

Praias foram descritas por Denning como os “inícios e finais, fronteiras e limites” que delinearão o espaço transformativo de contato cultural<sup>24</sup> – não diferentemente da fotografia, de certo modo. Estas cenas de praias, um tropo fotográfico recorrente no Pacífico, tornaram-se mais intensas através da ação do quadro. A sua própria banalidade é transformada em uma teatralidade silenciosa que define tanto o momento fotográfico quanto o encontro colonial na borda da ilha. Ela é impulsionada à visibilidade [*pushed into visibility*] através dos limites da fotografia. Mas as particularidades dentro do quadro transbordam o limite pictórico em direção ao palco cultural geral no qual o pequeno drama é desempenhado.

A primeira fotografia mostra um grupo de malekulas em sua praia com um tenente de um saveiro da Marinha Real, o HMS Miranda, que estava realizando trabalho militar em “Run Island”, como era conhecida (figura 1). Isso levava geralmente três ou quatro meses no mar partindo de Sydney, cruzando um grande trecho de oceano delineado pelo caminho que sobe por Norfolk Island, Nova Caledônia, Fiji, Novas Hébridas e segue a oeste até Samoa. O fotógrafo era o comandante do Miranda, William Acland, um jovem com bons contatos em uma missão de destacamento de três anos no Sydney Station, da Marinha Real. Mas o que acontecia naquele dia em Malekula? Que pequena história é essa? Existe uma atuação autoconsciente de quadros e limites na praia, remando [*rowing*]<sup>25</sup> a canoa polinésia – marinheiros e barcos, britânicos e melanésios.

<sup>23</sup> Ver EISENSTEIN, Serguei *apud* KRACAUER, Siegfried, *op. cit.*

<sup>24</sup> DENNING, Greg. *Islands and beaches: discourse on a silent land: Marquesas – 1774-1880*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1980, p. 31 e 32.

<sup>25</sup> Parece haver aqui um jogo de palavras com o termo *rowing*, pois ele significa, ao mesmo tempo, remando (como se o enquadramento colocasse em movimento a ação da canoa) e enfileirando (como se o enquadramento encenasse o enfileiramento dos corpos dentro da canoa fotografada) [N.d.T.].



Figura 1. Na praia de Malekula, Vanuatu. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, cerca de 1884.

Fotografias encenadas tal como essa revelam intenções específicas, ao invés de prometer revelar sentidos alocados *a priori* em configurações de mundo. Há também a teatralidade no sentido exposto por Michael Fried, segundo o qual os sujeitos projetam a si mesmos ou o drama em algo externo – a câmera e o observador. Portanto, podemos atribuir certa significância ao conteúdo autoconsciente, intencional da fotografia. Olhamos aqui para encontros durante a era da diplomacia das canhoneiras. A cena na praia pode ser lida como a tensa resolução de uma situação potencialmente instável. Humor e camaradagem parecem aliviar a situação. Limites e praias, como Denning aponta<sup>26</sup>, são feitos de coisas sensíveis, risadas estridentes e, aqui, a canoa. A intimidade é sugerida pela contenção tanto do barco quanto dos limites do quadro fotográfico, concentrando a atenção do observador, elevando o conteúdo e movendo este do domínio puramente informacional para o domínio das representações e contemplações alternativas.

Eu afirmaria que existem espacialidades em camadas nessa fotografia, intensificadas pelo enquadramento da fotografia. Um tenente naval é “inserido” no espaço físico melanésio da canoa polinésia. Em certo nível, o teatro da ação na praia pareceria fraturar o espaço melanésio e tornar visível as relações de poder colonial, porém a ausência ou o silêncio podem ser uma ressonante presença ativa, um dispositivo familiar tanto no teatro quanto na fotografia. O espaço melanésio pode parecer reprimido nas fotografias, mas ele é presente, incorporado no estar social melanésio [*melanesian social being*] na sua praia. A terra é importante em sociedades melanésias, estando ligada ao *status* através da produção de comida, mas o mar é igualmente importante. Um é a continuação do outro. Assim, “fatos” geográficos vinculam o povo à sua história, à organização do conhecimento local e às percepções e definições melanésias de

<sup>26</sup> Ver DENING, Greg. *Islands and beaches*, *op. cit.*, p. 20.

espaço.<sup>27</sup> Os malekulas, através da presença de seus próprios entendimentos culturais de espaço, marcam isso na fotografia – se nós, aqueles veem, concedermos esse espaço. Apesar de ser intensificado pelo quadro, isso não pode necessariamente ser reduzido tão somente à ação do quadro em si, mas às silenciosas asserções de histórias aqui intersectadas, as quais se tornam mais *visíveis* através da ação elevante do quadro [*heightening action of the frame*].



Figura 2. Na praia de Malekula, Vanuatu. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, cerca de 1884.

Outra cena de praia, tirada na mesma época, é enquadrada e composta de forma similarmente cuidadosa (figura 2). O encontro de reconhecimento e enquadramento, como sugeriu Szarkowski, é o ato primário do fotógrafo, ditando, em nossos contextos, o que é performado como história e o que não é. Dois oficiais navais delineiam os quadros direito e esquerdo, condensando o grupo. Um deles está à direita, de pé na proa de um bote que se projeta para dentro do quadro. Na borda da água, outro marinheiro está de pé, de braços dados (estabilizando-se talvez por conta do tempo de exposição relativamente longo de dois ou três segundos) com dois melanésios.

Entretanto, o quadro controlador, tanto físico quanto metafórico começara a vaziar, como fazem os contêineres. O vazamento é um excesso semiótico ou uma energia semiótica, que se manifesta na crueza, na ambiguidade ou na incontidência máxima da fotografia como história. A “infinitude” de Kracauer, acionada pelo fortuito, alcança para além do quadro. O quadro, nesse registro, marca apenas um limite provisório: seu conteúdo se refere a outros conteúdos fora do quadro. Dentro da contenção da imagem, pequenos detalhes elevantes, como os braços unidos e o par de botas (botas navais?) penduradas em torno do pescoço de alguém, adquirem uma densidade metafórica

<sup>27</sup> Cf. LINDSTROM, Lamont. *Knowledge and power in a South Pacific society*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990, p. 51 e 71.

ou simbólica. A apresentação cuidadosa para a câmera tem uma teatralidade silenciosa com toda a autoconsciência que o *tableau* engendra, enquanto ambas as partes projetam seus espaços concorrentes para a imagem resultante. Entretanto, o meio disfarça o gesto, a expressão e a ressonância das quais relações frágeis, como aquelas na praia de Malekula, dependiam. Sua ausência é tornada palpável através de fotografias se imaginarmos as possibilidades teatrais do gesto temporariamente suspenso, do olhar pausado, do dedo imóvel em um antebraço.

Essas duas imagens supõem o que Daniels descreveu como “alta gravidade específica” [*high specific gravity*], pois elas parecem “condensar uma gama de forças e relações sociais”.<sup>28</sup> O efeito elevante da imobilidade dentro do quadro, enquanto o momento histórico é performado para nós, abre possibilidades para não ver aquilo “de que” a foto é [*what the picture is 'of'*] em termos forenses, mas sim, e mais significativamente, porque creio que é aqui que as fotografias são uma forma única de história; elas podem sugerir uma experiência do passado. Kracauer, escrevendo sobre as distinções entre pintura e fotografia, resume a necessidade histórica desta: “Para que a história se apresente, a simples coerência de superfície da fotografia precisa ser destruída”.<sup>29</sup> Enquanto as fotografias particularizam, ao mesmo tempo elas ressoam com aquilo para além delas mesmas, elas explicam algo do mundo que as tornou possível em primeiro lugar. Essas fotografias mostram espaços melanésios no momento de negociação, entre espaço e tipos de poder, entre aquilo que está perto dos indivíduos e aquelas forças remotas e exteriores, como a Marinha Real e a política colonial, nas quais a vida local está enredada. As fotografias na praia são parte de um infinito contínuo de microscópicos incidentes, ações e interações que constituem a realidade histórica.<sup>30</sup> A natureza fragmentária da fotografia traz o momento experiencial ao conhecimento, à visibilidade, ao privilégio indiscriminado do momento. Por outro lado, existe o *studium*, para utilizar modelo de Barthes, que, ao prover contexto, permite ao *punctum*, o detalhe que assume significância, ser reconhecido – o dedo imóvel, por exemplo. Sem o quadro, físico e metafórico, não existe nada para perfurar. É isso que quero dizer com elevação teatral da fotografia [*theatrical heightening of photography*] – permitir a aparição de linhas de fratura e a emergência de espaços para leituras e histórias alternativas.

<sup>28</sup> DANIELS, Stephen. *Fields of vision: landscape imagery and national identity in England and the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 244 e 245.

<sup>29</sup> KRACAUER, Siegfried. *Photography*. In: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 52 [KRACAUER, Siegfried. *Fotografia*. In: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009].

<sup>30</sup> Ver BARTHES, Roland. *The rhetoric of the image*. In: *Image music text*. London: Fontana, 1977 [BARTHES, Roland. *Retórica da imagem*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990], e BARNOUW, Dagmar. *Critical realism: history, photography, and the work of Siegfried Kracauer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, p. 251.



Figura 3. Mauga Manuma e a tripulação do HMS Miranda. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, nov. 1883.



Figura 4. Mauga Manuma e a tripulação do HMS Miranda. Cap. W. A. D. Acland, fotógrafo, nov. 1883.

Isso fica ainda mais marcado em duas fotografias tiradas pelo mesmo fotógrafo meses antes, em novembro de 1883 (figuras 3 e 4).<sup>31</sup> A aparência de superfície [*surface appearance*] é aquela da imagem colonial arquetípica – ilhéus em uma canhoneira, barco de trabalho ou cruzeiro cercados por marinheiros, turistas ou apenas por curiosos. Mas, novamente, ao se dedicar à intensidade

<sup>31</sup> Ver EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories, op. cit.*

elevante do espaço e do momento através do caráter fragmentário da fotografia, abre-se espaço para histórias alternativas. Novamente, isso pode ser lido como *performance*. A própria existência dessas fotografias, como as últimas duas para as quais olhamos, rompe com o espaço fechado das histórias textuais em torno desse evento – o encontro de dois rivais reivindicantes do título de cacique samoano, Mauga de Tutuila, que foram trazidos a bordo do HMS Miranda para que o poder colonial pudesse impor a paz em seus próprios termos. Os detalhes estão além do escopo deste artigo, pois o que me importa aqui é a forma com a qual a fotografia, através da contenção elevante do quadro [*heightening containment of the frame*], confronta a narrativa generalizante da história e performa um conjunto alternativo de demonstrações de poder. Ela devolve a especificidade ao momento histórico e força-o à significação.

Vemos aqui de forma mais clara o modo com o qual a fotografia captura o momento de um fluxo e processo de existência, dando certa intensidade ao momento. O ato de fotografar dota esse evento de uma permanência e uma teatralidade que ecoam em nível abstrato a *performance* do evento em si. Além disso, o fragmento intensificado do evento detido na fotografia espelha a intensidade do fragmento de poder cultural incorporado no navio, a canhoneira britânica. Acland, o comandante do navio, pretendia que esse encontro com os Maugas fosse precisamente uma *performance* de autoridade política; o ato cerimonial em si seria parte integral da autoridade articulada no espetáculo ou na visibilidade do momento. Assim, as fotografias se tornam a essência mesma daquele momento.

Entretanto, está colocado um ponto de fratura. Apesar da aparente contenção dentro do espaço da canhoneira britânica, claramente existe uma articulação espacial samoana agindo; esta, ao invés de ser fraturada por expressões de poder colonial, na verdade afirma sua própria coesão cultural e fratura (ou, talvez, subverte) a totalidade do espaço autoritário. Seria possível alegar que o processo de emergência do poder global é confrontado pelas conscientes configurações locais de espaço.

A hierarquia sociopolítica preexistente em Samoa estipula configurações espaciais precisas que o corpo social pressupõe, notavelmente demonstrada no encontro com a aldeia. Aqui, os reivindicantes, como cacique (os Maugas), estão sentados no centro, à sua direita estão seus oradores, “caciques falantes” com o cabelo esbranquiçado a cal e carregando o enxota-moscas cerimonial; estes falavam pelos chefes e serviam como conselheiros deles. Dado que esses protagonistas cruciais estão em um arranjo espacial reconhecido etnograficamente e que os outros superiores aparecem em um amplo arranjo semicircular em torno do Mauga, não seria ilógico assumir que o resto do séquito expressa espacialmente relações de hierarquia e parentesco, reproduzindo o espaço samoano e a autoridade que tal arranjo carrega, no tombadilho do HMS Miranda. A disposição espacial evidente nas fotografias se refere a uma intersecção de autoridade mais complexa do que o registro textual colonial sugere. Podemos não saber tudo isso, mas a intensidade da visualização que a fotografia constitui apresenta uma linha de fratura que permite um entendimento alternativo do que ocorreu às 10h30 no tombadilho do HMS Miranda em 17 de novembro de 1883.

Quero agora contemplar brevemente a performatividade do ato de fotografar. De vários modos esta é uma manifestação da ideia de performativi-

dade menos complexa do que aquelas que acabei de examinar. Entretanto, ela é crucial para a relação entre a fotografia e o fazer histórico. Podemos ver isso operando através de um conjunto de fotografias muito diferentes e banais, tiradas perto de Port Moresby, na Nova Guiné Britânica, em 1898. Elas demonstram novamente o modo com o qual o conteúdo pode se estender para além de seu assunto. Nestas fotografias podemos ver, efetivamente, a *performance* do fazer fotográfico – as fotografias nos mostram o ato de observação.

Aqui, a fotografia atua no processo de observação e coleta de dados visuais em uma antropologia imbuída de relações coloniais (figuras 5 e 6). A atuação depende também do quadro. Em certo nível, o gênero dessas fotografias é o da observação não mediada, do imediatismo e da absorção que nega a presença do observador, um valor de veracidade cada vez mais dominante no final do século dezenove. Entretanto, o modo com o qual a câmera se move ao redor do grupo de mulheres trabalhando na “bancada” introduz uma relação espacial ativa entre observador e observado. Sente-se o ato de observação quando a câmera, agindo como o olho do observador, move-se ao redor do grupo para “ver melhor”, para “revelar mais”, para intensificar o registro. As qualidades espaciais e cinéticas são claramente evidentes – o observador é incorporado [*embodied*] fora do quadro fotográfico quando Antony Wilkin, o fotógrafo da expedição, ou Alfred Cort Haddon, o líder da expedição (a tarefa das fotografias ficou entre eles), se move ao redor do grupo.<sup>32</sup> Existe uma forte qualidade performativa nos dois eixos. Primeiro dentro do grupo, que é absorvido na ação narrativa da olaria e enfatiza a distância do observador. O segundo é interativo; a *performance* da observação enfatiza a presença do observador e a feitura de conhecimento científico. Esses dois são trabalhados simultaneamente dentro do mesmo espaço performativo. O quadro, novamente, é um limite provisório. Ele é fraturado pelo que está além dele e pelas relações além dele – o contêiner novamente começa a vaziar. A direção das reações das mulheres sugere que há outro foco de atenção ou conversa, outra câmera talvez, ou um intérprete ou, talvez, um oficial colonial local, David Ballantine, que orquestrou a *performance* da olaria. Existe um aspecto de interação entre todo o grupo, não apenas entre os *performers* e a câmera, mas também pela constante referência ao que está para além do quadro em diversos eixos espaciais.

---

<sup>32</sup> Para maiores discussões sobre fotografias de Haddon e a Torres Strait Expedition na Nova Guiné Britânica, ver *idem*, *Surveying culture*. In: O'HANLON, Michael and WELSCH, Robert (eds.). *Hunting the gatherers: ethnographic collectors, agents and agency in Melanesia, 1870s-1930s*. Oxford: Berghahn, 2000.



Figura 5. Demonstração de olaria, Port Moresby. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.



Figura 6. Demonstração de olaria, Port Moresby. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.

A *performance* do fotografar também é clara em uma série de três imagens dos processos de tatuagem. Ali, novamente, encontram-se ângulos de câmera variáveis e, mais significativamente, intrusões dentro do quadro. Sombras, trechos indiciais do ato de observação, literalmente a sombra do olhar, inscrevem a observação; eles são tanto figurativos quanto paradoxais, símbolos de presença e ausência. Eles apontam para o espaço dominante do observador não visto [*unseen viewer*] que existe para além do quadro, afirmando a autoridade da autoria. Aqui, os detalhes não intencionais, o fortuito, revelam a natureza do fazer histórico. Além disso, esses encontros fotográficos

em particular foram enquadrados dentro das relações coloniais nas quais a cultura foi performada para a câmera e a câmera performou a cultura.

Finalmente, quero olhar para uma fotografia de reencenação, uma *performance* fora do “tempo real” e da “vida real”, porque uma consideração sobre ela, em conjunto com a natureza da fotografia, sugere como o conteúdo, a forma e a natureza da inscrição se reúnem em uma *performance* que, muito literalmente, faz história. Ela também preenche algumas das principais características da *performance* – preparação e apresentação que são traduzidas pela fotografia como uma experiência não mediada. Isso é, então, lançado na trajetória temporal da fotografia como o “então-ali” que se torna “aqui-agora”. Prosseguindo com meu argumento aqui, essa fotografia assume uma natureza alegórica, outra *performance* em que a imagem se torna reveladora e transcendente. Como as fotografias malekulas, ela se torna paradigmática da ligação entre teatro e quadro, fotografia e história. Ela é conceitualmente muito complexa em sua configuração. Essa fotografia em particular é ligada à etnografia de salvaguarda, a qual, como a fotografia, constitui outro imperativo definido temporalmente, envolvido com a ameaça de desaparecimento. O cenário é Mabuiag Island, Estreito de Torres, em 21 de setembro de 1898.<sup>33</sup>



Figura 7. Reencenação da morte do Kwoiam. A. C. Haddon e A. Wilkin, fotógrafos, 1898.

<sup>33</sup> Para maiores discussões sobre as fotografias da Torres Strait Expedition, ver *idem*, *Performing science: still photography and the Torres Strait expedition*. In: HERLE, Anita and ROUSE, Sandra (eds.). *Cambridge and the Torres Strait: centenary essays on the 1898 anthropological expedition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; sobre essa fotografia, ver *idem*, *Raw histories*, *op. cit.*

O assunto [*subject*] é Kwoiam, o herói totêmico, cujo culto mítico era central para as cerimônias de iniciação e morte de toda parte ocidental do Estreito de Torres (figura 7). É uma série de imagens feitas para “registrar” esse mito central. Temos aqui a visualização na própria raiz do mito, não apenas no fotografar de espaços sagrados, os locais de acontecimentos místicos, mas, nesse caso, pela reencenação de um momento mítico que definiu os espaços topográfico e social do Estreito de Torres – a morte de Kwoiam. A paisagem foi definida mito-topograficamente, marcada pelo contato com os corpos de Kwoiam e de suas vítimas – sua pegada está na pedra, os rochedos são as cabeças de suas vítimas. A paisagem é mapeada através de sua interação social: um riacho que nunca seca no lugar onde ele fincou sua lança na pedra, planícies relvadas cravejadas de pândanos são onde existiam seus jardins. Suas próprias façanhas envolviam muitas matanças e eram associadas a caça à cabeça, mas, eventualmente, Kwoiam foi emboscado por seus inimigos. Ele recuou até topo de uma colina onde, acorado ao chão, morreu.

Haddon descreve isso com um interessante deslize retórico: “Os arbustos ao lado de Kwoiam ainda têm a maior parte de suas folhas manchadas de vermelho, e não poucas delas são inteiramente de uma cor vermelha intensa. Isso se deve ao sangue que jorrou de Kwoiam quando seu pescoço sofreu o corte mortal; até hoje os arbustos testemunham a revolta do herói morto”.<sup>34</sup> Mas Haddon também escreve imediatamente antes dessa passagem: “Eu queria que um dos nativos que nos acompanhava se colocasse na posição do Kwoiam agonizante, para que eu possa registrar a posição que ele tomou, fotografada no lugar exato do acontecimento”.<sup>35</sup>

A fotografia, aqui, confronta o idealismo platônico que desconfia de representações da realidade e, portanto, da *performance*. Através do teatro da reencenação dentro do quadro o corpo físico é reinserido no espaço mítico por intermédio da representação realista, expressa, em si, através dos propósitos realistas [*realist agendas*] da fotografia. A fotografia faz o ausente presente, a aparição daquilo que não existe fisicamente presente. As ambiguidades temporais do evento que emergem através da noção da reencenação também são elevadas pela natureza ambígua da fotografia em si. Um fragmento de tempo pausado, ainda assim, é atemporal, separado do tempo. As ambiguidades, aqui, levam a um colapso da distinção entre o tempo paralelo mítico, o tempo histórico e o tempo contemporâneo pela natureza da fotografia. Além disso, a reencenação em si é teatral não só em termos de replicação: é a elevação da realidade através da delimitada intensidade do momento fotográfico [*bounded intensity of the photographic moment*], tanto na ação quanto na imagem. A expectativa cultural de veracidade fotográfica, as tensões entre ambiguidades temporal e espacial e as certezas miméticas da fotografia naturalizam as qualidades teatrais da reencenação na criação de efeitos de realidade. Uma infinitude de outra ordem – a do ser mítico – é significada através do conteúdo do quadro e da concentração de energia dentro dele.

<sup>34</sup> HADDON, Alfred C. *Headhunters, black, white, and brown*. London: Watts, 1901, p. 147.

<sup>35</sup> *Idem*.

A morte de Kwoiam impele para além da etnografia de salvaguarda que coleta o estático sobrevivente [*still extant*].<sup>36</sup> Ela se move para o modo subjuntivo do “e se” – “e se fosse assim” que Denning identificou tanto na reencenação quanto no modo teatral da história.<sup>37</sup> Na reencenação, o que não mais sobrevive ou o invisível se torna reconstruído e restabelecido, talvez até com um elemento de ressurreição, pois as disjunções da fotografia e seu efeito de realidade dão a aparência do sobrevivente. A história mito-poética se torna real, visível, tangível. Para mim, essa é uma imagem extraordinária. Se pensarmos através do conteúdo em termos de uma retórica ontológica do meio, ela sintetiza as relações entre fotografia, *performance* e história e a afirmação de que “é no teatro que conhecemos a verdade”, porque aqui somos convencidos da atualidade e realidade Kwoiam.

Para concluir, foi dito que o teatro, como a fotografia, é um mero escravo reprodutivo do aparelho ideológico de reprodução do qual só pode se libertar pela noção de *performance* verdadeira. Eu diria que, ao utilizar as ideias de performatividade, o efeito elevante, em relação às fotografias, podemos fazer apenas isso, trazer à superfície o sentido histórico enraizado que se move para além do simplesmente mimético. Espero ter mostrado através desta exploração historiográfica certos tipos de relações entre fotografia e *performance* da história ao trazer ao primeiro plano os pontos de intersecção e fratura. Neste registro, o trivial, o banal e o despercebido revelam, através da densidade de suas múltiplas camadas, as possibilidades das histórias condensadas dentro deles.

Sobre a pintura, Michael Fried escreveu que as cenas *tableaux vivant* podem ter a capacidade de mostrar que não existe tal coisa como uma obra de arte antiteatral – que qualquer composição, ao ser colocada em certos contextos ou enquadrada de certos modos, pode servir a fins teatrais.<sup>38</sup> Na minha defesa da fotografia como *performance* da história seria possível fazer afirmações similares. Pode-se também afirmar que tal defesa indica, de certo modo, um movimento em direção a dar às fotografias uma ideia de visualidade na história adequada a ontologia destas.<sup>39</sup>

Embora as fotografias possam ter diferentes densidades no modo com o qual reúnem um campo de força de relações sociais e apresentam seus conteúdos, elas, todavia, carregam consigo as características da fotografia como meio de inscrição. Como tal, elas todas são afetadas, em suas bordas, em maior ou menor grau: fotografias de família, fotografias oficiais, retratos. Suas contenções têm o potencial para performar histórias de modos que talvez não esperemos, quando são usadas não apenas como ferramentas de evidência, mas como ferramentas com as quais pensamos através da natureza da experiência histórica. As subjetividades posicionadas no olhar para fotografias deixam espaço para articular outras histórias fora dos métodos históricos domi-

<sup>36</sup> Existem aqui múltiplos sentidos para a expressão *still extant*. Como substantivo, *still* significa fotograma ou imagem estática; como adjetivo, significa estático, imóvel ou parado; como advérbio, significa ainda. *Extant*, por sua vez, designa algo muito antigo que ainda existe (ou sobrevive). Logo, a expressão *still extant* pode significar “ainda existe”, “sobrevivente imóvel” e “fotograma sobrevivente”. Para manter a multiplicidade de sentidos traduzo aqui por estático sobrevivente a expressão original [N.d.T.].

<sup>37</sup> DENNING, Greg. *Performances*, op. cit., p. 48 e *passim*.

<sup>38</sup> Ver FRIED, Michael, op. cit., p. 173.

<sup>39</sup> Ver MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 79.

nantes. Ao utilizar a *performance* como ferramenta para pensar, espero ter sugerido a característica crucial da agência fotográfica em tudo isso, enquanto tentamos compreender a relação entre fotografia e história.

*Tradução autorizada pela autora.*

*Recebida em 4 de março de 2021. Aprovada em 3 de abril de 2021.*