

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/index.html>

Studium, no. 28

IFCH, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Pos-Graduação de Filosofia e Ciências Humanas
UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas

ISSN 1519-4388

inverno 2009

Coordenação Editorial: Fernando de Tacca
Comissão Editorial: Iara Lis Schiavinatto; Mauricius Farina
Assistente Editorial: Eduardo Alves Covas
Revisão: Isabel Pagano
Consultoria Bibliográfica: Maria Lúcia N. D. Castro
Correspondente em Nova Iorque: Diana Dobranszky
Estagiário: Lucas Ogasawara
Assistente de comunicação: Tatiana Gonçalves
Pesquisa/β-tester PC e Mac: Rogério Simões da Cunha
Suporte Técnico e Programação: Daniel Roseno da Silveira
Webmaster e designer: Lygia Nery

CONSELHO EDITORIAL

Adilson Ruiz
Eduardo Castanho
Francisco da Costa (FUNARTE/RJ)
Haenz Quintana Gutierrez (UFSC)
Hélio Lemos Sôlha (UNICAMP)
Helouise Costa - (MAC/USP)
Joel La Lana Sene; (USP)
Luiz Eduardo Robinson Achutti (UFRGS)
Massimo Canevacci - (Universidade La Sapienza, Roma)
Maria Eliana Facciolla Paiva - (ECA / USP)
Milton Guran (Cândido Mendes/RJ)
Rubens Fernandes Junior (FAAP/SP)

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/1/index.html>

Milton Guran, a fotografia em três tempos*

Ana Maria Mauad**

** Esse trabalho integra o projeto de pesquisa “Imagens contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1930-1970)”, apoiado pelo CNPq (2008-2010). Contou com a pesquisa da bolsista de Iniciação Científica Elizabeth Castelano e com o trabalho de transcrição de Ana Katharina Essus e Vinícius Machado.*

*** Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, coordenadora do LABHOI-UFF e pesquisadora do CNPq.*

REsumo

O artigo aborda a trajetória do fotógrafo e antropólogo Milton Guran em três tempos: o tempo da política; o tempo dos índios e o tempo da África. Cada um desses momentos revela uma prática fotográfica em sintonia com os projetos definidos pelo sujeito do olhar e delimitados pelos seus campos de atuação. Utilizou-se da metodologia da História Oral para a elaboração de um conjunto de entrevistas sobre trajetória profissional apoiado nas imagens fotográficas. Palavras de rememoração se unem à série de imagens sobre os três tempos, desse procedimento resulta um texto no qual a autoridade autoral é compartilhada com aquele que é o tema do estudo.

Há algum tempo venho trabalhando com a trajetória de fotógrafos e fotógrafas, principalmente, mas não exclusivamente, fotojornalistas. Meu propósito nesse estudo é dimensionar prática fotográfica no mundo contemporâneo como experiência de ver e conhecer. Os sentidos que orientam o ato fotográfico são múltiplos e a fotografia é sempre uma síntese da pluralidade desse mundo sensível. O tempo desse ato, no mundo contemporâneo, é o instante que, na famosa expressão de Cartier-Bresson, “é decisivo”, por isso evoca a presença de um sujeito atento que pensa, vê e captura. Daí o meu interesse pelos donos desse olho que pensa, na feliz expressão de Kracauer.

Das trajetórias que venho recompondo, uma delas, a do fotógrafo e antropólogo Milton Guran, é significativa para se compreender os múltiplos usos de funções da fotografia como experiência social. A sua trajetória profissional pode ser delineada em três tempos: o tempo da política, o tempo dos índios e o tempo dos Agudás, cada qual cobrindo uma forma de visualizar e conhecer diferentes dimensões da experiência social pela fotografia.

O primeiro leva em consideração as imagens produzidas durante o seu trabalho como fotojornalista e integrante da agência Ágil; o segundo trabalha com as imagens

produzidas nas investidas do fotógrafo pela Amazônia e a sua estadia entre os índios; o terceiro e último tempo analisa o seu trabalho com os “Agudás, os ‘brasileiros’ do Benim” (Guran, 2000).

Para cada um desses tempos, Milton Guran escolheu um conjunto de fotografias, cada qual comentado e registrado numa entrevista. O resultado é a trama entre palavras e imagens, comentários e conceitos, reflexão e descontração, enfim, o encontro da fotografia com a sensibilidade e o conhecimento.

Sobre os tempos

A compreensão de que as trajetórias sociais se perfazem em função de um projeto e de um campo de possibilidades (Velho, 1994) me orientou na divisão da trajetória profissional de Guran nos três tempos acima apresentados. Minha convicção de que esses tempos foram definidos em função de projetos e campos de ação, profissionais, políticos e vivenciais do próprio fotógrafo, foi confirmada quando o próprio Guran os aceitou como balizas, pelas quais podia se orientar no seu processo de rememoração.

Bom, esses três tempos são quase três campos na verdade. Nós temos um campo que é a fotografia jornalística de cunho político; nós temos uma fotografia de documentação de povos indígenas que começou como jornalística, porque foi como repórter que eu fui pela primeira vez numa área indígena, mas que foi agregando outras visões mais ligadas ao documentarismo e até finalmente a antropologia. Esse período de tempo, que abrange as fotos da questão indígena entre 1978 e 1992, foi quando eu me lancei na antropologia e completei a minha formação de antropólogo. Quer dizer, completei não, pois foi em 1992 que eu fui fazer doutorado, mas que eu me lancei. E o terceiro campo é a fotografia eminentemente antropológica feita dentro de uma pesquisa antropológica de fôlego, que foi a pesquisa para o meu doutoramento que trata da construção da identidade dos Agudás, na costa ocidental da África, mais precisamente no Benim. Então eis aí os três tempos, tempo num sentido largo, porque os períodos se misturam entre os dois primeiros campos, mas o terceiro campo é posterior.

Em cada tempo ou campo de possibilidades a experiência fotográfica se redefine, na medida em que assume um projeto e um plano de ação, cujos objetivos e estratégias influenciam o resultado final.

A primeira observação a fazer é que nós temos na ponta do processo a busca pela notícia que é o objetivo da fotografia jornalística. O objeto da fotografia jornalística, o que o fotojornalismo procura, é aquele aspecto da realidade visível que se torna notícia, já que o objeto da fotografia jornalística é a notícia. Enquanto que, na outra ponta do processo, temos a fotografia como instrumento de pesquisa para a Antropologia, ou seja, aquela imagem que vai servir de ponto de partida para uma reflexão sobre como os indivíduos organizam, sistematizam e operam a sua experiência de vida em comum, esse é o objeto da Antropologia. Então a fotografia vai buscar um determinado aspecto desse mundo visível que possa fundamentar essa reflexão, ou que possa servir de apoio para demonstrar uma reflexão que não foi feita a partir da fotografia, mas que incorpora a fotografia, num determinado momento, para reforçar e explicitar seu próprio discurso. Entre esses dois pólos nós temos uma área de transição que nós normalmente chamamos

de documentação, de documentarismo fotográfico, que é assim bem aparentado com documentarismo cinematográfico. Trata-se de uma fotografia que tem uma preocupação, não com o fato em si, imediato, a superfície das coisas, que é a área em que trabalha o jornalismo, mas sim com o conteúdo do fato, as raízes do fato, a base do fato, enfim, é uma fotografia que depende de uma observação e de uma vivência mais acuradas [...] Então, o documentarismo é, digamos assim, a sensibilidade trabalhada, responsável, com intenções claras de dialogar profundamente com determinado fato social.

Nesse sentido, toda foto é produzida para um fim determinado, mesmo que sua finalidade possa ser ressignificada na sequência temporal e nas mudanças de conjuntura, como veremos nos comentários da série sobre política. Isso porque, como diz o autor: a questão é seguinte, a gente produz foto para determinado fim, entendeu?

O tempo da política

O primeiro tempo é definido pela participação de Guran, como fotógrafo profissional, num intenso período político da história do Brasil. Primeiro como fotógrafo contratado pelo Jornal de Brasília e depois como fotógrafo da Agência Ágil, uma das primeiras agências independentes, criada por fotógrafos no Brasil.

Na época eu cobria o Congresso Nacional, mais exatamente a transição do Geisel para o Figueiredo. Foi o momento em que, pressionado pela sociedade civil que se reorganizava, o regime militar deu início àquela distensão lenta e gradual do general Geisel. Era quando se negociava a anistia, se negociava o próximo presidente da República, enfim, se negociava a reorganização da ordem jurídica nacional, que desaguou numa constituinte. As fotografias desse tempo mostram, refletem, sobretudo, a visão crítica de um repórter de esquerda, um repórter contrário ao regime, que tem uma posição francamente crítica em relação ao regime e em relação à pantomima do poder, a maneira como o poder se autorrepresenta na sua empáfia, no seu absolutismo, em todo o seu peso ditatorial, incontrastável da época.

Na sequência escolhida para figurar esse tempo a lógica que se impõe é a da percepção crítica e envolvente de um olhar definitivamente engajado. Parte da denúncia do teatro do poder, na pose performática de Petrônio Portela, passando pelos generais no curralzinho, pelo soldado em vigília, pelas mães em busca de seus filhos desaparecidos, pela multidão que recebia Arraes, até chegar na famosa fotografia de Tancredo e Ulisses, compondo uma narrativa que projeta o passado no presente numa interpretação visual da história do Brasil recente.

Então podemos destacar uma foto, que é uma foto, digamos, de pouca expressão para o público de hoje. Essa foto mostra o presidente do Senado Federal, que é o presidente do Congresso Nacional, falando para os jornalistas, os mais importantes repórteres políticos da Folha de SP, do JB, do Estado de SP, do Correio Brasiliense, do jornal de Brasília, enfim, para a imprensa que representa a consciência da nação. Esta imprensa sentada e o presidente do Senado de pé, com o pé em cima de uma mesa de centro, dando aquela de “one man show”, representando um teatro do que era a vida política. Esse homem, Petrônio Portela, era, ao que se dizia na época, a opção civil de sucessão

ao Geisel. [...] Essa fotografia faz paralelo com uma dos generais que estão numa solenidade no Quartel General do Exército, o Palácio Duque de Caxias, onde é tudo muito organizado, onde tem assim uma cordinha delimitando um espaço especial vip para os generais. Então, tem uma cordinha, com uma plaquinha na frente onde esta escrito: generais. Atrás dessa plaquinha, lá estão os generais, que aguardam a cerimônia como colegas do primário aguardando uma cerimônia do Dia da Bandeira uma coisa assim...brincando. É uma fotografia difícil de fazer porque a pressão em cima da imprensa é muito grande, nós somos sempre colocados em local desfavorável. Foi uma foto feita com teleobjetiva, está até meio tremidinha, mas é uma foto que tem um conteúdo que pesa muito aí nesse contexto.

Uma outra foto que eu acho que vale a pena destacar é a foto do Tancredo com o Ulisses. Os dois sentados em uma reunião do comitê pela anistia, em que o Tancredo está ali com aquela cara de Tancredo e o Ulisses está falando, falando com aquele jeito dele, e ele vira para o lado e diz assim: não é mesmo Tancredo? E o Tancredo inclina a cabeça para o lado dele com aquela cara de Tancredo e a cabeça do Tancredo fica sobre a mão do Ulisses, como que a ilustrar aquela célebre frase: 'Et est homo' (este é o homem). E de fato o Ulisses, como o senhor das Diretas, acabou desbravando e pavimentando o caminho para o Tancredo ser o grande senhor das indiretas, presidente que nunca assumiu e botou no cargo, nada mais nada menos que o ex-presidente do PDS, que foi o sucessor da Arena, partido do regime militar.

Enquanto isso, o soldado vela sobre a Esplanada dos Ministérios, no alto do Congresso Nacional. Uma fotografia feita sem tripé, fora de pauta. Eu simplesmente estava indo embora, depois de um dia de trabalho, quando vi o soldado e disse isso dá foto, então, eu me abaixei prenda a respiração e fiz a foto... é um tipo de foto de arquivo que remete muito mais à situação do país como um todo do que uma notícia específica, do que um fato gerado na pantomima do poder para virar notícia.

Ainda tem mais duas fotos que eu quero comentar: a primeira é uma foto, em minha opinião, terrível, das mães de militantes desaparecidos, segurando cartazes, no Salão Verde do Congresso Nacional, exigindo anistia e apuração dos crimes da repressão. E... aconteceu muito rápido, elas entraram no Congresso com apoio de alguns deputados de oposição ao regime, abriram aqueles cartazes e a televisão, evidentemente, ampliando os limites de cobertura permitida, jogaram a fonte de luz na cara delas e começaram a filmar. E aí eu cliquei com aquela luz muito dura, dramática mesmo, e a foto carrega também a dramaticidade desse momento. É uma foto que me toca muito....Por fim, nós temos uma alegoria do que é o movimento político que se instalou no país a partir dessa dita redemocratização. É uma foto feita no comício do Arraes, na sua volta do exílio, em Recife. Arraes foi recebido por milhões de pessoas, que estão em último plano com os braços para cima, gritando, "Arraes tá aí", arrasta aí... e o primeiro plano é um cartaz com o rosto do Arraes, rasgado, um cartaz que anunciava essa manifestação, onde a cara do líder aparece amassada num primeiro plano contra essa multidão, que fala para o nada. Essa multidão ela grita para o nada porque esse político e essa classe política finalmente apresentaram nada.

Todas essas fotos foram publicadas em diferentes veículos da grande imprensa e da alternativa, sendo que a fotografia do Ulisses e do Tancredo ganhou notoriedade por ter

sido utilizada, não na época da sua produção, mas dois anos depois num editorial de Mino Carta para a revista “Isto é”, comprovando a sua sintonia com o campo da cultura política.

Quando indagado sobre a sua reinterpretação das fotos no processo de rememoração realizado no momento da entrevista, Guran fez uma pausa para refletir sobre o ato fotográfico. Em sua reflexão evidencia tanto a complexidade da experiência adquirida pelo fotógrafo ao longo da sua trajetória, como a estreita relação entre ver e conhecer. Essa possibilitada por um regime de visualidade no qual a fotografia não é somente uma técnica de observação, mas, também, uma forma de expressão e produção de sentido social.

Eu acho que aqui cabe uma reflexõzinha sobre o ato fotográfico. Porque o que acontece com o ato fotográfico, é o seguinte: ele vai adiante da razão. Adiante no sentido de que ele vai mais rápido e independente da razão. Fotógrafo é fotógrafo porque o instrumento de diálogo que ele tem não é a palavra, não é o raciocínio e sim o olhar, a perspicácia visual, é a percepção dessa dimensão mágica aonde se inscreve a imagem. Então, isto é verdade, o que quer dizer que o fotógrafo registra coisas que ele não chega a perceber completamente, mas ele intui. Essa intuição é que garante o bom registro, até porque o fotógrafo não fotografa o que vê, ninguém fotografa o que vê, você fotografa o que você antevê, o que você adivinha, pois o que você vê já passou, já não é mais foto, você tem de se adiantar ao desdobrar da vida para pegar a foto. Isto é verdade, mas também é verdade, e exatamente pelas mesmas razões que eu estou explicando, também é verdade, que, você quando fotografa, você decide, o seu dedão decide, a partir de tudo aquilo que você é. O Zé Medeiros falava uma coisa interessante, ele dizia assim: você fotografa o que você vê e você vê o que você é. E é verdade, você vê o que você é. Muito bem, você é aquilo que vê e é um conjunto grande e complexo, imbricado de uma cultura social que é produto do seu meio, de uma cultura pessoal sua que é produto do seu meio social mais próximo, da sua família, da sua formação, você é o produto das suas reflexões, quer dizer, você emenda ideias e chega a conclusões, ideias que você vai buscar talvez na sua família, talvez na literatura, talvez no meio social, talvez na sociedade, na época que você vive, talvez dentro de você, ideias que nascem sem que você saiba como. Então, você articula essas ideias e você é resultado dessa articulação que está aí. O que acontece, quando chega na hora do ‘clic’, é que você age por um instinto, mas que instinto? O instinto “construído”, por assim dizer, por todo esse processo. [...]

Então você me pergunta: o que você pensou na época que você fez essa foto? Nada! Na hora de fazer a foto eu não pensei em nada! Realmente, mas isso quer dizer o seguinte, eu pensei em tudo que eu já estava pensando. Eu estava na frente do presidente do Congresso Nacional fazendo aquela pantomina e pensando assim: “gente, não acredito numa coisa dessas, não pode ser verdade”, entendeu? Não podia ser verdade mas era verdade. Eu digo “ah, mas isso aí eu tenho que pegar, não é?”

Então, eu passei no alto do Congresso Nacional, volta e meia eu passava por ali, em cima havia sempre aquele soldado, mas num dia a coisa estava diferente, um dia bateu uma luz no soldado, tinha uma bruma, não sei o quê, tinha um vento que espalhou umas nuvens, e aconteceu alguma coisa. Aquele soldado, o capacete dele brilhava mais, ele

tinha o peito mais largo, sei lá. A espingarda dele tava colocada de outra maneira, espingarda não, desculpa, fuzil né? afinal é um soldado, não é um caçador. Mas, então, aquela figura ali, do jeito que ele estava, em vez dele ficar um pouquinho mais pra direita ele ficou um pouquinho mais pra esquerda, aí a luz do vigésimo andar incidiu sobre a baioneta, sei lá, naquele momento alguma coisa se produziu, plasticamente, fotograficamente, que mexeu dentro de mim e me levou a produzir aquela foto. O clique do Tancredo é outro exemplo, o Ulisses fez várias vezes aquilo ali, aquele gesto, eu o vi fazer aquele gesto, e digo essa é boa. Peguei. E peguei dois anos ou quatro, três anos antes do Tancredo ser o candidato das indiretas.

É claro que qualquer sujeito com a minha formação dentro do Palácio Duque de Caxia, em pleno comando do Exército, vendo uma cena peripatética de uns generais num cercadinho escrito “generais”, brincando feito criança faria aquela foto. Eu, que fui do Colégio Militar, que cresci naquele cercadinho. Hã?! Não posso perdoar. Bom, então o que eu pensei? Não era preciso pensar, bastava ser. Porque você sendo o pensamento já vem junto.

O tempo dos índios

Esse tempo prescreve campos diferenciados da atividade de Guran como fotógrafo. Isso porque engloba os anos de 1978 a 1991: anos de transição política, de acirramento das demandas dos movimentos sociais, de engajamento da sociedade por mudanças, um momento em que não bastava ver, era preciso fazer. Ao longo desse período, Guran foi se aproximando do campo conceitual teórico da Antropologia sem, no entanto, perder a sua ambição de sempre que possível “poetar”.

Entre o engajamento apaixonado do repórter fotográfico militante até a militância política em prol dos povos indígenas se define o campo de visualidade dos Marubos, Xavantes, Matis, Yanomamis, Kamayurás. Os comentários de Guran, sobre esse tempo, revelam a metamorfose por que passa o sujeito do conhecimento quando colocado face a um objeto que é tão sujeito quanto ele. Cabe informar que as fotografias produzidas nesse tempo foram tema de diversas exposições que circularam pelo Brasil e no exterior.

Quando eu iniciei o meu trabalho com os índios, eu tinha 29 anos e estava chegando pela primeira vez numa área indígena. Tinha visto uns índios assim de longe ali na casa do Ceará, em Brasília, mas nunca tinha ido numa área indígena, tomado contato com isso, a não ser por revista, filme. Chegando lá eu encontrei uma magnífica aldeia Tupi completamente preservada que é dos Kamayurá, que vivem nus, pintados, cheios de adornos, morando nas casas tradicionais numa aldeia circular com meia dúzia de casas poderosas.

A primeira ida de Guran ao Parque do Xingu, em 1978, foi a convite do cineasta Vladimir Carvalho, por sua vez convidado por Olimpio Serra, então diretor do parque, para registrarem uma cerimônia do Uka-Uka. As impressões desse primeiro contato já definem o deslocamento da postura de olhar de fora para o mundo da política, para um olhar politizado pela percepção da alteridade.

Nós passamos a noite toda acordados na cerimônia que a gente foi assistir. Na véspera do grande jogo ninguém dorme, porque os índios dizem que se você dormir na véspera da batalha o inimigo vai aproveitar a fragilidade em que você fica, por estar dormindo, e vai invadir o seu sonho e lhe enfraquecer. Então, ninguém dorme. Passamos a noite acordados e eles passaram a noite dançando, se pintando, conversando. No dia seguinte teve a cerimônia toda, teve a luta e continuaram as conversas, as fogueiras e foi ali que o Olimpio Serra, diretor do parque, me encontrou. Perdido naquilo ali, com uma lua assim de desenho animado, aquela lua enorme, que não existe, só em desenho animado. Ele botou a mão no meu ombro e disse “Guran, não se preocupe que é assim mesmo, ninguém fica igual depois de passar por aqui, todo mundo vive esse problema, você não será mais o mesmo porque ninguém é o mesmo depois de viver isso.”. E realmente eu não fui mais o mesmo, e as fotos refletem isso. Agora, eu observo, hoje, que minha idéia na época era me botar a serviço daquela coisa diferente. Eu, em momento algum, me senti mobilizado pra representar a minha sociedade diante daqueles indivíduos. Eu me senti mobilizado para representar aqueles indivíduos diante da minha sociedade, você entendeu? Eu disse assim “eu estou aqui, então eu tenho que levar isso que eles são para lá, para as pessoas verem. Mas não para as pessoas verem da maneira como eu os vejo, e, sim, da maneira como eles têm de se mostrar para aquela sociedade. Então isso fez com que eu tivesse uma relação muito legal com aqueles índios. Para começar, tudo com lente normal ou grande regular, tem uma única foto de teleobjetiva, ou duas. Quer dizer, tudo bastante próximo, dialogando, dentro do lance, fazendo aquilo que eles estavam dando para eu fotografar.

Das fotos que escolheu para compor o tempo dos índios se detém no comentário de duas: a foto da criança com o saco plástico (foto 11) e do índio Xavante (foto 15).

Eu estava do lado de cá da aldeia, tinha o pátio central, e do lado de lá da aldeia, ou seja, a uns 70 metros de mim, saiu da casa uma garotinha de uns sete anos oito anos sei lá, brincando com um enorme pedaço de plástico transparente. Quando eu vi, no meio daquela aldeia tupi, todo mundo peladão, pintadão, cheio de ornamentos, aquela menininha brincando com o plástico, pensei o que pensaria qualquer fotógrafo: “isso dá foto”. Eu fiz um esforço enorme, me levantei de onde eu estava e fui andando na direção da menina. Quando eu botei a máquina na cara vi que eu estava na distância errada, porque estava de grande angular e eu tinha esquecido. Eu teria que trocar a lente e aí me deu aquela preguiça e eu disse assim “ ah, ela vem vindo pra cá, quando ela entrar no meu quadro legal eu faço a foto”. E aí eu fui andando na direção dela com a máquina na cara. Quando eu ia fazer a foto dela, entrou um índio todo vestido na minha foto e se confundiu com ela, aí eu tive que parar e esperar o índio passar, no que eu estava esperando o índio passar, o que me acontece? A menininha já tava quase em cima de mim quando me aparece o outro menininho vindo pela esquerda e entra no quadro. Aí eu fui tentar enquadrar melhor e me apareceu um índio todo pintadão do lado direito da cena, exatamente no momento em que o outro vestido saía do quadro e eu “cliquei”, porque o clique é uma decisão do olho. Aí eu vou explicar a foto, a foto é assim, você tem o índio mais dentro da sua cultura, com seus aparatos tradicionais, depois você tem a criança com o plástico, tem o outro que parece doente e tem o índio que sai vestido do outro lado, tudo isso no sentido dos ponteiros do relógio. Essa leitura é o segundo momento da foto, é uma construção a partir da matéria-prima que aquele momento me deu.[...]

É engraçado porque entre essa foto do plástico e o retrato do Xavante eu fiz um curso de pós-graduação de especialização em recursos audiovisuais na etnografia. Então, quando fui aos Xavantes, eu já tinha uma carga de leitura e um treinamento em etnologia. Aliás, foi a minha professora de metodologia de pesquisa que me convidou para acompanhar a equipe da FUNAI que ia fazer esse trabalho lá na área xavante. Então, lá eu tenho essa foto do chefe de guerra dos xavantes que é um índio que simplesmente não falava, era bem alto, era de uma idade que eu não sei mas era velho, não sei se 60 anos, 55, 65, era um índio velho, com uma cara absolutamente impenetrável, um olhar super vivo e que não falou nada em momento nenhum. Todos os índios discutiam, falavam, e ele ficou calado o tempo todo. E quando nós sentamos na mesa de discussão, a FUNAI sentou de um lado e os índios sentaram do outro. Eu era FUNAI, então fiquei na frente desse cara que era o chefe de guerra, que ficou me olhando. Aí eu peguei a minha máquina e tirei uma foto dele, já que achei extraordinária aquela cara dele, parecia um apache. E eu tive uma boa relação com ele, apesar do que ele nos sequestrou a todos logo depois, mas não foi culpa dele, foi um ato político que ele fora obrigado, como chefe de guerra, a assumir, inclusive nós não fomos maltratados de jeito nenhum.

O interessante da rememoração é o fato de que as experiências de tempos separados ganham sentido numa narrativa que busca construir uma escrita de si. Elabora-se, assim, uma identidade profissional e pessoal que relaciona o sujeito da rememoração ao seu tempo e reforça a perspectiva de projeto e escolha dentro de um campo de possibilidades. A fotografia, no entanto, inscreve a representação de si, no processo de rememoração, num domínio onde não só conta a lembrança mas, acima de tudo, recupera o registro visual da experiência. Ordenam-se as lembranças em diálogo provocador com as imagens fotográficas.

Tempo dos Agudás

Esse tempo é demarcado pela especialização do olhar e, em certa medida, por uma nova disciplina definida pelo método científico. É o tempo do deslocamento, na trajetória do fotógrafo, do mundo da ação para o mundo da reflexão. O resultado é, entre muitos outros, uma tese (já publicada em livro com duas edições) e um título de doutorado (e pós-doutorado). Elabora-se um novo projeto em diálogo com um outro campo de possibilidades, daí a compreensão de que esse novo tempo estava isolado dos demais.

Bom o terceiro tempo, ou terceiro campo, que no caso é um tempo separado realmente, é o material feito para pesquisa dos Agudás. Uma coisa interessante com esse material, no seu conjunto - não apenas nas fotos que estão aqui, porque essas fotos são momentos escolhidos - é que ele é completamente totalmente voltado para foto eficiente como instrumento de pesquisa. Todas essas fotografias foram produzidas dentro de um projeto de pesquisa de doutoramento.

Na apresentação desse tempo, o deslocamento de campo já se evidencia bem como a própria percepção da fotografia, que passa a ser conceituada:

Fotografia eficiente é aquela que traduz com eficácia, com eficiência, que veicula a informação para a qual ela foi produzida. Então, um bom exemplo é o seguinte: a

fotografia que é eficiente para a identificação policial, 3X4, não é eficiente pra notificar, ou informar, qual é a cara do ganhador do prêmio da poesia. É o mesmo individuo, só que fotografado 3X4, se você pegar a foto da carteira de identidade do vencedor do prêmio de poesia e botar no jornal, vão achar que ele morreu, né? Mas, se você fizer uma foto do poeta a meia luz, não sei o quê, metade do rosto na sombra, meio de lado, essa foto pode sugerir o poeta, mas não serve para identificação policial. Porque a foto eficiente é aquela que é eficiente na sua função de levar adiante uma determinada informação e isso é resultado da boa utilização da linguagem fotográfica a serviço desse determinado fim.

Por exemplo, nesse caso aí da fotografia dos Agudás, o que eu estava buscando era o dado antropológico, ou seja, aquele aspecto daquela realidade visível que serviria de ponto de apoio, de ponto de partida, que daria subsídios pra desenvolver uma reflexão sobre como foi construído aquele grupo social, como se construiu aquela identidade social dos Agudás. É outra coisa, a fotografia não estava ali para nada mais, aliás, eu nem sequer estava lá como fotógrafo, o que era completamente diferente das outras situações, em que eu estava onde estava porque era fotógrafo. Nos Agudás eu estava naquele lugar porque era antropólogo, inclusive o meu orientador disse assim “você tem que resolver se vai fazer uma tese sobre antropologia ou sobre fotografia. E eu lhe previno, isso aqui é um doutorado de antropologia”. Quer dizer, se você quer fazer uma tese de fotografia vá pra outro lugar, aqui é antropologia. Então eu fui para o Benim fazer uma pesquisa antropológica.

Nos comentários sobre as fotografias produzidas no Benim, no âmbito de sua pesquisa de doutorado, Guran as avalia como eficientes, mas ruins... Ruins?! Agora quem se deteve diante da avaliação fui eu, pois simplesmente não podia entender como a foto da menininha dançando samba em Cotonu, no coração da África Negra, em franco diálogo com a tradição da fotografia brasileira dos anos 1950 (lembra muito as fotos de José Medeiros do morro da Mangueira), pode ser considerada ruim? Ou então, o flagrante da ‘dama brasileira’ colocando uma moeda na testa da dançarina em aprovação a sua performance, ou mesmo, as imagens da comemoração de Senhor do Bonfim, e da arquitetura de Porto Novo, com todos os detalhes tão bem registrados? Mas na explicação de Guran fica claro o seu argumento para diferenciar a fotografia na pesquisa social da fotografia na experiência social.

A fotografia é eficiente, mas ela não dá uma exposição, entendeu? Há fotos muito boas, mas, no seu conjunto, uma exposição de fotografia mesmo não dá. Ela dá uma exposição sobre a pesquisa, e a exposição sobre a pesquisa é muito boa. Mas não é uma exposição de foto como é, por exemplo, “O olhar indígena”, “Todo dia é dia de índio”, “Viva Yanomâmi”, sabe, que você joga as fotos na parede e as fotos são absolutamente eloquentes porque elas pegam o público pela emoção. As fotos dos Agudás não pegam pela emoção. De vez em quando tem uma foto que pega pela emoção porque, realmente, eu, como fotógrafo e dentro da minha ambição de querer ser um poeta, no fundo, eu acabo conseguindo alguma coisa disso que está aí, mas não é o objetivo. O objetivo é exatamente registrar aspectos do mundo visível que explicitam características, indícios, indicadores daquela identidade social que eu estou buscando, entendeu? [...] E, então, eu acho que as fotos dos Agudás são extremamente bem feitas - desculpe minha falta de modéstia - mas são bem feitas para aquele fim, e aquele fim é o de construir o

raciocínio, não é um fim de emocionar. É ciência, quer dizer, a antropologia se pretende ciência, não se pretende arte, não se pretende literatura. E a ciência, como a gente sabe muito bem, não vem a ser despida de emoção, mas a emoção é submetida a todo um critério, a uma metodologia, ela não é uma emoção absoluta. Quando a emoção é absoluta não se faz ciência, faz arte.

No entanto, apesar de enfatizar o princípio da razão sobre a emoção na esfera científica, o fotógrafo e antropólogo ainda deixa o caminho aberto para poder em algum momento “poetar” na sua experiência fotográfica: Aí tem uma coisa interessante, porque a fotografia é tão mais rica em significado quanto for a nossa capacidade de ler as nuances de representação contidas naquela imagem.

Milton Guran em três tempos

Milton Guran nasceu no Rio de Janeiro em 1948. É fotógrafo e antropólogo, atualmente é pesquisador associado do LABHOI/UFF.

Fontes

Entrevista realizada em 3 de março de 2009, Sta. Tereza, 1h 07 min., depositada no LABHOI/UFF.

Referências Bibliográficas

Guran , M. Agudás: os ‘brasileiros’ do Benim, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Gama Filho, 2000.

Guran , M. (coord.) Brasília ano 20: depoimento de 35 fotógrafos de Brasília, Brasília: Agil Fotojornalismo, 1980.

Guran , M (Coord.) Ciclo Paradigma Digital – Fotorio 2005, Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006, 128p.

Guran , M (Coord.) Coleções e Arquivos Fotográficos: constituição, função social e conservação. In: Fotografia: suporte de memória, instrumento de fantasia. Anais do Colóquio Internacional, Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

Guran , M. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, EdUERJ, vol. 10, n. 1, 2000

Guran , M. (coord.). Processo constituinte, 1987-1988: documentação fotográfica. Brasília: Ágil; Ceac/UNB, 1988.

Guran , M. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: ed. Gama Filho, 2ª ed., 1999.

Mauad , Ana Maria. Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias, Niterói: EDUFF, 2008

Velho, Gilberto. Projeto e metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/2/index.html>

Materialidade e imaterialidade; memória e fotografia

Fábio Goveia [1]

[1]O autor é Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor-assistente da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: fabiogoveia@yahoo.com.br / fabiogv@gmail.com

Resumo

Esse artigo lança o olhar sobre como a evolução tecnológica interfere na memória privada e na memória pública na fotografia contemporânea. Para isso são relacionadas características da sociedade industrial e da sociedade de redes e o modo como esses modelos estão intimamente ligados à produção fotográfica convencional e digital, respectivamente.

Algumas das explicações sobre o que é a fotografia inevitavelmente remetem a um atrelamento entre a imagem fotográfica e a memória. Em grande parte essa remissão quase que obrigatória da foto à memória vem do suporte em que a imagem é fixada. O pedaço de papel com uma imagem durante muito tempo foi tido como um traço do real passado, parte da realidade física capturada durante o ato fotográfico (Dubois, 1993). Kossoy (2002) deixa ainda mais evidente que a materialidade da fotografia foi fundamental para a atividade de uma parte importante dos pesquisadores da memória: os historiadores. O autor diz que o arquivamento cuidadoso das fotografias é garantia de uma interpretação mais fiel da realidade investigada pelos historiadores. A memória da fotografia deve ser preservada para posterior garimpo do pesquisador.

Muitas partes da História foram descobertas e recontadas com esse trabalho de investigação diante da materialidade da fotografia. Essa dimensão palpável da informação fotográfica tornou-se alibi dos fatos representados de tal modo que norteou de maneira crucial uma corrente da história da fotografia. Isso por que a tendência teórica que atribuía à fotografia uma essência do real, um traço indicial do real, foi extremamente relevante na segunda metade do século XX. A fotografia carregaria em si uma parte do acontecimento. A alma do fato fora, para esses teóricos, capturada para futuro deleite do garimpeiro da História.

O trabalho de reconstrução da realidade por meio dessa memória dependia em grande parte do cuidado com o arquivamento das fotografias. E também do modelo de armazenamento dessas informações iconográficas (Kossoy, 2002) – disponíveis para uma arqueologia, que compreenda os elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia) e as coordenadas de situação (espaço e tempo). Com a chegada da digitalização de todo tipo de informações, há uma mudança crucial no modo de preservação e distribuição da imagem, com destaque para a imagem fotográfica. É o reflexo da passagem do pensamento industrial para a emergência de novos paradigmas – como a sociedade das redes.

Modelo industrial e imagem: limite de distribuição

O hábito de armazenar imagens nos álbuns de família remete a um desejo de preservar o passado privado para a posteridade. Deixar a marca de nossa existência para as futuras gerações. A junção de passado e futuro no ato fotográfico. Na maioria das vezes, os álbuns são constituídos de imagens de momentos especiais, acontecimentos fotografáveis (LINHARES SANZ, 2005). Casamentos, batizados, aniversários, datas comemorativas ou viagens. Mas a memória privada contida nos álbuns de família contempla ainda parte de uma história menos importante, de momentos não tão essenciais assim para a vida social. Esse universo de imagens que não receberam o devido destaque por falta de relevância foi base para muitas pesquisas. É desse acervo que trata Kossoy (2002) quando fala que a memória da fotografia revela a terceira realidade, aquela que se apresenta como um quebra-cabeça que deve ser montado pelo investigador.

Mas o álbum tem como característica ser íntimo, pessoal. Algumas vezes, quase misterioso. Assim, apenas o tempo pode trazer à tona fotografias que ficaram, durante muitos anos, guardadas. Às vezes, somente depois da morte de seus donos os álbuns tornam-se públicos. Ou as imagens são preservadas por pessoas próximas ou acabam virando lixo – muitas vezes objeto de pesquisa. O espaço privado que se torna público ao se tornar descartável, ao ser jogado fora.

Esse modelo de preservação da memória privada é significativo no sistema convencional (ou analógico) de produção das imagens. A materialidade da fotografia em películas e papéis demanda esse processo de preservação do espaço privado como algo sagrado. Desde o procedimento utilizado nos laboratórios para o surgimento das imagens até a forma de exibição das fotos em verdadeiros altares nas salas de estar. No laboratório fotográfico o aparecimento da imagem latente traz em si um pouco de magia, de sobrenatural. Uma sensação de autonomia inexplicável da imagem que desde muito tempo vários fotógrafos utilizaram para manter o fazer fotográfico como algo para além da compreensão humana. O olhar sobre a imagem do mundo visível cristalizada no papel fotográfico esteve cheio de encantamento desde o início da história da fotografia. O ato de revelação da imagem de tal modo representa esse encanto que o cinema até hoje se utiliza do ambiente avermelhado do laboratório para representar cenas em que a fotografia é essencial. O aparecimento da foto no banho do revelador remete ao ato de revelação sagrado. No princípio era o papel branco, e do nada se fez a imagem através do banho sacro e revelador.

Além disso, a penumbra do laboratório também remete ao que deve ficar oculto, ao que é privado e não pode ser revelado a todos: apenas pelo laboratorista. Como um padre que escuta os pecados no confessionário, o profissional do laboratório fotográfico recebeu a incumbência sagrada de ver os pecados imagéticos e não contar a ninguém. Segredo profissional. E só quem trabalhou nas salas escuras dos laboratórios fotográficos sabe quanto de intimidade passou pelas mãos de laboratoristas mundo afora. Mas, como este profissional é o padre das imagens, as cenas nascidas sagradamente no trabalho dentro do laboratório e que devem ficar circunscritas ao espaço privado estão seguras. Jamais serão reveladas.

No espaço de visibilidade das imagens que podem ganhar exibição pública, ainda que restrita aos visitantes da casa, está a estante. Os porta-retratos são pedaços das vidas de seus protagonistas, dos sujeitos retratados, e que permanecerão na intimidade do lar como forma de proteger as imagens da profana exposição pública. O lugar de apresentação dessas cenas é o altar caseiro, um local de admiração, contemplação, rememoração. O sagrado mais uma vez se anuncia como parte inerente à fotografia em papel.

Devido a esse peso da materialidade fotográfica, antes de descartar negativos ou fotografias que não mais serão aproveitados, muitos fotógrafos tomam o cuidado de inutilizá-los, cortando em pequenos pedaços para tornar a identificação da imagem praticamente impossível. O medo que leva a esse descarte minuciosamente trabalhado muitas vezes é bem objetivo: evitar que pessoas não autorizadas tenham acesso às imagens privadas de algum cliente. A preservação da privacidade está assim garantida.

É possível remeter, então, a lógica da fotografia convencional ao modelo teórico da sociedade industrial fordista. Isso porque há referência direta a esse modelo desde o ato de captura da imagem até o processo de distribuição desta. A fotografia reproduz esse modelo em decorrência dos dispositivos (mentais ou materiais) utilizados. Do ponto de vista mental, o entendimento da fotografia como uma verdade absoluta – como reprodução fiel do real – esteve no cerne das discussões mais importantes do início dessa técnica, ainda no século XIX. E ainda hoje esse tema tem certo peso, principalmente entre os mais puristas defensores da imagem-verdade. Assim, a fotografia convencional deixa evidente a referência ao modelo industrial. O caráter massivo, a palpabilidade do objeto fotográfico, o domínio pleno do produtor (autor) sobre a mensagem e a distribuição da fotografia no esquema um-muitos deixam claro aspectos inerentes ao modelo industrial.

Nesse modelo teórico industrial a memória privada é preservada com mais facilidade em espaços de visibilidade bem delimitados. O público se opõe ao privado de maneira veemente e, como as fronteiras entre os dois espaços são nítidas, é mais simples a proteção contra a distribuição de informações confidenciais. Uma vez que o modelo de divulgação está estruturado no sistema um-muitos, basta regular o ente propagador da informação que os receptores obrigatoriamente estarão reféns da vontade do emissor. A mensagem fotográfica é controlada facilmente. Assim, a memória privada estará devidamente protegida nos álbuns de família e somente será objeto de investigação quando houver intenção de que isso aconteça.

Modelo rizomático de visibilidade: circulação e produção

Se a fotografia convencional tem na sua materialidade aquilo que permite o armazenamento da memória, essa afirmativa não é válida para a fotografia digital. Com o surgimento da imagem numérica, transformações intensas modificaram o fazer fotográfico. Entre as principais mudanças, é possível destacar a pulverização de câmeras nas mãos de fotógrafos amadores; a distribuição descentralizada das imagens e o uso mais instantâneo das cenas capturadas. Mas, há um aspecto que tem recebido pouca importância por parte de pesquisadores da imagem: a preservação da memória fotográfica com as tecnologias digitais.

Esse assunto pode ser dividido em universos analíticos distintos, mas que se complementam: de um lado situam-se os (integrados?) defensores da tecnologia digital como fomentadora de mais memória e de outro estão os (apocalípticos?) que acreditam na falência da memória – tal como nós a concebemos hoje – com a emergência das novas tecnologias digitais. Não cabe a este artigo a função de incrementar ainda mais esse debate. Na verdade, as duas correntes estão imbricadas neste trabalho, já que o que nos interessa é entender como as fotografias digitais modificaram a relação entre público e privado no âmbito da memória fotográfica.

Para ilustrar como essa mudança de paradigma implica transformações da memória fotográfica, será utilizada uma cena comum e que todos já vivenciaram de alguma maneira: uma festa de aniversário infantil. Esse é o locus apropriado para evidenciarmos os limites e as potencialidades dos novos meios tecnológicos de informação. Nos festivos ambientes estão reunidos autores e receptores; fotógrafos profissionais e amadores; produtores e consumidores de imagens que cintilam incessantemente (AUMONT, 1993). No decorrer de uma festa, as crianças brincam sem se preocuparem com seus pais que, munidos de aparelhos fotográficos, tentam capturar os melhores momentos, tornando eternos aqueles fugidios intervalos temporais.

Na hora do “Parabéns!”, em meio a tantas câmeras, há sempre um olhar treinado, especializado, pronto para captar o instante perfeito e vendê-lo aos pais do aniversariante. Essa é a função do fotógrafo dito “profissional”. Normalmente ele se destaca do fotógrafo “amador” por possuir uma câmera que permite o uso de recursos mais complexos. Nessa cena cotidiana e simples, estão imbricados alguns dos conceitos mais atuais dos pensadores das transformações da imagem fotográfica na cultura contemporânea.

Primeiro vamos analisar o fotógrafo profissional. Diferentemente dos primórdios da fotografia, quando os objetos permaneciam um tempo longo de exposição diante do profissional, agora apenas uma fração de segundo é suficiente para impregnar o material sensível. Essa transformação, que permitiu a captura do cotidiano em instantâneos fotográficos (DUBOIS, 1993), fez com que o profissional pudesse cobrir cenas do cotidiano, tais como as festas infantis. Ainda assim, no período das imagens analógicas havia um tempo considerável entre a captura da imagem e o momento de entrega dessas fotografias aos aniversariantes. Um período em que a imagem latente construía um desejo no imaginário dos fotografados. O profissional jogava com esse tempo para ampliar o desejo pela imagem e, conseqüentemente, valorizar ainda mais suas fotografias. Com a imagem digital esse tempo é encurtado e o fotógrafo é obrigado muitas vezes a apresentar ali mesmo, no pequeno visor de cristal líquido, diante do fotografado, o resultado de seu trabalho.

Assim, receptor e produtor da imagem estão frente-a-frente praticamente dentro da cena. A possibilidade de interferência do sujeito fotografado na imagem é imediata e altera o relacionamento entre fotógrafo e fotografado. Nasce um novo espaço de negociação para a definição da qualidade fotográfica. Um espaço simultâneo ao da captura. Já os outros fotógrafos da festa, os “amadores”, estes também criam um debate com os fotografados. Porém, mais por uma satisfação de exibir suas qualidades técnicas

do que para debater com o retratado. Esses dois momentos servem para aferir como o equipamento digital permitiu um duplo movimento. É máquina de captura e de exibição de fotos, máquina de ver e de ser visto. A compressão de tempo e espaço interfere diretamente no que chamamos de memória fotográfica. Como o digital permite a exibição imediata da imagem, tanto profissionais como amadores passam a tornar pública a fotografia já no local do ato fotográfico. O espaço privado é suprimido em função da visibilidade da imagem digital.

Mas essa publicização da fotografia ganha contornos ainda mais nítidos quando essas imagens são tornadas disponíveis na internet. Através de sites de relacionamento, definitivamente há a abolição das fronteiras do espaço para a memória privada em proveito da circulação da imagem. Nesse momento, as imagens dos amadores terão mais importância quanto mais circularem pelos computadores dos convidados da festa. Já o fotógrafo profissional verá seu trabalho perder em importância quanto mais tempo levar para entregar as imagens para os aniversariantes, uma vez que a surpresa – elemento fundamental na fotografia convencional – e a imagem latente não existem mais. Muitas imagens já foram vistas pelos fotografados.

O modelo teórico da sociedade das redes reduz o poder do fotógrafo profissional e amplia o valor de circulação da imagem. Quanto mais a fotografia circular, mais valor ela terá. Ao contrário da fotografia convencional, a imagem digital tem uma relação muitos-muitos, já que é possível duplicar as fotos infinitamente. E cada cópia é um novo original, multiplicando a produção na circulação. Assim, a festa infantil, celebração privada que ficaria guardada na memória fotográfica nos altares sagrados dos lares ganha visibilidade e profanação com as redes e com as tecnologias digitais.

Conclusão

Podemos afirmar, então, que vivemos numa democracia fotográfica. Os espaços capturáveis pelas câmeras tornaram-se muito mais coletivos e muito menos solenes. Se há pouco tempo raramente alguém transportava uma câmera fotográfica em sua bolsa no dia-a-dia, hoje qualquer pessoa está minimamente equipada para fotografar um acontecimento inusitado. Quase todos os aparelhos de telefone celular possuem câmera, facilitando a captura de instantes que antes ficavam retidos apenas na retina de quem os vivenciou. Por isso, um por-do-sol na volta para casa depois de um dia cansativo no trabalho ou os primeiros momentos de vida, ainda na maternidade, são temas recorrentes nos arquivos digitais disponíveis na rede mundial de computadores. Assim, a sacralização do instante decisivo é cada vez menor, visto que o equipamento digital permite a captura de uma quantidade imensa de cenas sem que haja custo financeiro para o fotógrafo – uma vez que a imagem de baixa qualidade pode ser descartada sem que haja impressão.

A principal modificação na fotografia contemporânea certamente está no processo de distribuição da imagem, que interfere diretamente na relação entre autor e receptor. As imagens tornaram-se produtos que podem ser acessados por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo, desde que a foto ou o vídeo sejam digitalizados e que estejam disponíveis na internet. Essa mudança interferiu diretamente no que chamo de memória privada da imagem. Não mais estão seguras as fotos que ficam restritas ao espaço

privado, nos computadores pessoais que foram transformados nas estantes dos tempos atuais. A privacidade tem que dar lugar à publicidade para que a memória privada das atuais gerações seja preservada. Isso implica em um deslocamento na nova forma de observar os processos de distribuição de fotografias.

Definitivamente, o modelo que privilegiava a hierarquia na distribuição da imagem, tal qual é o modelo industrial, não dá conta da nova configuração da memória fotográfica. Apenas na multiplicação do arquivo digital e na sua conseqüente difusão pela internet pode estar garantida a perenidade da memória privada. Esse paradoxo é uma das marcas da superação da dicotomia entre memória privada e memória pública que vem à tona na imagem contemporânea. Veja o exemplo dos vídeos de partos disponíveis no site YouTube. A cena íntima do nascimento, antes exclusiva da família, torna-se pública e, por isso, perene.

No modelo de sociedade de redes, apenas quem tiver suas imagens digitais e disponibilizadas na internet terá memória privada. Aqueles que deixarem as cenas restritas aos computadores ou aos cartões de memória estão fadados ao esquecimento completo. E sem a esperança de que um arqueólogo da imagem possa revirar o baú esquecido num quarto qualquer para reconstruir a realidade fotografada. Essa perda de memória é um dos riscos da digitalização da imagem.

Mas, antes de encerrar, há que se considerar as imagens digitais que são impressas por seus criadores. Essas continuarão existindo, como demonstram algumas pesquisas recentes. Mas serão elementos cada vez mais raros. Quiçá serão novamente originárias do ciclo de ressacralização da imagem, com um movimento de destaque das cenas consideradas importantes socialmente, tais como casamentos, batizados, nascimentos etc. Contudo, na análise desenvolvida neste artigo, é possível afirmar que a permanência do hábito de imprimir fotos capturadas digitalmente é o último suspiro da sociedade industrial. Uma sociedade que necessitava da materialidade e da hierarquia como balizas para a produção de seus produtos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas, vol. 1- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Pequena história da fotografia. In: Obras escolhidas, vol. 1- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. In: Limiares da imagem. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antonio (Orgs.). Limiares da Imagem: Tecnologia e Estética na Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque o real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LINHARES SANZ, Cláudia. Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1132.

LISSOVSKY, Mauricio. O inconsciente ótico e a fotografia do invisível. In: SOUZA, Solange Jobim e. Mosaico: imagens do conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

_____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In. DOCTORS, Marcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 142-155.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/3/index.html>

O conceito de iconicidade para a Midiologia, e os exemplos de design nas capas de revista (Senhor, Realidade e Pesquisa FAPESP)

Maria Eliana Facciolla Paiva[1]

[1] Possui Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas e Mestrado em Ciências, Curso Ciências da Comunicação, pela Universidade de São Paulo (USP). Formação doutoral D.E.A. (Diplôme d'Études Approfondies) em Estéticas, Tecnologias e Criação Artísticas pela Universidade de Paris 8. Doutora em Ciências da Comunicação, área de Jornalismo, também pela USP. Pós-doutoranda pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UERJ). E-mail: mefpaiva@gmail.com.

Resumo

A ideia deste texto está em desenvolver o conhecimento aplicativo do termo iconicidade para a Midiologia, por aproximações lógicas e sempre em função das operações de transmissão dos conteúdos a que as imagens se referem nos objetos que resultam. Nos processos de conhecimento da comunicação, capas de revista são imagens técnicas e contextuais que operam a iconicidade dos meios de expressão artísticos, significando o uso da similaridade e semelhança face ao que tudo isso sintetiza. Principalmente quando os registros das visualidades de representações são motivados pelo projeto editorial e selecionados no conjunto do design da edição para cada publicação. As capas selecionadas das revistas Senhor, Realidade e Pesquisa Fapesp estão aqui apenas como exemplos midiáticos para a observação e a comparação de certezas manifestas no fechamento das edições. Originalmente os modelos de capa – especialmente trabalhados ora como pictóricos, ora como fotográficos – se unem para a variação de significações das imagens divulgadas no espaço cultural para o uso editorial e o proveito do design para as matrizes originais das revistas. Os profissionais ocupam-se da escolha e o fazem respeitando a ordem formal e estética, através da seleção do material do projeto comum e no engajamento dos conteúdos.

A capa da revista corresponde à matriz gráfico-visual que projeta a tentativa de fusão do pensamento técnico e funcional nos atos de design como gestos artísticos e que resultam em objetos culturais. O processo todo se constrói sob o abrigo do conceito de iconicidade, também resultante da indicialidade e do simbólico. No limite da compreensão, a iconicidade da imagem visível tem a propriedade de representar por similaridade e semelhança a realidade do mundo defensável na dimensão das matérias de texto, ou do objeto concreto condensado na comunicação e observado pela visualidade dos meios. Atua como um dizer mudo no discurso natural das edições. E por ser assim mais objetiva, eventualmente a iconicidade ordena valores próximos e certos e, também, os mais conhecidos nos aspectos diretos da representação editorial dos projetos.

Como exemplo, o design como ciência aplicada fornece, a partir do final dos anos 1950 e anos 1960/70, as capas das revistas mensais Senhor (1959-1964) e Realidade (1966-

76). E, com início em outubro de 1999, a Pesquisa Fapesp, ainda nas bancas, por agora ambientando-se cada vez mais no espaço online e na divulgação digital e outros projetos.

A revista carioca *Senhor*, criada em 1959, disseminou seu conteúdo em torno da cultura e apoiada na literatura, determinando o estilo gráfico-visual das capas vincado na ilustração, exclusivamente. Com a tiragem girando em torno de 40 mil exemplares, ainda depois de tanto tempo seu projeto e design impressionam mesmo aqueles que só experimentam a editoração eletrônica com seus recursos e efeitos. Com raízes nas artes plásticas, os gaúchos e artistas-designers Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, e depois o carioca e ilustrador Jaguar e o domador de letras Michel Burton construíram formatos plenos de indicialidade nas capas únicas com matrizes pictóricas fundamentadas na pintura, no desenho, na gravura, no estudo da ilustração de humor e na tipografia.

Criada pela Editora Abril, a paulistana *Realidade* faz de seu mote o trabalho no jornalismo opinativo “em primeira pessoa”. E se aplica na fotografia como maneira de expressão e visualização do conteúdo. Com a tiragem de 450 mil exemplares, a matéria-prima do design, a fotografia, esteve numa época de descobertas para novos desafios da ampliação da imagem na comunicação direta. Os estudos dizem que é o melhor exemplo do iniciante discurso visual, por meio das fotos que prega a obrigatória narrativa de imprensa. Diferente da informação pictórica, o olhar fotográfico necessariamente tenta se sobrepor às ambiguidades, valorizado na simplicidade e na figuração simbólica dos retratos.

Edição 124 - Junho 2006

Capa:Hélio de Almeida

Foto: IT / Stock Photos

Outra revista, esta paulista da gema porque é editada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a Pesquisa Fapesp dirige-se para o público universitário e para o universo da produção e da pesquisa científica tecnológica nacional. De inspiração jornalística, tem uma tiragem atual, vendida em banca, de 35.800 exemplares, dos quais 24.500 são assinaturas de pesquisadores. A edição online é gratuita e aberta. Também tem versões em língua estrangeira e aplica matérias em outras mídias, como audiovisuais, além dos números especiais. Com capas que ora são pictóricas, ora são fotográficas – por isso aqui usada como exemplo – dentre outros o designer Hélio de Almeida é o expoente da revista.

Mas, é a capa que ainda sintetiza e distribui o olhar na comunicação nas bancas, que amplia a mensagem e valoriza a informação no reconhecimento e integridade visuais. O reconhecer é uma ação que distingue uma particularidade desse tipo de signo icônico que fundamentalmente transmite mostrando e formatando algo de aparente, verdadeiro e reconhecível por similaridade e semelhança do que é decidido para cada edição. E, que tem a qualidade de melhor representar por analogia e motivação, enquanto a imagem está diretamente envolvida na exposição de fatos, acontecimentos e eventos que reproduz no objeto.

Mesmo que somente a percepção nos atraia, é necessário tomar precaução com a assertiva, por exemplo, aquilo que o signo icônico constrói como modelo de relações

(envolvendo os fenômenos gráficos) com o modelo homólogo das relações perceptivas que nós construímos em reconhecendo e lembrando do objeto.[2]

Por definição e na presença da capa de revista, a percepção do objeto fica na relação direta com a semelhança definida pelo conceito da iconicidade. Assertiva pela qual construímos de maneira quase prática, através do olhar: a lembrança, a memória e a diretiva da informação. Tudo isso distinto pela visão daquilo que se mostra representado no quadro inteiro da imagem fechada, tecnicamente distribuída na superfície da atuação midiática da tecnologia e própria da ação pública do projeto em design.

O que é importante, vindo de uma raiz de pensamento escolástico e medieval, é ter o conceito de semelhança como a solução de um dos primeiros enigmas exalados pela apresentação e definição da imagem, em si. Isso dentro de uma situação do conhecimento, da lógica e, assim sendo, especialmente da cultura e da técnica, mas que não define inteiramente o que é imagem. O que nos resta é o uso cooperativo e atuante do signo ícone no espaço enquadrado, simplesmente.

Porque não é o caso de entender a imagem inteira, na qual as variações que levam à interpretação do signo dizem menos da imagem o que ela mesma diz por semelhança ao antes determinado. E aí que residem alguns dos possíveis quadros problemáticos das relações dos meios com a iconicidade da imagem. E desses com a propriedade relativa da(s) realidade(s) investigada(s). São vários os tipos de signo, mesmo que um só domine. Ou seja, nem sempre são tão exatas, e sim potenciais, as relações de similaridade com o uso definido na imagem (ou em definição). Porque nem sempre a representatividade real do fato visto da imagem e assistido pelo texto é a coisa mais fundamentada para o entendimento da mensagem midiaticizada.

Desse modo, dentre todas as propriedades aceitas, o conceito de iconismo (ícone) apresentado simplifica e ajuda nas representações: para notícias ambientais, situações sociais e acontecimentos reconhecidos na história; nas quais o simbolismo buscado (símbolo) nas referências unificadoras e o credenciamento indicial (índice) quando o valor é puramente estético nem tanto importam quando estamos frente a uma solidez de informação. Também, porque, se o que nos preocupa é a ligação da difusão e da rapidez dos meios, então estudar especificamente a iconicidade da imagem já significa quando, dentro da semiologia, prefere-se situar esta dentre as outras relações das funções do signo linguístico.

Agora, ficaria necessária uma recapitulação da tríade funcional definida por Charles Peirce (ícone, índice, símbolo), reexaminada e redirecionada, de maneira sugestiva, para as análises que dizem sobre a iconicidade, como o tipo de signo que porta melhor e sem tanta abstração ou esquematização os valores da realidade, da escritura ou do relato. Assim sendo, o entendimento do análogo, equivalente, semelhante, parecido etc. é o primeiro componente essencial na definição daquilo que se apresenta para o ícone, na determinação da aplicação do modelo técnico e cultural da imagem, na lógica compositiva nesses exemplos de capas de revista.

Ou seja, aquilo que vejo não é só a imagem, mas também a maneira da cultura técnica da obtenção, registro, criação e exposição desse modelo de signos. A visão da capa de

revista nunca está numa dimensão singular, pois é composta de várias refrações: novo olhar, outras cores, diferentes suportes e, ainda, erros e acertos. Nunca poderemos determinar uma cópia exata da realidade do meios com os quais trabalhamos, porém, a iconicidade deixa impressa a potencialidade da imagem em cobrir semelhanças e imitações do real, nela arroladas e investidas.

Mas, por enquanto, a simples lógica de entendimento dessa imagem significa uma antiga questão, se pensarmos como Roland Barthes[3], para quem a linguagem tinha uma “materialidade que incluía a dimensão visual e a responsabilidade das formas”. Que é determinar sempre que outros olhares são ajudados pelo iconismo primeiro e representado e, também isomorfismo, pela realidade midiática multiplicada pelos olhares possíveis, pelas percepções variadas e diversidade das responsabilidades editoriais do conhecimento, da cultura e da técnica.

O modelo semiótico e os limites epistemológicos

Então, para melhor trabalhar o modelo semiótico colocado é preciso estabelecer a presença sígnica de fatores em matrizes gráfico-visuais que exibem similaridades e semelhanças com o que elas representam em, naturalmente apresentando modelos de imagem plenos de iconicidade. Além disso, estamos dentro do terreno de interesse da ciência da comunicação, no qual a disciplina Midiologia envolve as imagens técnicas em contornos de visualidade para os efeitos de transmissão.

Selecionamos exemplos de capas de revistas, cujo valor é documental e partem do simbólico[4] para o icônico, atingindo o sistema indicial[5] por intermédio da causalidade. Por aproximação desses modelos é possível estudar o conceito próprio de iconicidade da imagem e focar na forma de significação do signo ícone, no qual as semelhanças trazem consigo texto e imagem em quadros pictóricos, relevos fotográficos e grafismos tipográficos que apontam para a apresentação e a introdução de temas, assuntos, matérias e reportagens que se encontram no interior das revistas.

É certo que não nos aplicamos em confundir a substituição dos valores gráfico-estéticos do design por uma protociência de avaliações interpretativas. O esforço é objetivo e o de centrar o entendimento do uso de imagens pictóricas ou fotográficas de cada revista que, adotadas pelo editorial, direcionam a percepção, a cognição e a interpretação de seus sentidos nos espaços de revelação cíclica do conhecimento, cujo destino são publicações derivadas e exposições mensageiras.

As capas revelam seu campo de trabalho na dimensão visual do design e dentro dos processos de significação determinados para o estudo das visualidades formativas, informativas e, até mesmo, persuasivas. Nessa primeira leitura o fenômeno “capa de revista” não deve estabelecer uma leitura socioestética, mas sim definir uma fronteira real e formal dos contornos da mensagem dentro de seus ambientes significativos que operam somente o design e suas ramificações estéticas.

É claro que a significação da “mídia revista” atende a certa manipulação, no entanto, a tendência é insistir em que cada matriz gráfico-visual fidelize a sua legitimidade, premiando de início a análise dos processos de comunicação com o desenho particular

da informação em seu formato pleno de expressão, em lugar de perder tempo com interpretações disponíveis para depois da solução dos projetos. O caminho que o projeto editorial toma na certa foi definido anteriormente e se imbuí de responsabilidade criativa.

Então, reconstituir para as imagens o modelo semiótico imerso no conceito de iconicidade – prenunciado nessas representações – e, com o auxílio de um coerente condicionamento epistemológico, é nesse caso, definir junto uma comparação da análise pragmática[6] da mídia “revista mensal” que, caso a caso, se ocupa de públicos diferentes, porém, no traçado de uma via de excelência e destino. Pretendemos que a significação exemplificada nas capas de revista construa seus espaços de mediação, para que elas possam representar o pensamento expresso de maneira plausível para a avaliação e a significação do sistema técnico das mensagens.

Entretanto, recuperando meu fôlego, observo que o problema de escrever sobre iconicidade sugere dificuldades, quando o estudo parece plasmar camadas de raciocínio que obedecem à ideia desse ou daquele projeto que é aqui e ali acolhido pelos estudos sociais, e mesmo linguísticos e antropológicos. Por isso que a primeira maneira de escapar da indolência na repetição do conceito – quase que só estético – é por em movimento a observação dos modelos revelados pelo design e no projeto da matriz gráfico-visual.

É refletir, comparando, sobre a capacidade visual dos modelos pictóricos e fotográficos – com interferências no formalismo de representação da imagem midiática – cuja acentuação signíca está definida pela entorno da mensagem. Para depois continuar a trabalhar sobre os limites de uma epistemologia do conceito, se diante disso houver a disposição de entender a materialidade dos fatos expressos nos registros técnicos das imagens que vão além do entendimento do objetivo estético do design. Ou seja, nessa direção, seria rever condicionamentos formais e certa motivação colocada em discussão no cotidiano dos meios visuais de transmissão, como maneira de esclarecer os vínculos na obtenção dos registros de entendimento público.

Assim sendo, a ação visual da iconicidade liga relações, orienta e estabiliza ordens e normas de compreensão da imagem, para as quais o formato midiático significa. É assim como ter em conta que, na mídia, o conhecimento da análise do modelo semiótico – tendo o icônico em relevância – serve para a exposição de melhores resultados de imagens nas suas aplicações pictóricas e fotográficas, entre escolhas das referências na expressão de objetos, sujeitos e aspectos tipográficos.

Já bastante destacado o ícone, entre os três tipos de signo, pergunta-se por que a escolha do conceito de iconicidade normalmente está mais disponível para o estudo das imagens com conteúdo técnico de linguagem? Lucia Santaella e Winfried Nöth escrevem:

Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens. Nosso discurso verbal está permeado de imagens, ou como Peirce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. [7]

Numa definição corriqueira no relato do design das mídias trazida para a imagem, iconicidade é igualmente o termo que possui um valor direto. Deste modo, a iconicidade significa uma certa lógica e facilidade de escolha, dentre a abundância maior de outros signos visuais identificados nos projetos. Segundo o dicionário Aurélio: “O grau de iconicidade de um signo é uma grandeza inversa de seu grau de abstração ou esquematização”. Portanto, o seu conteúdo é mais amplo, mas, no entanto, deve ser reconhecível, e a sua direção aplicativa parece unificar outros entendimentos que são, em compensação, mais abrangentes.

Midiologia e aplicação dos meios gráfico-visuais

Específicas para a metodologia de representação de capa na mídia “revista”, por exemplo, a identificação e a estabilização formal da imagem pictórica e/ou fotográfica em suportes analógicos e virtuais – esta que é plena em iconicidade – são determinadas com a ajuda de outros tantos elementos do conhecimento, partindo da lógica compositiva e da técnica arrolada.

Então, para a Midiologia, no seu aspecto prático de transmissão, podemos ter que a regência especial do ícone para a imagem facilita a aplicação nos meios. Isso vem da sua capacidade de se fazer perceber, quase que imediatamente, e em seguida entender e interpretar e, assim, se incorporar a reprodução pela função matricial da representação. Reprodução esta que mantém um reconhecimento primário da imagem como construto similar e próximo à verdade dos fatos, documentos temporais e acontecimentos.

Na Midiologia, essa relação lógica estrutura ainda outros alicerces de transmissão para os quais o interesse principal reside na difusão. Tanto do produtor como do receptor. Enquanto isso, os modelos definidos pela semiologia ainda regem entre partes do manejo, numa busca da eficácia lógica e unificada, que nos ajuda a compreender as passagens das formas pelas técnicas que conhecemos por aquelas que dominamos.

Como tal, dentro do estudo da ciência da comunicação, a Midiologia acelera a problemática daquilo que é transmitido pelas mídias (ainda no semblante epistemológico) dentro de um método de conhecimento e análise, que é o que define a disciplina. “Não um domínio especial do conhecimento”, mas sim um “modo original de conhecimento, consistindo em trazer um fenômeno histórico para as discussões institucionais e práticas, que o torna possível”[8].

Recapitulando, já sabemos que dentro da problemática[9] aqui entendida, o conceito de iconicidade da imagem atinge os ambientes de comunicação midiáticos, através: (a) do conhecimento, numa epistemologia compreensível dos significantes, (b) da lógica nas permutações dos sentidos de olhares, e (c) das técnicas vetoriais, na aplicação da representação das imagens transmitidas. São esses, em resumo, os problemas enfrentados para a compreensão, na Midiologia e no sentido escolhido das soluções. Como visto, já sabemos que a análise do modelo semântico também parece ser essencial para se realizar um conjunto de argumentos distintivos para todos os outros modelos de imagem, se estudados dentro dessa natureza estética e objetual do design.

Além disso, é através dessa mesma natureza de iconicidade da imagem que a realidade poderá ser manipulada pela tecnologia dos meios, junto às lógicas aplicações temporais das técnicas. Mas é isso que se pretende para as imagens das capas de revista, cujo objetivo e plenitude iconográficas são informação e pesquisa de fatos e acontecimentos reais ali veiculados. Mesmo sendo essas imagens, por princípio, também objeto da arte e resultado de construção do design, serão também algo que envolve, naturalmente, a sua própria plasticidade nas referências técnicas dos suportes.

De outra forma, explicar os novos objetos e as dificuldades da história técnica das imagens é tudo o que se espera do ensino da Midiologia[10]. Visível em aparatos que as transmitem, as imagens são feitas de valores culturais, para o ensino de sua própria forma e conceito e, nesse caso, adquirindo então viés sociológico, antropológico e até político dentre os elementos aqui e ali presentes.

Nos esforçamos para compreender como uma ruptura nos métodos de transmissão e de transporte suscita uma transformação nas mentalidades e comportamentos e, ao inverso, como uma tradição cultural suscita, assimila ou modifica uma inovação técnica.

O olhar, em geral, se dirige diretamente sobre as interações técnica/cultura, no ponto de convergência das formas ditas superiores da vida social (religião, arte, política) e para os aspectos mais apagados da vida material (usuais, banais e triviais).[11]

Além do mais, quando a ciência pede que agreguemos os termos empregados, depois de serem isolados e estudados um a um, com mais exatidão, ela também demanda que nos debruçemos sobre um conjunto de exemplos. Porém, propriamente, a Midiologia não é ciência, é sim uma disciplina da ciência da comunicação.

Por fim, aprofundar o entendimento do conceito de iconicidade envolveria, também, o conhecimento de outros modelos que podem vir a ser customizados pelo pesquisador. Ou seja, o espaço midiático executa diversas combinações sem, no entanto, deixar de tentar o tempo todo contatar através do meio de transmissão, aquilo que se apresenta do mundo real e da realidade exterior a nós mesmos. Apesar de ser um lugar de reproduções e de encadeamentos, o espaço midiático é, também, transitivo para as inferências pessoais e públicas de cada um de nós, de autores a editores e artistas.

Midiologia e os registros documentais

O vasto mundo contido nos modelos visuais exprime uma codificação acachapante, quanto ao planejamento das matrizes gráfico-midiáticas e do ponto de vista do editor. Porém, nos aspectos da transmissão, eles são reproduções únicas, com formato de documento, fatos e acontecimentos. Transitando nos meios vetoriais do conhecimento.

No design da capa de revista, a imagem concebe dentro de certo valor gráfico-prático o registro da forma mesmo que, por enquanto, as combinações de técnicas e tecnologias pareçam se modificar, particularmente, envolvendo outras soluções e interferindo na compreensão. Mas, para isso outros modelos estão disponíveis; enquanto isso, a iconicidade da imagem encontra-se imersa no mundo dos signos.

Se imagens documentais são vetores de informação e conhecimento, percebemos que necessitamos, primariamente, da iconicidade que guarda em si reconhecimentos envolvendo os receptores em uma área de conservação das relações midiáticas do objeto. Já que é o meio técnico na feitura do objeto que deverá possibilitar as analogias originalmente concebidas e adquiridas, obrigatoriamente, para um verossímil registro.

Ou seja, nos objetos que controem as capas de revista o iconismo da imagem está basicamente direcionado, entre a objetividade acachapante da forma e do sentido editorial. Também nele, a objetividade dos retratos na mídia soma o valor de iconicidade da imagem com a tradição de revelar um contato da imagem com a realidade dos temas e assuntos revelados.

As capas dessas revistas reproduzem cenários, figuras, paisagens e retratos, ora imersos no cipoal tipográfico, ora como ilustração única, ora na montagem fotográfica, ora na expressão gráfica induzida e assim por diante. Permitem a praticidade de acesso histórico e interativo, graças à estrutura lógica de classificação possível, como a integração de métodos de inventariar signos visuais e suas épocas. Pois ali eles estão registrados e assim ficam à disposição dos reconhecimentos. É uma fonte de consultas, uma documentação na qual encontramos, além de outras imagens, a presença e a evolução registrada, ao longo da sua história, por diversos designers e em anos diferentes.

“O ícone não é arbitrário, mas motivado por uma identidade de proporção ou de forma”[12]. Para a iconicidade das imagens aqui selecionadas, o fotográfico e/ou o ilustrador junta as similaridades com seu referente, expõe as imagens como que em substituição do real, análogo às realidades temáticas e documentais compartilhadas pelos meios de expressão que veiculam fatos e épocas de uma realidade.

As fotografias e os desenhos mostram a importância da identificação da iconicidade, principalmente dessa imagem que também é um registro documental. Percebemos que cada designer estabelece o seu olhar, seu ponto de vista. Estão somente diferenciadas pelos anos que separam o registro de uma capa da outra. Dentro da problemática da epistemologia, lógica e técnica, percebemos que cada uma delas acrescenta fatores que parecem reconstruir partes pragmáticas compostas de um todo informativo.

A produção e a recepção das fotografias e ilustrações publicadas, em seus bons, pequenos e grandes formatos, determinam dimensões visuais nos espaços dos suportes. Se uma imagem é marcada pelo iconismo, ela também carrega nela mesma a ambição tradicional de mostrar o que acontece. Existe nisso a exata intenção do design de capa e, por vezes, o compromisso de somente transmitir a informação, através do documento dos fatos e até de influenciar sobre eles. Por meio dessas imagens nos encontramos próximos ao passado ao visualizarmos o presente datado de cada revista.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

BOUGNOUX, Daniel. Introdução às ciências da comunicação. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DEBRAY, Régis. Vie et mort de l'image. Paris: Gallimard, 1992.

_____. Manifestes médiologiques. Paris: Gallimard, 1994.

ECO, Umberto. A definição da arte. Lisboa: Edições 70, Arte e Comunicação n. 13, 2006.

FLAMAND, Brigitte (Org.). Le design: essais sur des théories et des pratiques. Paris: Editions de l'institut français de la mode & Editions du regard, 2006.

FLUSSER, Vilém, O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. Imagem, visão e imaginação. Lisboa: Edições 70, 1983.

GERVEREAU, Laurent. Voir comprendre analyser les images. Paris: La Découverte, 1994.

GROUPE μ . Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image. Paris: Seuil, 1992.

HAWKING, S.W. & THORNE, K.S. & NOVIKOV, I. & FERRIS, T. & LIGHTMAN, A. O futuro do espaço-tempo. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

JAY, Martin. Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought. California: University of California press, 1993.

MELO, Chico Homem de (Org.). O design gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MITCHELL, W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago press, 1987.

SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica e mídia. 4ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SEBEEK, T. A & SEBEEK-UMIKER J. (org.). Advances in visual semiotics: the semiotic web 1992-93. Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

SFEZ, Lucien. Critique de la communication. Paris: Seuil, 1992.

Revistas e cadernos

Les cahiers de médiologie, n.6.Pourquoi des médiologues?. Paris: Gallimard, 1998.

Les cahiers de médiologie, n°11. Communiquer/transmettre. Paris: Gallimard, 2001.

Sites

Le site de la mediologie < <http://www.mediologie.org/> >

Revista Studium <<http://www.studium.iar.unicamp.br/>>

Revista Fapesp < <http://www.fapesp.br> >

Notas

[2] ECO, Umberto. Sémiologie des messages visuels. Communications 15 (special issue – ‘L’analyse des images’). Apud: Groupe µ. Iconism. SEBEOK, Thomas A. & UMLKER-SEBEOK, Jean (org.). Advances in visual semiotics: the semiotic web 1992-93. Berlin-Nova York: Mouton de Gruyter, 1995, p 22.

[3] JAY, Martin. The camera as memento mori: Barthes, Metz, and the Cahiers du Cinema. In: Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought. California: University of California, 1994.

[4] PAIVA, M. Eliana F., união dos contrários: a revelação simbólica do retrato para o fotojornalismo. In: Revista Studium n.18. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/06.html>>. Primavera 2004.

[5] PAIVA, M. Eliana F., objeto aparente e o método provável: entre a estética e a comunicação na fotografia. In: Revista Studium n.26. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/05.html>>. Verão 2006/2007.

[6] “Semiótica, pragmática e midiologia: Eu tomaria por ponto de partida a sugestão de Daniel Bounoux, que declara (com justeza, a meu ver), na Introdução às ciências da comunicação [Paris: La Découverte, 1998], que as ditas ciências contêm no mínimo três disciplinas distintas: a semiologia, a pragmática e a midiologia. Daniel Bounoux acrescenta à sua lista a psicanálise e a cibernética, porém estas duas outras disciplinas têm claramente uma função auxiliar de inspiração e não parecem ocupar um papel constitutivo da mesma maneira que têm as três primeiras disciplinas.” LÉVY, Pierre. La place de la médiologie dans le trivium. In: Les cahiers de médiologie, n.6. Pourquoi des médiologues? Paris: Gallimard, 1998, p 44.

[7] Ainda: “Que abordagem ao estudo da imagem poderia, então, ser mais adequada do que uma abordagem teórica? Em nossa curiosidade sobre imagens, deixamo-nos, assim, guiar pelas nossas vistas, olhares, contemplação e miradas visuais e mentais sobre o nosso objeto de estudo.” In: SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 4ª. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, p 14.

[8] Qu’est-ce que la médiologie? Le site de la mediologie <<http://www.mediologie.org/>>. Acesso 16 março 2008.

[9] “O conceito de iconicidade coloca vários problemas. Alguns problemas são lógicos e epistemológicos, outros técnicos. Por um bom tempo, algumas espécies de problemas têm feito ver que o melhor conceito de iconismo é uma aporia [dificuldade de ordem racional que decorre de um raciocínio exclusivo] e, conseqüentemente é o que deve ser afastado da teoria.” E é essa a principal ideia deste texto, que nos é dada pelo Groupe μ , em seu artigo Iconism. In: SEBEOK, Thomas A. & UMLKER-SEBEOK, Jean (org.). *Advances in visual semiotics: the semiotic web 1992-93*. Berlim-Nova York: Mouton de Gruyeter, 1995.

[10] Qu'est-ce que la médiologie? Le site de la mediologie
<<http://www.mediologie.org/>>. Acesso 16 março 2008.

[11] Idem.

[12] DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, 1992, p 296.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/4/index.html>

Entre a arma e a câmera – reflexões sobre uma imagem-ato [1]

Fernando de Tacca[2]

[1] Trabalho apresentado no NP Fotografia: Comunicação e Cultura,, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Fernando de Tacca é fotógrafo, professor livre docente no Departamento de Mídias, Mídia & Comunicação, Instituto de Arte/Unicamp. Foi contemplado com a Bolsa Vitae de Fotografia/2002, e recentemente recebeu o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico – 2006 (Associação Brasileira de Antropologia) e o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz 2006/Unicamp. É autor do livro: *A Imagética da Comissão Rondon - Etnografias Fílmicas Estratégicas*, Papirus, Campinas, 2001. Atualmente é coordenador do Núcleo de Pesquisa “Fotografia: Cultura e Comunicação”, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação – Intercom, e editor da Revista Eletrônica Studium:
<http://www.studium.iar.unicamp.br/>

Resumo

A presente comunicação aborda relações intertextuais entre o ato fotográfico, entendido no seu sentido mais amplo nas relações entre fotógrafo e cena, também as relações entre sociabilidade e circulação, e focando o fotógrafo como anunciador da primeira significação com sua presença ativa no fazer fotográfico. Abordamos a gestualidade técnica do fazer e o pensar fotográfico especificamente a partir no filme *Antes da Chuva* (*Before the Rain*, 1994, direção de Manchevski) e ao final analisamos a condição cultural da gestualidade técnica nas imagens de José Serra apontando uma arma para fotógrafos em evento público no dia 15 de maio de 2006.

Prólogo: Conversa entre olhos e dedos.

No livro *El Pintor de Batallas*, de Artur Perez-Reverte, o principal personagem, um fotógrafo de guerras, retirado das atividades depois de muitas batalhas vividas e fotografadas, aborda questões de escolhas na vida, e cita sua conversa com um franco-atirador sérvio na guerra da Bósnia, quando o convence a fotografá-lo em seu lugar escolhido naquele dia para sua ação mortífera. Como um jogo de vida e morte, a proximidade entre fotógrafo e franco-atirador é física, mental e gestual. Eles compartilham um modo de ver e executar suas ações. Como elementos que vivem intensamente escolhas visuais cotidianas, seus aparatos técnicos gozam de uma mesma origem óptica, e talvez até mecânica. A similitude do gesto técnico em ação flui neurologicamente entre olhos e dedos, interrompendo o fluxo temporal. Fotógrafo e franco-atirador se identificam, são produtos de uma mesma gênese, de um mesmo comportamento programático. Para o primeiro, a morte temporal simbólica, para o segundo, a morte física. Entre o ato de fotografar o franco-atirador, no momento em que este aciona o gatilho para um projétil encontrar seu alvo, e dizer que somente fotografou a causa, distanciando-se do efeito, o fotógrafo esquece-se de que compartilhou da morte

anunciada e para estar ali passou por uma escolha no dia anterior e sobreviveu: esteve na mira do franco-atirador. Mais do que a fotografia resultante, o encontro demonstra uma convergência de gestos técnicos e programáticos, gestos que são primos entre si, divisíveis por eles mesmos e pela sua unidade ontológica.

O fotógrafo, a fotografia e o ato fotográfico.

Pretendo neste artigo discutir uma foto que esteve em circulação no Brasil no mês de maio de 2007 com muitos desdobramentos políticos e imagéticos. A foto em questão é do governador do Estado de São Paulo, José Serra, portando um rifle o qual aponta para os fotógrafos que faziam a cobertura de uma cerimônia presidida por ele mesmo. Entretanto, antes de entrar na análise da imagem em si mesma, me permito fazer uma abordagem do ato que a circunda e referenciar principalmente com a gestualidade fotográfica enfatizando um filme em especial.

O filme macedônio *Antes da chuva* (*Before the Rain*, 1994, direção de Manchevski) tornou-se um cult por vários motivos, mas o centro de minha análise se dará em três elementos umbilicalmente integrados: o fotógrafo, o ato fotográfico e a fotografia. Existem vários artigos sobre o filme, todos não satisfazem ou não conseguem cercá-lo na sua complexidade. O filme ilustra uma situação similar ao pensarmos o ato fotográfico como uma gestualidade inerente e lógica da câmera com armas. O filme trata da crise do fotógrafo em tempos atuais, uma crise de consciência de seu ato.

Primeira aproximação

Dentro do amplo campo da presença das três características que anuncio acima, *Antes da chuva* se insere em um conjunto de filmes que abordam o fotógrafo, a fotografia e o ato fotográfico, como determinantes de modo de vida contemporâneo, dentre os quais situo em ordem cronológica os principais paradigmas desse quase gênero: a influência plástica das fotos do FSA no filme *Vinhas da ira* (1940, John Ford / roteiro de John Steinbeck); o uso da câmera como máquina de vigiar, e também como defesa, e principalmente o olhar fotográfico como um ato cultural em *Janela indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock); a ficção científica somente com uso de fotografias em estilo documentário de *La Jette* (1961, Chris Marker); a profecia semiótica de *Blow Up – Depois daquele beijo* (1966, Michelangelo Antonioni); a crise da jovem fotógrafa em *Desejos de liberdade* (2002, Edoardo Ponti); a migração de conteúdo em *Sob fogo cruzado* (1983, Roger Spottiswoode); o ato cultural, da mesma forma que em *Janela indiscreta*, no qual a câmera é usada sem filmes anunciando um estado de olhar na sociedade, ou seja, um ponto-de-vista a partir da imagem técnica em *Alguém para dividir os sonhos* (1993, Tim Hunter); > filmes nos quais, de forma distinta, a questão das obsessões que acompanham o ato fotográfico são reveladoras, como uma apropriação do social em *Cortina de fumaça* (1995, Wayne Wang / roteiro de Paul Auster) e *Retratos de uma obsessão* (2001, Mark Romanek); uma memória individual imediatizada, quase necessária para suportarmos as mudanças da sociedade, ou seja, necessidade cada vez maior de alimentarmos nossas próprias memórias cotidianas como processo ou tentativa de autodefesa e preservação de individualidades em *Amnésia* (2000, Christopher Nolan); a imagem e sua importância ideológica em *Código de honra*

(2006, Clint Eastwood). Poderíamos continuar a discorrer sobre mais uma dezena de filmes.

Segunda aproximação: sobre a montagem

Eduardo Laso, psicanalista argentino, analisa o filme em instigante artigo pelo ponto de vista de discussão da montagem. Para Laso (2007), existem algumas possibilidades de explicação da temporalidade fílmica.

Primeira tentativa de explicação:

Episódios dispostos de forma não ordenada que podem ser reordenados em sequência linear, ou seja, três episódios que poderíamos colocamos no seu lugar sequencial. Concordo com o autor que essa opção é insuficiente para compreendermos a sequência lógica do tempo narrativo. Uma passagem do segundo episódio “impede” que encontremos a linha temporal da cena final do terceiro episódio com a cena inicial do primeiro episódio: quando Ana, debruçada sobre fotos em que aparece uma pessoa morta e outras fotos, recebe um telefonema de Kiril buscando seu tio, o fotógrafo Alex. Depois iremos perceber que as fotos são de Zamira morta e do próprio Kiril sem os trajes religiosos; essa passagem não nos permite fazer uma restituição linear, ou seja, não parece ao diretor que essa construção do espectador seja assim tão fácil!

Segunda tentativa de explicação:

Um tempo circular, o retorno ao mesmo ponto. Essa hipótese esbarra no fato de que a mesma passagem citada implica que Alex já estivesse na Macedônia (e estava) e, segundo Eduardo Laso, “o intervalo de tempo não o permite”, portanto, o primeiro episódio não poderia acontecer antes da chegada de Alex à Macedônia, pois foi ele que permitiu a fuga de Zamira. As tentativas de explicação não nos convencem, mas sabemos que a circularidade não se completa.

Terceira tentativa de explicação:

Um tempo que não volta ao mesmo lugar e da mesma forma. O círculo não se fecha, afinal “não é redondo”. Temos então uma nova história que podemos construir a partir da junção da cena final com a cena inicial. O diretor não nos poupa quando pensamos que podemos nessa explicação melhor compreender a narrativa, mesmo que possamos pensar que o que havíamos visto antes é o que vai suceder a partir desse ponto, e possamos também entender a cena do enterro de Alex e a presença de Ana, mas é uma explicação também insatisfatória.

Quarta tentativa de explicação:

Tempos paralelos, simultaneidade, anuncia-se o depois da chuva no primeiro episódio, mesmo que ainda não chova... O segundo episódio em Londres narra uma temporalidade entre o primeiro e o terceiro. Mesmo sendo a mais viável explicação na ordenação temporal, o gargalo continua a ser o telefonema de Kiril e as fotos de Zamira e dele próprio.

Podemos então deslocar a cena, Ana volta a Londres, recebe as fotos, e o telefonema, mas essa hipótese implica forçar os indícios oferecidos pelo diretor, mesmo que ainda dentro de possibilidades paralelas da narrativa fílmica colocadas em simultaneidade, porque se ela está em Londres com imagens de Zamira morta, ela saberia da morte de Alex. Talvez os indícios de que havia mais fotografos (no caso, o telefonema na aldeia) podem nos levar a pensar que ela não sabia da morte de Alex quando do telefonema de Kiril, e se ela pode viajar de um dia para outro da Inglaterra para a Macedônia, as fotos podem transitar com muito mais velocidade, ou seja, ela pode ter recebido as fotos antes de saber da morte de Alex e de sua viagem, e essa hipótese aparentemente nos conforta para tentar colocar todas as peças no jogo, entretanto, mesmo assim, existe muito pouco tempo para que essa hipótese seja verdadeira, então o círculo não se fecha, mesmo que tentemos de todas as formas, o ponto de retorno nunca é o mesmo. Será isso que o diretor quer nos apontar?

Terceira aproximação: as cores e os detalhes.

Outro artigo nos traz uma forma distinta de nos aproximarmos do filme (HODGSON, Lilian Mariana Tavares. *As cores de Londres antes da chuva. Ano II e I – Estudos do Cinema UFF*); nele, a autora, de forma muito interessante, encontra significações nas escolhas das cores durante a narrativa. Para Tavares, existem escolhas na fotografia de cinema, por meio das quais, por exemplo, na Macedônia, as cores têm tons mais quentes - laranja, marrom, amarelo, com um azul expressivo e presente em várias tonalidades -, enquanto Londres é mais incolor, com muito branco e muito contraste, onde também temos o preto e névoa. A presença de cores primárias, o vermelho, o azul e o amarelo, aparecem em detalhes, em objetos do cotidiano e teriam correlações internas na narrativa. Detalhes como a camiseta da Adidas; Hard Rock; o tanque das Nações Unidas; o caminhão de Coca-Cola, indicam a globalização dessa guerra. Poderíamos também tentar aproximações com a tragédia ou ainda os vários amores impossíveis, mas também terminam por incompletas.

Quarta aproximação: O fotógrafo em crise

Já nos primórdios da fotografia, Hippolyte Bayard, não se sentindo reconhecido como um dos descobridores do processo fotográfico, posta-se em autorrepresentação como morto anunciado, um suicídio fotográfico simbólico, poucos meses depois do anúncio da daguerreotipia. Personagens de alguns filmes de ficção circundam a imagem do fotógrafo e indicam uma crise latente no meio fotográfico. Antonionni em *Blow Up* (Depois daquele beijo, 1966) constrói um fotógrafo insatisfeito com o mundo superficial da moda que encontra na vivência real de um abrigo de homeless motivo para encontrar vida mesmo em desgraça, mas será no acaso fotográfico que um beijo procurado se transforma em tragédia e o eleva à condição de testemunha de um assassinato. Ao ser testemunha torna-se cúmplice visual do acontecimento, principalmente pelo encontro do gesto fotográfico de procurar a caça, no caso, um simples beijo, e o inconsciente óptico faz emergir a arma do crime, um encontro de uma gestualidade técnica. Entretanto, como um profeta anunciador de significações, Antonionni não somente desorienta o fotógrafo, mas a todos nós quando, na ausência da prova, o corpo torna-se somente grãos de prata em ilusão especular, restando o mundo

simbólico da convenção. A morte anunciada se mescla nos haletos de prata em fúnebre desconcerto. No final nos contentamos com o som de uma bolinha inexistente de tênis e uma imagem que somente informa o indizível de uma morte abstrata.

Mais do que uma ficção, o caso real da crise de Kevin Carter, em 1993, fotógrafo sul-africano do Clube do Bang-Bang, irá acompanhar sua vida por causa de sua foto premiada de uma pequena garotinha observada de perto por um abutre com jeito faminto (Pulitzer /1994). Perturbam-no durante muito tempo pessoas a lhe perguntar sempre o que havia acontecido com a menina e fica a dúvida de isso ser elemento em seu posterior suicídio. Quem sabe possamos encontrar também elementos de perturbação íntima nas últimas e desconcertantes imagens de crianças diferenciadas de Diane Arbus ou mesmo em sua situação familiar, como insinua Susan Sontag.

Como uma paráfrase a Kevin Carter, a jovem fotógrafa vivida por Mira Sorvino do filme *Desejos de liberdade* (2002, direção de Edoardo Ponti) entra em crise ao não saber o que tinha acontecido com uma pequena garotinha fotografada em Angola e sua foto sai na capa da revista Time. Ao ser questionada por uma angolana sobre o destino da menina não sabe como reagir, pois lhe escapa da memória o momento do ato fotográfico. Na busca pela imagem em suas folhas contatos, o processo catártico, o momento do instantâneo é revivido em meio ao conflito, entre tiros e explosões - ou existia a fotografia ou a vida, e da menina restou apenas a imagem. A culpa leva-a para a ajuda humanitária e a fotografia torna-se passado doloroso. Ao redimir-se de ter “matado” a garota com seu instinto fotográfico de caça à imagem, cujo tempo no transe fotográfico quase indica isenção, larga a fotografia e ao final não sabemos se superou seu décimo de segundo mortal.

A guerra ideológica do uso de imagens serve a quem as detém sob seu olhar e, assim, as fotos de êxtase dos revolucionários da Comuna de Paris em 1870 são provas de seu envolvimento. O ambiente de solidariedade de um grupo de guerrilheiros fotografados na Nicarágua (*Sob fogo cruzado*, 1983, Roger Spottiswoode) alimenta posteriormente a rede de informações na localização e reconhecimento dos mesmos rebeldes, e o fotógrafo torna-se ferramenta ideológica dos dois lados em conflito. Primeiro, de forma consciente, ao dar vida ao líder guerrilheiro morto em imagem montada (como fazia o próprio Disdéri para dar vida fotográfica a pessoas mortas sem memória imagética) e no mesmo momento da farsa fotográfica documenta o acampamento, mas suas imagens trazem a morte para os vivos e sua ação muda ideologicamente quando essas fotos mudam de lugar. Vivendo no limiar, o fotógrafo é agente de vida ilusória e de morte real, como a jovem romântica fotógrafa do romance *Insustentável leveza do ser de Kundera* (transformado em filme em 1988, direção de Philip Kaufman) ao tentar combater os tanques de guerra russos com imagens alimenta a própria repressão.

O romance de Arturo Pérez-Reverte – *El Pintor de Batallas* (2005), retoma a questão da crise do fotógrafo: é o caso de um fotógrafo de guerra que esteve na Bósnia, onde fez uma foto que ganhou o Prêmio Pulitzer e, desesperançado, depois de vivenciar as desgraças da guerra, se isola em uma construção no Mediterrâneo vivendo sozinho e pintando um grande mural das imagens memoriais, uma pintura épica de todas as batalhas vividas. O momento mais forte e tenso é quando bate à sua porta o soldado bósnio que ele fotografou na premiada imagem, criador e criatura se encontram em um

embate sobre a verdade, sobre a vida, a sobrevivência, a importância da imagem. De maneira irrealista, o soldado se apresenta como o superego, questiona o “certo” e o “errado” e, desta forma, anuncia impulsos de censura e reprime atos e valores, ou ao menos questiona-os e, mesmo, desqualifica-os.

O diretor de *Antes da chuva* nos oferece um jogo de construção de temporalidades que nunca se fecha, afinal, como ele anuncia pelas palavras sagradas do sacerdote no início do filme e em pichações profanas: “o círculo não é redondo e o tempo nunca morre”, quebrando um paradigma da matemática, ou seja, o círculo perfeito. Podemos aproximar a narrativa de *Antes da chuva* de uma proposta de um cinema hipertextual, tema levantado por Raquel Andelly (2002). Nessa perspectiva temos de identificar os chamados nós que conduzem a navegabilidade da narrativa, suas idas e vindas, posteridades e anterioridades, o que leva o espectador a uma posição ativa na articulação dos planos temporais. Assim, o tempo filmico e o tempo do observador são distintos.

Se a chuva nos é apresentada como um elemento cíclico, e um retorno que nunca é o mesmo, que não se dá da mesma forma e nem no mesmo lugar e horário, a fotografia fará parte desse processo temporal, pois é de sua natureza transitar através do tempo pela sua ontologia com o “isto foi” e “isto será”, sendo revivida a cada leitura pelo contexto e lugar onde se encontra seu leitor, e no caso do filme temos duplas leituras ou aproximações, dos personagens (Alex e Ana) e de nós, espectadores, que buscamos outras possibilidades de significação dentro da narrativa, nos apropriando também da relação entre esses personagens e as fotografias.

Estamos diante de uma não continuidade temporal, algo que é considerado um erro pela narrativa clássica do cinema, que não permite estranhamento pelo viés do tempo. Será que o círculo narrativo se fecha? Quando estamos para fechar a história ao seu final, o ponto de chegada não é mais o mesmo do ponto de partida. A chuva que não molha Kiril, e sim molha Alex - o círculo se fecha na sua morte. A espiral do tempo leva Aleksander Kirkov ao encontro da sua própria morte.

Serão as relações entre fotógrafo, fotografias e ato fotográfico os campos interligados dentro da narrativa que permitirão as conexões com as temporalidades do filme, ou seja, marcas ou nós pelos quais as coisas se arranjam e se desarranjam, criando no espectador momentos de estranheza, fator que ajuda a levá-lo para o plano de sujeito ativo no processo de entendimento narrativo. As fotografias perpassam pelas temporalidades fílmicas criando links de significação. Como fotógrafo de guerra lhe é dado a ver o espetáculo da tragédia humana, até que é colocado como partícipe pelo seu próprio olhar fotográfico da tragédia que tanto documenta.

Ao se sentir frustrado por não ter realizado uma “boa foto”, é atendido por um miliciano sérvio que retira um mulçumano bósnio da fila de prisioneiros e lhe diz que agora poderia ter a boa foto, e o mata. O fotógrafo registra o frio assassinato. O automatismo e o transe fotográfico fazem Kirkov documentar a cena que o persegue como autor de um disparo mortal no qual dedo e disparador se unem, arma e câmera tornam-se um só, e ele pensa: “minha câmera matou uma pessoa”.

Sua ação fotográfica perdura e quebra o círculo, criando destinos e tempos que não mais lhe pertencem. Seu funeral é fotografado por sua própria câmera. Ironicamente ela continua a funcionar depois de sua morte nas mãos de uma criança e pelo olhar maquínico ele morre duas vezes. Se o tempo se esvai a cada foto, o tempo do fotógrafo talvez se perca muito mais vezes, como um prisioneiro de seu gesto técnico. Para além das discussões sobre a crise da representação na qual a fotografia é elemento principal na nossa sociedade, penso que o filme aponta para uma questão pouco abordada, uma outra crise no campo das individualidades: a crise do sujeito enunciador da imagem fotográfica.

Câmera e arma são como números primos entre si, divisíveis somente por eles mesmos e pela unidade, características aparentemente distantes, entretanto muito mais próximos do que podemos ingenuamente imaginar. A unidade que une arma e câmara é a gestualidade técnica hoje incorporada como um ato cultural globalizado.

José Serra e o rifle: imagem-ato

“Olha aí, ele quer matar o fotógrafo! Rarará! Não avisaram pro Serra que o fotógrafo não tem nada a ver com a feiura dele. O Serra é tão feio que nem precisa de fuzil para assustar. Só a cara já basta. Ele tem cara de urubu gripado! E com o nariz entupido! Rarará!” (José Simão, 16/05/2007)

Como você se sentiria com um FAL (Fuzil Automático Leve) belga, calibre 7.62 mm apontado para você por um governador? Mesmo que fosse uma imagem? Algumas imagens similares permeiam o mundo, algumas foram as últimas imagens de um fotógrafo ou um cineasta antes de ser baleado. Se um governador aponta uma arma dessas para um jornalista e faz o som “pá, pá, pá”, o que farão os policiais?

Philippe Dubois em seu livro *O ato fotográfico* (1993) anuncia logo no início que a fotografia como uma imagem-ato está inseparável de sua anunciação, ou seja, não é possível pensarmos a imagem fora do ato que a faz emergir, e nos coloca em questão do sujeito na fotografia ou, como ele diz, “o sujeito em processo”. Nesse sentido, a imagem-ato se desloca e migra para vários possíveis significados, mas devemos olhar para a imagem-ato como um processo de produção (o ato fotográfico em si ou o gesto de tomada), e seus itinerários posteriores, ou a fotografia colocada em ação.

Ao analisar a obra de Michel Snow, *Authorization*, Dubois coloca o leitor como parte da narrativa, preso na simultaneidade do processo. Um dispositivo que remete para o plano psicológico e íntimo de cada olhar que fica preso momentaneamente nessa narrativa. Se na obra de Snow estamos frente à nossa imagem em simultaneidade em jogo de espelhos, a imagem de Serra com o fuzil coloca a foto como um processo ou uma construção social que muda de conteúdo de acordo com o processo de imagem-ato, que sai do operador e chega até sua recepção. A existência do espelho coloca em questão o sujeito ou, como ele diz, “o sujeito em ação”, e o sujeito aqui é o leitor, que é mirado e em seguida sente-se incomodado com a face jocosa do governador, quase ouvimos a onomatopéia do som da arma sugerida pelo atirador aprendiz que apontava para a fotógrafa Vivi Zanatta, da Agência Estado, (“pá,pá, pá!”). A fotógrafa também

mirou e fotografou Serra, dois dispositivos similares em ação: o fuzil e a câmera fotográfica.

Não imaginava o governador José Serra, talvez entusiasmado com a demonstração de força da polícia militar em ação comemorativa do sucesso de um resgate, atingisse a dimensão da migração de significados desse ato, mesmo entusiasmado com o poder recém-adquirido de atirador de elite. Depois de certo tempo passado sobre esse ato polêmico e a consequentes fotografias, penso que devemos voltar nosso olhar para essas imagens e analisar com distanciamento crítico os desdobramentos dessa imagem-ato como um evento fotográfico.

Em quem Serra mira? Uma pergunta que fica implícita. Nos fotógrafos, poderíamos entender como a primeira realidade, como diz Kossoy, mas quando a imagem sai do campo situacional e entra em circulação pelos meios de comunicação de massa, somos nós a quem o fuzil aponta, nós leitores e cidadãos! Como o governador do Estado mais importante do país se distrai e assume a infelicidade de uma postura agressiva e incômoda? Seria ele ingênuo para apontar uma arma direto para os fotógrafos, que também o miravam com suas câmeras? Arma contra arma, uma talvez estivesse descarregada, a outra tinha muitos projéteis imagéticos digitais. As lógicas da arma e da câmera são muito similares, uma gestualidade técnica contaminada pelo olhar oportuno em busca da caça dos dois lados do olhar.

As primeiras imagens publicadas, já no próprio dia, apontavam, sem dúvidas, que seria deslocada e ressignificada, e muito rapidamente a sociedade midiaticizada lhe deu outros lugares. A imagem aparece na entrada da ocupação da reitoria em duas fotos, uma noturna e outra diurna, que foram publicadas respectivamente pela Folha de S. Paulo e pelo Estado de S. Paulo, com quase o mesmo ponto de vista. Os fotógrafos são sincrônicos nesses casos, percebem imediatamente a importância do deslocamento de imagens, são os primeiros a realimentar as múltiplas realidades que uma imagem pode ter. Para desespero do marqueteiros do governador, dificilmente essa imagem vai se desgrudar da imagem de José Serra, ainda vai ser muito lembrada e reproduzida. Mesmo assim, tentou-se minimizar o estrago. Muito se escreveu sobre a imagem e em alguns casos blogs ainda sobressaltaram a gestualidade do governador, como o blog chamado Radicalidade democrática, que altera o contexto da imagem e direciona o fuzil para outra pessoa. O autor do blog simplesmente manipula a foto de Vivi Zanata e nos esquece enquanto receptores da imagem e no campo de mira, afinal ficamos no lugar do fotógrafo e ele nos coloca no lugar do Lula! Essa tentativa de deslocamento do gesto de Serra não conseguiu quebrar o autoritarismo implícito que o próprio ato carrega em sua significação primeira.

Seguindo uma lógica de mudar o conteúdo implícito da imagem, a revista Veja publica a foto com o seguinte comentário: "José Serra brinca com uma arma diante de fotógrafos. Mas o governador não está para brincadeira quanto o assunto são as penitenciárias do Estado. Elas são regularmente revistadas por agentes especiais e os presos indisciplinados agora sofrem sanções".

Nessa legenda, o texto extrapola a imagem e a utiliza como suporte para outras coisas, presídios, revistas, agentes especiais e a seriedade do governador, mas com essa

expressão torna-se difícil entender a postura como séria, afinal, com quem ele está se divertindo com essa expressão de rosto em barraca de quermesse? A revista nem ao menos se importa com o gesto, com a mira no leitor e a insanidade do ato.

Na coluna do jornalista Cláudio Humberto (18/05/2007) é dado espaço para a tentativa de mudar o contexto da imagem e algum significado além do jogo de espelhos, diz a nota com a seguinte chamada “Sob a mira de Serra”: “Ao ler nesta coluna que o senador Aloizio Mercadante (PT-SP) criticou o governador de São Paulo, José Serra, por ter posado para fotógrafos com um rifle na mão, o deputado Arnaldo Madeira (PSDB-SP) cutucou: - Será por Serra estar mirando nos aloprados do PT, apanhados com R\$ 1,7 milhão, de que até agora não se sabe a origem?”

Da mesma forma, o político tenta tirar a mira de cima de nós, e colocar no plano da metáfora, do homem que controla a corrupção, mas a imagem continua se sustentando por si mesma, acima de qualquer legenda o fuzil sempre está apontado para todos nós que estamos diante da imagem. Mesmo com essas ações que tentaram dar uma leitura favorável ao governador Serra, ou seja, tentaram de qualquer forma minimizar o estrago imagético, a imagem vai percorrer o mundo digital, as ruas e as camisetas, com outros significados, para aqueles que estão sendo mirados efetivamente, aqueles que nos sentimos no lugar da fotógrafa, como um jogo de espelhos.

Algumas agências internacionais publicaram fotos do evento e tornaram a imagem conhecida no exterior, como a Reuters no dia 16 de maio, com o seguinte texto:

“Sao Paulo State Governor Jose Serra points a rifle towards photographers covering a ceremony in which he paid tribute to the GATE elite police force for their successful handling of a 56-hour hostage situation in April, in the police headquarters in Sao Paulo May 15, 2007.” (REUTERS/Daniel Mobilia - Agencia o Globo (BRAZIL)).

A capa da Folha de São Paulo do dia 16 de maio trouxe a imagem em destaque com a chamada muito instigante: “O franco-atirador”. Nessa foto percebemos que a mira não está dirigida ao fotógrafo, pois a imagem mais impactante é a foto em que Serra mira diretamente para Vivi Zanata. Aqui, Diego Padgurschi está um pouco ao lado da fotógrafa Vivi Zanata, a mira lhe passa na tangência, e o “tiro” somente lhe pega de raspão!

Essa imagem migrou para muitos lugares e, assim, cartazes, imagens e camisetas percorreram os movimentos em defesa da autonomia universitária no momento de ocupação da reitoria da USP e com funcionários, professores e alunos em greve. Até mesmo um cartaz ressignifica o “franco-atirador” da Folha e coloca uma crítica à própria UNE (União Nacional dos Estudantes), na figura de um de seus ex-presidentes, em cartaz colado na ocupação da reitoria da USP.

Algumas fotos são publicadas depois da primeira realidade e apropriadas pelo movimento social. Essa imagem de capa da Folha de S. Paulo, do dia 25 de maio, demonstra que a imagem passa a habitar as barricadas de ocupação da reitoria da USP, continuando a apontar arma para nós. O rifle é direcionado para os possíveis policiais que desocupariam o prédio.

Como podem notar, dois fotógrafos em temporalidades e de diferentes jornais, uma foto feita de dia e outra de noite e publicadas na Folha de S. Paulo e no Estado de S. Paulo, fazem uma leitura que recoloca a imagem de Serra em outro contexto, já ressignificada pelo próprio cartaz. Infelizmente, não encontrei os autores das fotografias acima, fiz uma grande busca na internet e não encontrei a autoria. A imagem deslocou-se com muita rapidez para vários contextos, e para infelicidade e amargura dos marketeiros do governador. Não nos iludamos se essa imagem voltar fortemente em futuras campanhas eleitorais, e nos dois sentidos anunciados, como um político de ação, que pega em armas para combater a violência, e como um político em ato infeliz que não dimensiona sua ação em evento público.

Até mesmo alunos do curso de Jornalismo da Universidade Norte do Paraná, que produzem um webjornal chamado ComTexto, julgam antiética a publicação das imagens, porque não contribuem para uma “cultura de paz”, ou seja, não perceberam que as fotografias de Serra com o fuzil é um evento jornalístico em si mesmo, catalisador de sentimentos e sujeito a debate sobre sua importância imagética. Por outro lado, e com muito humor, o Blog Dissidência, no dia 18 de maio, comenta a foto e o autor sugere outros usos:

“... pessoas de regime podem colocar a foto na porta da geladeira ou do armário de comida; bancos podem colocar a foto na porta de noite para assustar ladrões. De dia não, uma vez que ninguém entraria no banco para realizar saques ou depósitos; parques de diversão podem utilizar a foto dentro do Trem-Fantasma ou da Casa do Terror; maridos podem colocar a foto na porta do quarto para ficarem livres da mulher de TPM.”

Voltando ao filme *Antes da chuva*, o fotógrafo anuncia a crise do fotógrafo e o fim de uma visão de imparcialidade ou distanciamento, ou seja, ao fotografar estamos participando do espetáculo, somos artífices muitas vezes também da tragédia, pelo fato de eventos serem realizados para serem fotografados e darem visibilidade a vis e cruéis ações. O fotógrafo, nesse caso, mesmo ao se distanciar dessa participação, não consegue se separar do ato fotográfico de sua própria morte fotográfica. Para Vilém Flusser, o gesto de fotografar é da mesma ordem do gesto de caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem e se tornam uma unidade funcional inseparável (Flusser:1985:41).

Susan Sontag percorre esse mesmo caminho ao demonstrar que a gestualidade técnica do ato fotográfico é similar ao ato de mirar por uma câmera, ou oriunda de uma mesma inteligência:

“Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1939, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: ‘disparar’ a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar uma arma apontada para um ser humano. Fotografar e guerrear são atividades congruentes”. (Sontag, 2003, p. 58)

Nesse sentido, fui buscar essa convergência da inteligência tecnológica e muito além do fuzil automático de Marey, muito conhecido pelos seus experimentos de estudos

fisiológicos por imagens, e encontrei uma série de câmeras armas no acervo da George Eastman House, aparelhos que conjugam de forma integral essa gestualidade técnica.

Simulações que nos colocam sob mira de uma arma, como o fez o governador José Serra, em imagens de autores famosos como na conhecida foto de Willian Klein, ou nas imagens encontradas nos pertences de uma jovem de classe média da cidade de Campinas presa como assaltante a mão armada[3]. Pelo jogo entre vítima e mira, nos vemos na mira do revólver do agressivo soldado russo, participante da invasão da Tchecoslováquia em 1968, sobre a fotógrafa do filme *A insustentável leveza do ser* (1988, direção de Philip Kaufman, inspirado no livro de Milan Kundera). Essas imagens flutuando entre a cor e o preto & branco são o ponto de inflexão da narrativa, na qual as fotografias da jovem fotógrafa deixam de ser documentais para serem policiais, com migração de significados.

A similitude da gestualidade técnica permite que câmera e arma fiquem no mesmo lugar e de forma dramática como na foto de Ron Haviv na Guerra da Bósnia, na qual o fotógrafo compartilha o mesmo ângulo e o mesmo ponto de vista do miliciano sérvio sobre o indefeso civil bósnio que apareceu morto pouco tempo depois. A distância entre a gestualidade técnica e o ponto de vista, entre câmera e arma é muito pequena, quase nenhuma. No caso Serra, a fotógrafa Vivi Zanata foi atingida pela ação agressiva e pela onomatopéia “jocosa” do governador, mas não se intimidou e retornou o gesto técnico, conseguiu caçar a expressão insana do franco-atirador e felizmente sobreviveu! Entre o fuzil e a câmera ficamos somente nós e a imagem que faz a mediação do evento e, de certa forma, quase colocamos nossas mãos para cima em ato de misericórdia como a triste vítima de Ron Haviv.

Referências Bibliográficas

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

Flusser, Vilém *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

Goldberg, Vicki *The Power of photography: how photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press, 1991.

Kossov, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

Laso, Eduardo. *Antes y Después - Comentarios sobre “Antes de la lluvia” de Milcho Manchevski* [on line]. 2007. Disponível em <http://www.museu.ufrgs.br/admin/artigos/arquivos/AntesdelalluviaEduardoLaso.rtf> Acesso em junho de 2009.

Pérez-Reverte, Arturo. *El Pintor de Batallas*. Buenos Aires: Afaguara, 2006.

Sontag, Susan. *Ensaio de fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____ *Diante da dor do outros*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

Tacca, Fernando C. de. Fotografia. Intertextualidades e hibridismos. Discursos fotográficos. UEL, Londrina, v.3, n.3.

Wandelli, Raquel. Durante as guerras, depois da história, antes da chuva - cinema hipertextual. In: Socine (Org.). Estudos de Cinema. São Paulo: Annablume, 2002.

O caso José Serra na web (pesquisa em maio de 2008):

<http://pt.globalvoicesonline.org/2007/06/22/ocupacoes-de-estudantes-se-espalham-pelo-brasil/>

<http://www.flickr.com/photos/guyrux/515208285/>

<http://www.futuroprofessor.com.br/governo-serra-arredondamento-de-notas-e-memorex>

<http://doisdedosdeprosa.wordpress.com/2007/05/19/veja-4-%E2%80%93-o-crime-na-mira-de-serra/>

<http://jornalismopolitico.blogspot.com/2007/05/jos-serra-armado-e-perigoso.html>

<http://radicalidadedemocratica.blogspot.com/2007/05/armado-e-perigoso-governador-jos-serra.html>

<http://noticias.uol.com.br/uolnews/monkey/2007/05/16/ult2529u238.jhtm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/inde16052007.shl>

<http://www.tjm.sp.gov.br/Noticias/0516GATE.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u19568.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1705200712.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1605200723.htm>

<http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/leimprensa.php?id=84467&c=5>

<http://www.midiaseम्मascara.com.br/artigo.php?sid=5809>

<http://www.cmnat.rn.gov.br/noticiaexterna.asp?id=556>

http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/blogs.asp?id_blog=3&dia=17&mes=5&ano=2007

<http://cbrayton.wordpress.com/2007/05/17/public-relations-blunder-of-the-month-jose-serra/>

<http://www13.unopar.br/unopar/publicacao/manchete.action?m=415>

Notas

[3] Ana Paula Jorge Souza, de 22 anos, estudante de Direito e que aparecia em colunas sociais da cidade, foi presa em março de 2007 e condenada por assalto a uma casa lotérica de Campinas, junto com seu namorado Raoni Renzo, de longa ficha criminal.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/5/index.html>

Da fotografia para a imagem

Mauricius Martins Farina*

** Universidade Estadual de Campinas*

Resumo

Neste artigo pretende-se refletir sobre a presença de um espaço expressivo que é transformado pela presença da fotografia. Espaço que, paradoxalmente, se constitui a partir de demarcações teóricas que tratam a fotografia como um meio impregnado pelo sentido de verossimilhança, como um rastro luminoso do referente. Contemporaneamente, a fotografia percorre um retorno para a imagem através da transdução do índice em código. O caráter verossimilhante da fotografia tradicional é agora uma aparência, uma semelhança, um simulacro de hibridismos complexos no qual as fronteiras da comunicação e da expressão se tornam difusas.

Homologia do real

A fotografia, numa primeira articulação, ocorre como pura imanência atuando na redução fenomenológica de espaço e de tempo. Numa segunda articulação, seus elementos fundamentais sofrem uma mutação, pela ação dos significados, na inferência do olhar na arbitrariedade dos códigos percebidos. Essa condição de suposta homologia ao real enuncia sua condição aberta às mais diversas possibilidades.

A expressão poética na fotografia abre fissuras no campo utilitário, informacional, que massivamente o meio fotográfico tem ocupado, desde a sua implantação, na cultura visual. A noção de expressão que utilizei neste texto merece uma consideração mais pontual: o sentido que tomo é o da expressão como uma manifestação poética, representação auto-referencial em oposição à comunicação objetiva, informação estética em oposição à informação semântica (Bense, 1971).

Sem perder-se de sua condição impregnada pela espacialidade perspectiva e pela temporalidade física, sabe-se que a fotografia oferece uma mediação alterada da percepção visual, já que propicia uma redução fenomenológica (Moles, 1971). No domínio das artes visuais, incorporar imagens originadas pela mediação fotográfica propiciou, nos princípios do Modernismo, uma ampliação dos campos expressivos. Esse mesmo Modernismo que permitiu a formação de um ambiente cultural singular e que exerceu enorme influência nas transformações do conceito de imitação (mimese) e representação da realidade.

Em meados dos anos 10 do século XX, Wassily Kandinsky (1866-1944) apresentou imagens com uma forte independência da referência fora do espaço da própria tela, inaugurando o Abstracionismo. A ruptura que se estabeleceu em relação à mimese naturalista foi radical; a partir de então, desenrola-se um processo de busca pela experiência com a forma visual em sua autonomia poética. A representação da realidade

do universo figurativo, a relação figura x fundo que norteou desde sempre o universo da imagem ocidental, vai ser substituída pela não-forma x a não-figura (Krauss, 1997). Essa tendência da imagem pictórica vai-se potencializando nas mais diversas e singulares experiências visuais até que, no início dos 60, com a Pop Art, o apagamento do referente choca-se com o universo da cultura de massa e a arte faz um caminho de retorno ao referente externo ao quadro, às referências socioculturais. A experiência da autonomia modernista, que parecia caminhar de forma imperativa não permanece, e nesse jogo, a fotografia, ainda relegada ao status de arte menor, de memória e de espelhamento do real, em que se pesem as experiências anteriores dos surrealistas e as iniciativas isoladas, vai se predestinando como um sintoma do porvir.

A constituição de formas simbólicas não-referenciais sugere autoctonia, entretanto, a configuração singular de uma obra desse tipo não deixa de apontar, em sua estrutura mínima, para outras estruturas que, por sua vez, encontram referência em outras maiores e, por consequência, proporcionam um rebatimento de forças. Kandinsky, ao propor “O espiritual na arte” toca na interpretação possível de um universo das coisas puras e perfeitas presentes no imaginário ocidental desde um universo ancestral, platônico. Na Antiguidade Clássica, tramavam-se formas que eram projetadas para uma dramaturgia da perfeição. A imitação do real pelas artes visuais foi questionada pela ideia da impossibilidade verossimilhante em Platão, mas é recuperada pela praticidade sociológica e catártica com Aristóteles, que previa as boas influências da expressão artística para o espírito humano.

A experiência concreta no século XX, ao negar as referências externas ao quadro, de alguma maneira recupera a sugestão de um plano ideal para além das aparências naturalistas. No entanto, se observamos o vermelho, o amarelo, o azul, cores primárias pigmentárias, não estamos isolados apenas na experiência perceptiva desse espaço num quadro, somos remetidos para a noção de cor, com todas as suas nuances, o que faz parte de um universo que fica fora da própria materialidade do quadro. Ou seja, para reconhecer a singularidade e a autonomia requerida por essa obra eu preciso ter, em anterioridade, uma série de outros aprendizados que de nenhuma forma descaracterizam a singularidade dessa pintura, mas que promovem certa dependência da forma à própria ideia mais universalizada de forma. Sendo assim, a autonomia requerida pelo Abstracionismo, pelo Formalismo, pelo Construtivismo, pelo Expressionismo Abstrato, entre outros movimentos dessa ordem, funciona, ainda que paradoxalmente, sob um aspecto ideológico, como uma alegoria do significado perdido numa metafísica da singularidade e da experiência.

A antiga crítica da imitação na arte revelou tensões presentes nas relações entre a realidade fenomênica e a sua representação. No âmbito de uma tradição da reflexão sobre a natureza da expressão, manifestou-se na cultura ocidental, através de argumentações críticas, uma apologia da dúvida, quando o próprio real não é senão a manifestação ideológica de um sistema sobre sistemas, com suas atribuições e reconhecimentos. A imagem fotográfica como uma expressão poética, nos seus inícios, era apenas uma possibilidade, transparente ao que no princípio seria apenas uma mecanização imagética, ela precisava ser pensada como suposto da impregnação de outras verdades sob uma base figurativa: a imaginação e o imaginário inclusive.

O sentido da expressão

Com a liberdade da experiência artística, com a percepção teórica de Walter Benjamin em sua “Pequena história da fotografia” e depois no famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, percebe-se que o realismo da fotografia é a confirmação de uma consequência anterior à sua própria gênese e a conquista de uma nova percepção fenomenológica mediada pela técnica. A fotografia, a partir daí, pôde ser pensada fora de suas relações utilitárias, e tramada no universo das linguagens. Refletida e legitimada teoricamente, a partir principalmente do interesse que diversos autores têm dispensado ao assunto, verifica-se a expansão do seu universo criativo, nas mais diversas experiências[1].

A partir de uma ideia bastante difundida com respeito às suas afirmações teóricas, se vão assinalando também, em contrapartida, preocupações epistemológicas que trazem, por duplicidade dialética, um sintoma de uma possível ilegitimidade da fotografia no universo criativo (Schaeffer, 1996).

Os fatos se encarregam de manifestar sua reação, a absorção da fotografia e a sua pelo sistema cultural atesta isso. Apesar de certo modismo tecnológico, verificam-se as consequentes relações da visualidade fotográfica com o campo das artes visuais, considerando sua atualização como uma necessidade perceptual do imaginário contemporâneo.

Ao se constituir como índice do real, como um traço de conexão física, a fotografia, por oposição, poderia não permitir espaço para os simbolismos e as idealizações, sendo nesse sentido uma imagem puramente denotativa ao apresentar o objeto que na sua origem manifestou sua materialidade.

Roland Barthes (1915 – 1980) chegou a pensar assim quando decretou a fotografia como uma imagem sem código; felizmente, reviu sua posição em *A câmara clara* (1994). Formalmente a fotografia se constrói na conexão física dos objetos que apresenta em suas imagens, mas, ainda assim, as conotações dessa aparência são transbordadas pelas mais variadas interferências. Na ordem das representações, a transposição do referente para o suporte representacional já é, em síntese, um ambiente metabolizador para o significado, nas contingências do espaço sociocultural; uma lógica aberta dependente de interações com os agentes de um processo dialógico.

De um ponto de observação convencionalizado por determinantes sintáticos, a permutação dos referenciais em denotações e conotações é fundamento operativo, entretanto, ocorre que se podem considerar essas construções como estruturas diferenciadas por uma condição singular. Uma condição adquirida por uma presença que não se estabelece numa forma definitiva. Suas traduções agem como sistemas interpretativos que vão intercalando outras formas de atuação na estrutura proposta pela forma inicial.

O conceito de ‘presença’ proposto por Martin Heidegger (1988), “o modo de ser das coisas, que é diferente o modo de ser do homem, que é a sua existência”, tem servido de apoio para teses atuais que propõem um novo sentido de percepção para a o ‘artístico’. Considerar uma obra em sua ‘presença’ é abolir a sua condição de naturalismo

representacional, de simples interferência mimética. A obra não representa, ela apresenta, ou melhor, 'presenta' (que reúne em si presença e presente, o ser e o estar) o seu próprio 'sistema biológico'. Não se trata de reenquadrar em termos mais apropriados uma mesma ideia, mas, ao contrário, de apontar para uma condição inerente a qualquer obra de arte: ela é ao mesmo tempo signo e objeto, nessas flutuações estabelece seu jogo.

Ao considerar o realismo em arte, ao cotejá-lo com as ambiências vivenciadas a partir do século XIX, para pensar uma tendência da fotografia contemporânea que, aparentemente realista, não age como uma manifestação especular do real que apresenta, mas como uma emanção do imaginário sociocultural que absorve, percebe-se a ocorrência de um problema intrincado nessa proliferação de desmoronamentos críticos. O aspecto figurativo da encarnação de tipologias transformadas, dos retratos e dos ambientes pós-modernos, vai se constituir como uma figura que pretendo considerar a partir de uma imanência e não como uma transcendência do objeto.

Gisèle Freund (1908 – 2000), em seu trabalho sobre as relações entre a fotografia e a sociedade (1974), demonstra como a existência da fotografia estava intimamente ligada com os processos da revolução industrial e burguesa no século XIX. Seria possível imaginar a presença desse processo histórico na constituição de uma sociedade pré-industrial e as conseqüentes derivações de usos e costumes da cultura ocidental, não mais sob o domínio feudal e religioso, de outra forma? Uma representação social original e renovada? Uma autorrepresentação? Supor, desejar, sim, é possível. No entanto, a sociedade burguesa mimetizou de forma fetichista os modos de autorrepresentação da classe dominante anterior, só que em relação à fotografia num rumo bastante discutível em termos formais. A imitação dos modos estereotipados pela pintura, particularmente pelos retratos, foi traduzida para a fotografia, o que a fez ser colocada num limbo poético que só foi quebrado com os construtivistas e pelos surrealistas no início do século XX, e a efetiva descoberta da transformação na visualidade, a partir da utilização de fotografias, promovida por surrealistas e construtivistas, só veio à tona muito tempo depois.

Sem preconceitos, a ideia que os artistas faziam das propriedades fotográficas serviu de apoio para uma enormidade de ações experimentais. A fotografia é parte integrante nesse ato de ocorrências, desde seu princípio. Sua força como espaço bidimensional, transferindo verossimilhança, faz eco com os jogos das imagens realistas, construindo ícones de um repertório transbordante e pluralizado em que as maiores eloquências foram experimentadas e nas menores atitudes podem revelar não mais os atos heróicos do passado, mas, as 'dobras' da rotina transpassada.

As ideias sobre a transição da modernidade ainda estão em curso. Pode-se falar em Modernismo e Pós-Modernismo, como partes da modernidade, a modernidade pode ser entendida como um processo abrangente, um desvario da técnica em oposição ao humano e uma ação humana, uma profunda contradição de amor e ódio, de guerra e poder. Essa condição precária do ser contemporâneo de construir para si um corpo "holográfico", um corpo imagem, uma representação feita com matéria luminosa, corporificada no plano, processada da matéria sem peso e revitalizada, é uma mutação particular ao processo midiático, uma ação prevista pelo pensamento pop de Andy

Warhol, a instantaneidade da fama. Cabe reconhecer o desvario da técnica contaminada pelo princípio virótico: buscar a realidade como uma metáfora do sonho ou, mesmo, do pesadelo. O corpo domado pelas sucessões processuais revela mutações permanentes. Muitos artistas ainda buscam compreender o seu próprio objetivo, e na ausência dele se lançam na busca da fama ou da forma como um princípio.

Da fotografia à imagem

A dimensão do choque e do espetáculo, na arte contemporânea, talvez esteja na base da própria contradição da singularidade e da alteridade na sociedade e na cultura ocidental. A necessidade da fotografia na cena artística tem a ver com a perspectiva de uma referência transformada, recodificada. Uma consideração que me parece fundamental é de que a natureza interligada da imagem fotográfica com os objetos que lhe deram a aparência está mediada por hibridismos e processos múltiplos. Não mais simplesmente um traço do real, uma percepção fenomenológica, um instante decisivo, mas a cena de uma ficção construída como um cenário aparentemente real. O espaço do mundo como um set de filmagem. A aparição da fotografia na cena artística atual é mais uma necessidade motivada pelos desejos fundamentais de transformação e revitalização dos sentidos simbólicos que estão presentes desde o princípio como um processo de fluxos e de pensamentos expressivos.

O fotógrafo americano Joel-Peter Witkin, nos anos oitenta, realizou uma série de naturezas-mortas com fragmentos de cadáveres, retratados como vivos para, ao mesmo tempo, colocar na berlinda questões como: identidade e alteridade, fotografia e poder, ética e aberração. Essa dimensão do choque e do sensacionalismo, que é evidente em Witkin, atua como um paradoxo de uma ontologia marcada pela condição do valor material e espiritual; ao compor cenas abjetas, atua no limite de um niilismo conceitual que, na dimensão do horror, apela para um simulacro nostálgico.

A citação intertextual numa visualidade que se constrói em abismo a partir de "A Grande Banhista de Valpinçon" (um óleo sobre tela de 1808), de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867) com o "Violin d'Ingres" (de 1924), de Man Ray (1890 – 1976) encontra em "Femme qui fut un Oiseau", de Witkin, de 1990, uma diacronia representativa nessas constantes mutações do significado particularizado pela interferência do sujeito, um ontologia do tempo, presente em suas constantes alterações.

Há muito que suplantamos a suposição meramente denotativa da fotografia. Mesmo que para uns a coisa fotografada continue a mesma coisa, "sem tirar nem por". Ver é compartilhar a presença de um signo, de um interposto derivado do objeto original. Nesse 'jogo' se coloca novamente o sentido virótico da condição humana, traçando um rumo sobre outro já traçado, uma multiplicação. Aqui no Brasil, as fotografias "Quartos - São Paulo", que Rochele Costi apresentou na XXIV Bienal de São Paulo, merecem destaque. Seus interiores realistas revelam sutilezas de uma essência sócio-tropical e paulistana em particular. O colorido sociológico, os objetos em desalinho, a presença das referências culturais, arquitetam uma dimensão política do simbólico.

Nestas fotografias são revelados como espaços de uma intimidade que desconhece o segredo na sua simplicidade improvisada. Há também uma apropriação, não no sentido

do procedimento (como em Rosângela Rennó), mas nos sabores consuetudinários dos 'gostos', da estética revelada na 'arquitetura dos interiores'. Outro estilo de designer, o singular: o anti-designer. Traçando uma relação com as imagens de interiores, não há como deixar de considerar um diálogo com os interiores holandeses, do barroco holandês, subtraindo deles o seu sentido de presença, de marcada sensualidade no quadro, mais ainda assim mantendo o diálogo da luz com a ausência das pessoas que agora, no extra-quadro, estão presentes pelo calor dos objetos em cena, interiores anônimos.

Numa dimensão simplificada da mediação do fotográfico, esse procedimento pode se estabelecer como um genero sociológico na fotografia, mas é preciso, nesse mesmo sentido, rememorar o procedimento do ready-made a partir de Marcel Duchamp (1987 – 1968), ou da ideia de escultura social de Josephy Beuys (1921 – 1986), para colocar em questão o lugar da arte como seu espaço de fruição. Impossível fazer distinções com base em funcionamentos estruturados dos signos, já que os lugares e, mais que isso, as contingências moleculares de cada participante, estabelecem suas conexões e constroem as suas possíveis trajetórias como uma ação do 'jogo'.

Uma das vocações mais fundamentais da fotografia é sua conexão com imaginário, algo que vai da identidade – campo da imaginação – para a alteridade – o lugar dos outros, a imaginação partilhada que o constitui socialmente. Essa é uma condição a ser transposta pela mediação de suas referências, orientada por seu poder narrativo, descritivo e ao mesmo tempo simbólico. Há em muitos sentidos, no âmbito da fotografia pós-moderna, um encontro com os subterrâneos da consciência histórica que é construído em veladuras e camadas, um discurso sobre o tempo que é um lugar para recalcar a ontologia do presente sobre o que se considerava passado, espaço para compreender a história como um ciclo de continuidades, uma associação por contiguidade: a história como uma meta-história.

O modelo proposto pelo 'instante decisivo' refletiu a mutação do sentido da vida humana em seu paradigma existencialista, o que abriu espaço para supor a presença do ser sobre a morte das coisas e, deste ponto de vista, na fúria premonitória do surrealismo, André Breton (1896 – 1966), nas imagens de Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), percebia o desvio poderoso que a imaginação podia exercer sobre a influência do ato fotográfico.

A fotografia retorna para a imagem

A compreensão de uma dimensão expressiva do ato fotográfico se constrói com certa naturalidade ao evocar para isso aspectos de uma dimensão quase mística da experiência de captação das imagens, quando se revela em sua natureza a presença de um olhar sensível. Mesmo que ao reboque das mãos, com a interferência da mediação fotoquímica, o pressuposto da singularidade sensível, anseio da alma romântica, ainda não tinha sido de fato destituído, o ambiente mediado pelo analógico com suas diversidades poéticas, com Cartier-Bresson, Robert Doisneau (1912 – 1994), Edward Weston (1886 – 1958), Ansel Adams (1902 – 1984), entre outros, seja na ordem do tempo (o obturador), seja na ordem da cromaticidade (ordem do diafragma), ainda oferece espaço para isso.

Apresentar a realidade objetiva – sem recorrer a construções simbólicas mais arbitrárias – pode parecer uma atividade inerente ao ato fotográfico e, por isso, muitas imagens não são questionadas, sua aparência é o que basta, já que a fotografia é 'índice do real'. Transcender o apelo imediato da homologia ao real pode revelar a dimensão subjetiva do espectador, a partir de certo gênero de fotografias contemporâneas. Essa condição vai ser amplamente transformada quando passamos a ver um simulacro da aparência, alienados de certa condição interna da transformação da fotografia em imagem, depois da ocorrência de um retorno da fotografia para a imagem através da transformação do índice em códigos numéricos.

Acrescenta-se com isso um novo paradigma na impressão e manipulação das imagens que parecem ser fotográficas, mas já não o são em sentido restrito. O caráter verossímilante da fotografia analógica é agora apenas uma aparência, simulacro de hibridismos complexos em que as fronteiras da comunicação e da expressão se tornam difusas.

Al hacerlo, la fotografía se pone del lado de aquello que resiste a la pretensión simbólica que ordena la economía occidental del signo - en tanto ella es, antes que lenguaje, huella, escritura, la producción inintencional de un inconsciente maquínico, pura materialidad. El trabajo de la fotografía se cumple precisamente en el margen de un orden de la representación a cuya deconstrucción entonces contribuye. La pretensión simbólica que da soporte a una forma generalizada de organización del mundo - la del capitalismo- toma fundamento en la estabilidad de la economía del sentido -y ésta a su vez se asegura en la firme organicidad de la forma artística, en la completud y estabilidad de su apariencia efectiva. Por la propia característica de su forma técnica - la que se expresa como inconsciente óptico - la fotografía desdice entonces esas pretensiones de organicidad de la apariencia artística. Pues toda fotografía es, en su estructura formal más íntima, fotomontaje - enunciación inorgánica, mentís a las pretensiones de simbolicidad que estructuran el orden de la representación logocéntrico. (Brea, 1997)

Fotógrafos contemporâneos como Jeff Wall, Andreas Gursky, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Sarah Dobai, Sarah Jones, têm revelado nas suas imagens uma construção transbordante do realismo fotográfico, numa lógica que o crítico espanhol José Luis Brea vai chamar de “o segundo obturador”[2] e Alberto Martín Expósito, de “fotografia construída”, considerando a aproximação da fotografia à ficcionalidade cinematográfica[3].

Há desde Jeff Wall uma tendência que trabalha em busca da essência visual da existência contemporânea. E o faz com imagens que estão 'construídas' e surgem de uma elaboração no ocaso da cena com forte raiz pictórica. Tudo neles está perfeitamente controlado e contribui para gerar imagens que resultam verossímeis ao extremo. De fato, essas fotografias são fictícias e, além disso, estão construídas com características formais muito evidentes (simetria, enquadramentos, grandes formatos, diagonais, disposição de objetos cênicos, dípticos etc.), porém, resultam verossímeis. (Expósito, 2004)

Andreas Gursky, um mestre da Escola de Dusseldorf, trabalha com fotografias em grande formato; seus trabalhos são compostos considerando tanto a proximidade – quando se pode observar as fotografias em detalhe – quanto a distância, que é quando elas se tornam imagens. A manipulação digital nas suas imagens ocorre de modo natural, Gursky não tem nenhum problema com isso. Retomando o que diz José Luis Brea, quando afirma que “o trabalho com a fotografia se cumpre precisamente na periferia de uma ordem da representação e para qual contribui com sua desconstrução”, acrescentamos a dissolução e o apagamento das referências vivenciadas pela imagem moderna, considerando as diversas falências que sobrevieram.

Brea considera que, por sua característica técnica “que se expressa como inconsciente óptico”, a fotografia “contradiz essas pretensões de organicidade da aparência artística” já que “toda fotografia é uma montagem”, uma colagem que se opõe à organização simbólica da “representação logocêntrica”. Numa clara filiação à desconstrução de Jacques Derrida (1930 – 2004), ele quer dizer que sob a ação da operação fotográfica se estabelecem outras razões que escapam ao modo de organização da racionalidade vincada numa tradição que visa uma representação simbólica vincada no princípio de ordem e organização de um enunciado vincado na representação do real.

La nueva imagen – la imagen-tiempo, que los dispositivos técnicos de producción y distribución de imagen hacen posible – no ocurre en el tiempo suspendido, estatizado, del “momento logrado”, único, singularizado – en la intemporalización de una hora cortado, suspenso y desgajado del devenir. Sino en un tiempo expandido que es un tiempo continuo e incortado, un tiempo no espacializado, no fragmentado y reducido a unidad discreta, sino distribuído expansivamente como *dasein* y acontecimiento, como devenir, como continuidad del ser en cuanto existente. (Brea, 2004)

A ideia de suspensão do tempo traduz uma tradição na história das imagens, é fundamento para a noção de natureza-morta, *still life*. Dizem os historiadores que a expressão 'natureza-morta' foi usada pela primeira vez na Holanda, em meados do século XVII, nos inventários de quadros. A palavra holandesa *stilleven* originalmente não significava mais que 'modelo inanimado' ou 'natureza imóvel'. Em fins do século XVIII surge na França a expressão *nature morte*, mas ainda usavam-se as expressões 'coisas inanimadas' ou 'objetos imóveis'. A fotografia analógica também é uma suspensão do tempo, mas esse é também o sentido de imagens que colocam a instantaneidade em jogo, como, por exemplo, em “Las meninas” de Diego Velázquez (1599 – 1660), que em 1656 já construía uma narrativa premonitória da metalinguagem moderna.

Ao evocar o fim do tempo em suspensão por uma nova ordem em que a singularidade é substituída pelo contínuo, pela presença e pela expansão, tocamos o hibridismo das manifestações contemporâneas, a concluir uma expansão dos limites pelos procedimentos virtuais, pela alteração do universo das imagens em que se pode tocar num pixel e alterá-lo, numa informação que é processada e se apresenta como uma imagem, uma aparência tão real quanto o que lhe origina só que sem origem. Um simulacro. “O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta o que não existe. O simulacro é verdadeiro” (Eclesiastes, apud Baudrillard, 1991).

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BREA, José Luis. El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2004.
- _____. El inconsciente óptico y el segundo obturador [on line]. Disponível em <http://alepharts.org/pens/ics.html>, 1997 Acesso em 20/05/2008.
- DEBORD, Guy. La sociedad de espetáculo. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1994.
- EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato. In: Revista Studium [on line] n.16, Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html> (acesso em 20/05/2008)
- FOSTER, Hal. El retorno de lo real. Madri: Akal, 2001
- _____. Recodificação. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.
- FREUND, Gisèle. La Fotografia Como Documento Social. Barcelona, G. Gili, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996.

Notas

[1] Para horror do espírito romântico de Baudelaire, que via nela a preponderância da técnica sobre o espírito (Dubois, 1994).

[2] Ver em: <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>

[3] Ver em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/6/index.html>

Cria cuervos: uma aproximação com a fotografia de Carmen Calvo

Marta Luiza Strambi*

** Universidade Estadual de Campinas*

Resumo

Este artigo articula-se como um pequeno ensaio sobre fotografias de Carmen Calvo, uma imagem peculiar que trafega por relações da visualidade fotográfica contemporânea com processos de construção que são híbridos por excelência. A obra de Carmen Calvo configura-se numa dimensão da memória em que o passado se torna presente e a ficção não se distancia da realidade da qual se alimenta, como uma vigorosa ação poética.

A imagem é posta em evidência como “fábrica de identidade”, como o espaço no qual o sujeito se constitui no trajeto de “suas” representações, na absorção da sucessão de “suas” fantasmagorias (BREA, 2004).

Quando no século passado a fotografia cumpriu um papel revolucionário como um meio de informação e de expressão, também serviu como um substituto econômico para uma burguesia que nascia e que queria ter a sua imagem retratada. Somente no final do século dezenove e mais intensamente nas décadas de 20 e 30 do século vinte é que a fotografia começa a ocupar um espaço mais efetivo como um meio de expressão (FREUND, 1976).

A consideração de Philippe Dubois (1994) sobre se a relação misturada entre a arte contemporânea e a fotografia - quando ele diz que a arte teria se tornado fotográfica dada a marcante característica de indexalidade presente em inúmeras produções - faz sentido exatamente devido a essa necessidade de referência a determinados aspectos de impulso original, de uma forma original, de um referente, enfim, que constrói para um determinado número de produções artísticas bases que vão sendo incorporadas a conceitos mais gerais como metáforas e referências à memória, ao indivíduo como uma identidade que vai se tornar impossível, a corporeidade não mais como um reduto sensual mas como um reduto de uma inquietação, de uma perturbação da consciência que irá desembocar numa espécie de neossurrealismo.

Vale situar essas questões ainda que de modo bastante ensaístico ou mesmo provisório para indicar uma transformação no modo de operar a poética como uma necessidade presente no imaginário criativo. A fotografia de Carmen Calvo coloca em questão o problema da obtenção de uma imagem não mais a partir de um procedimento de caráter direto, mas, como uma apropriação, uma recodificação. No século XX, entre os surrealistas, a fotografia surge como um meio propício para a efetivação de propostas conceituais, que eram detonadas a partir de construções obtidas por associações que operavam através de metáforas ou por analogias, ao serviço de uma noção que, no início, era mais intensamente relacionada com uma ideia de violenta ruptura com a

tradição. Sofisticando-se esteticamente essa questão vai alargar os horizontes da modernidade.

A fotografia vai significar para as vanguardas históricas uma nova possibilidade de experimentação e percepção de fenômenos da construção visual. São relações com a forma e o espaço como no caso dos artistas construtivos – especialmente em Rodtchenko e Moholy-Nagy – e no surrealismo, com um direcionamento claramente voltado para a prospecção de subjetividades que propõem um paradigma contraditório ao princípio de objetividade realista na fotografia ao inaugurar de maneira original o caminho da ficção e o apelo ao imaginário.

Nesse campo podemos citar como pioneiros: Man Ray, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques Boiffard, Brassai, Florence Henri, entre outros. Man Ray, um dos mais importantes artistas do surrealismo a utilizar a fotografia, “queria antes fotografar uma ideia que uma coisa e, um sonho mais que uma ideia”.^[1]

Contemporaneamente, surge no cenário artístico uma forte manifestação do simbólico na fotografia, onde se destacam artistas como Marta María Pérez, Alexander Apostol, Aziz+Cucher, Alfredo Jaar, Cristian Boltanski, Andrés Serrano, Cindy Sherman e outros que, de uma maneira original, retomam a manipulação dos paradigmas fotográficos na direção de suas poéticas pessoais. Com uma forte identificação com o que Hal Foster chama de “uma beleza compulsiva”, a partir da “inquietante estranheza” em Sigmund Freud, o que aponta para uma retomada no pensamento inaugurado pela estética do surrealismo, lugar em que podemos incluir a fotografia de Carmen Calvo.

Carmen Calvo, nascida em 1950 na cidade de Valência, na Espanha, iniciou sua produção artística após a ditadura de Francisco Franco, morto em 1975. Com o fim da repressão e da ditadura, ela fez parte do grupo de jovens que, identificados com a vida noturna de Madri, se mobilizam e articulam seus interesses para viver uma liberdade cultural e artística que transformaria completamente o cenário artístico espanhol. No auge da década de 80, vários artistas compunham a chamada "La Movida" (expressão usada para se referir à vida noturna), entre eles se destaca o cineasta Pedro Almodóvar que se tornou um dos nomes mais conhecidos nessa virada cultural espanhola.

A sexualidade e a violência no espaço das representações são exploradas em múltiplas formas, e são características desse novo movimento na cultura ibérica que se refletem na obra de Carmen Calvo que trama em suas fotografias uma mistura de temas para transformar questões pessoais em dramas universais. Carmen Calvo, após estudar publicidade, ingressa na Escola de Artes e Ofícios de Valencia e, depois, ingressa na Escola de Belas Artes. Nos anos 70, seduzida por pesquisas arqueológicas incorpora a questão do fragmento em suas obras. Calvo é interessada na pesquisa expressiva, cujo campo que se apresenta indica para os vários suportes e possibilidades, tanto no âmbito da tridimensionalidade quanto do espaço bidimensional, caracteriza-se por desenvolver uma poética fortemente vinculada numa carga de elementos singulares com base bastante experimental, o que lhe dá suporte para uma ousada construção poética no campo da fotografia.

Suas obras não são fotografias diretas, são imagens híbridas, que agregam materiais, os mais diversos, como tinta, colagem com papéis, objetos e cabelos. A obra de Carmen Calvo se configura numa dimensão da memória em que o passado se torna presente e a ficção não se distancia da realidade, seu trabalho vai além da ideia do *foi* (memória) proposto por Roland Barthes como um noema da fotografia, já que o aspecto da memória é recodificado em presença por um forte sentido de materialidade.

O campo do retrato é o espaço; a isotopia por onde se constituem determinados elementos dessa poética de Carmen Calvo apresenta questões de natureza dialógica que articulam seus tentáculos entre o espaço interno e o externo, entre a identidade e a sua impossibilidade, quando o universo codificado dos símbolos explora uma dimensão imprevista da própria condição de sua presença.

Nessa imagem de um casal em que os cabelos se colocam no lugar do rosto fica abolida a interface da fisionomia e da expressão tão marcantes dos retratos. Os cabelos que crescem nas faces são reveladores de uma atmosfera, de uma inevitabilidade, de algo que cresce de forma independente das convenções e dos sistemas sociais, que se configuram num matrimônio. Há uma força independente e selvagem, uma natureza que não é domesticada, mas abjeta.

Segundo a definição canônica de Kristeva, abjeto é aquilo que devo desfazer-me a fim de ser um eu (porém o que é que esse eu primordial expulsa em primeiro lugar?). É uma substância fantasmática que não é alheia ao sujeito, é íntima com ele; e é esta super-proximidade que produz o pânico no sujeito. Sendo assim, o abjeto afeta a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção especial entre as coisas em nosso interior e no exterior, como no espaço temporal entre o corpo materno (novamente o âmbito privilegiado do abjeto) e a lei paterna (FOSTER, 2001).

O casal, na fotografia, daria as costas, as partes de seus cabelos estão na bidimensionalidade, dando as costas ao público. Como se não bastasse, estão ali para serem olhados. Calvo encobre de cabelo as faces de seus parentes, talvez encubra o que não queira mostrar, mas deixa escapar o que lhe interessa destacar.

Cria cuervos

No entanto, o contraste se repassa, a noiva, o noivo, o casamento. Tudo como se não bastasse, agora e como sempre ou unidos para sempre. Ainda que só sobrassem pelos estariam eles salvos pela união. Colados ali, justapostos, ou até mais que isto: quando passei assustei. Tão gigantes e peludos. Que “peluqueria” era aquela que criava corvo na cara? Que tanto cabelo? Que tantos monstros rondavam aquelas faces?

Assustador, poderia ser um véu, algo que os cobrisse, mas a materialidade era algo do próprio corpo, brotado do corpo. Nem tanto assim e já estamos na falsa verdade. O material terá sido criado sintético, imitando o próprio cabelo. Mesmo assim a aflição permanece. As faces se desnudam quando mostramos cara-a-cara a verdade, ou quando damos a tapa nossa face. O matrimônio. Talvez algo que nos deixa cego, sem cara e identidade.

Carmem Calvo, 2003[2]

Atraída pela estranheza mergulhei nos esquemas dos signos procurando solução. Como não bater na nossa cara o que o mundo nos mostra? Nessa indicialidade há algo que marca as faces icônicas, totalmente simbólicas, pois destituídas de fidelidade para com sua modalidade. Hibridismo, ou mais que isso, o que marca o olhar nessa obra é o deslocamento dos cabelos que nelas habitam.

Francisco Calvo Serraller, en su texto “Anatomía de la inquietud”, que se puede encontrar en el catálogo de la exposición La casa misteriosa, comisariada por Juan Manuel Bonet y que se pudo ver durante los años 1997 y 1998 en la Fisher Gallery de Los Ángeles primero y después en el Chicago Cultural Center apuntó lo siguiente: “En cierta manera siempre he pensado que la obra de Carmen Calvo tenía algo de autobiografía novelada. Lo de novelada no hay que interpretarlo como historia de ficción, sino como historia de lo privado, que es la historia no pública, no oficial”. Carmen Calvo, que así se titula esta muestra y que ya está apuntando desde su propio nombre a todo lo que de autorreferencial tiene la obra de la artista, se puede entender también como un ejercicio que intenta rastrear la extrema complicidad que hay entre la existencia emocional y cotidiana del sujeto con el hecho artístico en sí (Suárez, 2004).

Essa espécie de surrealismo, que há no trabalho de Carmen Calvo, está ligada ao exercício do cotidiano. Uma imagem que se opõe ao exótico, ao onírico. O surrealismo de Calvo se aproxima do surrealismo de Luis Buñuel, numa dimensão profunda e psicológica que se compõe de fragmentos e símbolos.

Sua escolha sempre recai sobre elementos da alteridade, como as diversas manifestações da violência e do terrorismo. Ao cobrir os rostos que aparecem em seus retratos apropriados, com os mais diversos procedimentos, ela ao mesmo tempo em que mascara as identidades põe em relevo uma materialidade que dimensiona uma espécie de carnavalização do próprio espaço da expressão.

El surrealismo de Calvo pertenece al terreno de lo cotidiano, no de lo exótico y lo distante. Las cosas que consagra son objetos familiares que encontramos a nuestro alrededor, en casa o en el mercado, a diario. Y su mundo no es fantástico ni onírico. Al contrario, es demasiado real y actual. El aislamiento que hace de lo familiar en sus construcciones acentúa su rareza. No obstante, tal como sostiene el pintor americano Ed Ruscha, estos días lo conocido es tan surrealista en Oklahoma como lo es en París. Este surrealismo de la vida cotidiana en una cultura global caracterizada por la proliferación de objetos fabricados en masa y el choque de culturas define la visión del mundo de Calvo. No hay nada más horrible, insinúa Calvo, que el surrealismo de la vida diaria en el mundo anárquico de hoy. En efecto, la “rareza” de la imaginería de Calvo, en particular en las fotografías manipuladas y las instalaciones más recientes, no es más extraña que las historias que se pueden leer en los periódicos. Estas incluyen el relato de un hombre que se despojó de sus ropas y comenzó a graznar como un pato cuando le denegaron un préstamo bancario en Arizona, o la historia de un terrorista poético en Uganda que disparó a gorilas con dardos tranquilizantes para disfrazarlos de payasos mientras estaban inconscientes. En una época en que la identidad es escurridiza, las farsas y las máscaras proliferan. En Los Ángeles, un hombre disfrazado de ángel de la muerte se asomó a las ventanas de distintas clínicas de salud y hospitales, mientras que

un artista callejero recorrió las calles de Londres con barras de pan atadas a su cabeza, cruzo Alemania con una chimenea en su mochila y más tarde arrastró una bañera de hierro fundido alrededor de Nueva York. En el estado de Iowa, en Cedar Rapids (una ciudad que votó por los “valores morales” de George Bush), se instalaron pomos y cerraduras en lados opuestos de los árboles de un parque de la ciudad. Tal es nuestra “realidad” cotidiana en el siglo XXI. Carmen Calvo comenzó a cubrir con máscaras y capuchas los rostros de las figuras que aparecen en sus ampliaciones fotográficas antes de que las imágenes del 9/11 y 3/11 llenaran las primeras planas de los periódicos (ROSE, 2004).

Ao reverter o principio básico de funcionalidade de um retrato que é o de mostrar a identidade, essas experiências de Carmen Calvo se conectam com a instância de uma metáfora da impossibilidade. A identidade configura um campo de demarcação.

Os sujeitos se compõem nesse ato. Ao impossibilitar essa configuração se estabelece um espaço em que a identidade vai ser substituída pela alteridade, porém, uma alteridade que não dá conta do espaço social como uma demarcação, mas como uma ausência.

Recompor o que deveria estar na nuca, inverter a posição, criar máscaras faz prever um espaço imenso, quando as alterações do que seria a marca da identificação substituem num movimento deslocado os papéis individuais.

Marcadamente política é a ação de Carmen Calvo, o espaço de uma psicanálise envolve-se em paradigmas complexos cuja relevância se contrapõe a uma transferência de utilização de meios de expressão como formas aleatórias. A escolha do suporte fotográfico se materializa por suas condições aparentes. A utilização do retrato fotográfico faz supor uma presença anterior. O que se apresenta enquanto objeto do signo, efetivamente, em presença.

Em Carmen Calvo a utilização do fotográfico não se dá por uma simples deferência ao tecnológico, mas ao necessário: ao verdadeiro de uma relação de poéticas e de materiais. Há uma ordem da cultura, um advento que não é tratado como fator espetacular, mas como uma condição de impossibilidade de permanência, de se fazer presente na durabilidade do tempo.

A figuração nos retratos híbridos de Carmen Calvo se dá na busca de inspiração em fotografias antigas e objetos de personagens anônimos, comprados em sebos. Incorporadas de narrativas sociais, as fotografias são transformadas pela ação de colagem, de mixagem, de transporte e de alteração semiótica que a artista manipula. O universo em comum é o da imagem, mas há que se considerar a importância da visualidade fotográfica e de sua composição visível em seus aspectos de memória e significação.

Ao se utilizar de procedimentos como a colagem, agregando matérias e materiais que se configuram como objetos físicos, Calvo explicita a liberdade de manipulação que lhe é própria e essa atitude não coloca na berlinda a relação entre um tipo de fotografia pura e outro tipo miscigenado. Evoca a pertinência de se refletir sobre a fotografia como uma

representação, como um signo e não como a própria realidade. Um espaço aberto para o inacabado, para a continuidade do tempo, da vida e da morte.

Baudelaire escreveu – palavras que Malraux lembra muito oportunamente – “que uma obra feita não é necessariamente uma obra acabada e uma obra feita não é necessariamente uma obra inacabada”[3]. A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou (...) Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à prosa dos sentidos ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas (MERLEAU-PONTY, 2004).

Ao aproximar o signo da poesia, abre-se o campo expressivo e as montagens construídas pelo eixo sintagmático de Calvo aproximam os índices dos símbolos, fazendo um construto de imagens que pertencem aos campos do horizonte pós-moderno onde os limites instituídos foram ampliados e os campos expandidos.

Ao agregar materiais pelo princípio da colagem a operação poética não constrange a um rebaixamento do índice fotográfico, ao contrário, faz uso da sua verdade enquanto tal e, sem um artifício de recomposição ao espaço bidimensional, permite que um uso de condição afeita ao ready-made configure não uma simples apropriação, mas uma narrativa de caráter polissêmico. Quando o passado marcado pelo tempo é reconstituído pela colagem abre uma fissura no espaço e no tempo, abrindo-se para a ficcionalidade, para o estranhamento. Lucrécia Ferrara em *A estratégia dos signos* (1981) diz que na teoria de Chklóvski – que se apóia na ação do estranhamento – o objeto representado procura transpor o universo cotidiano para uma esfera de novas percepções que se opõem ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Nessa ideia, o objeto é extraído do seu contexto habitual e revela uma face insólita.

Ao tratar a imagem como memória de um suposto noivado ou casamento, Calvo aglutina o véu na face plácida do retrato.

O noivo novo, jovem oficial, ainda reflete uma alegria, um olhar apaixonado frente à pose fotográfica, um gesto predestinado ao futuro, formal e conciso. No entanto, a fotografia se “empalidece” pela ação despojada de Carmem Calvo que ao vestir o noivo com o véu da noiva encobre sua face dando a ele o peso do tempo vivido.

Calvo talvez tenha encontrado a fotografia desse jovem em algum comércio de antiguidades, ou talvez ela já o possuísse ou, ainda, o tivesse guardado em suas entranhas subjetivas. Essa fotografia também revela um olhar desnudo e transparente do tecido de tule branco, como um gesto obtuso de morte e vida, o véu do morto, memória de algo experienciado, revivido e remexido, mas nostálgico.

A obra paradoxal de Carmen Calvo oculta e revela os deslocamentos, as trocas de valores transferidos aos objetos do cotidiano. Ela torna a disposição da memória uma

espécie fragmentada de drama da violência e intimidade dos abalos dos sistemas de convivência.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BREA, José Luis. Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato). In: _____. Tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2004.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1994.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real. Madri: Akal, 2001.

_____. Recodificação. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FERRARA, L. A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FREUND, G. La fotografia como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GUASCH, Anna Maria (Org.) Los manifiestos del arte posmoderno. Madri: Akal, 2000.

ROSE, Barbara. Las múltiples máscaras de Carmen Calvo. In: Carmem Calvo. (Catálogo) Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004.

SUÁREZ, Osbel. La memoria de las cosas. In: Carmem Calvo. (Catálogo) Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004.

Notas

[1] Alexandrian, Sarane. O surrealismo, Cacém: Ed. Verbo, 1973. p.92

[2] Fotografia realizada por Marta Strambi, por ocasião da Arco 2004 em Madri/ES.

[3] MALRAUX, Le Musée imaginaire, p.59 apud MERLEAU-PONTY, 2004.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/7/index.html>

O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade[1]

Paulo César Boni[2]

Resumo

Este artigo pesquisa o nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para provocar transformações na sociedade. Resgata historicamente seu nascimento, com a obra *Street Life in London*, de John Thomson, publicada em Londres em 1862, e sua consolidação, com as denúncias de exploração da mão-de-obra infantil nos Estados Unidos, fotografadas por Lewis Hine, nas duas primeiras décadas do século XX. Procura mapear as repercussões da publicação dessas fotografias e como elas se transformaram num importante instrumento de pressão, com o objetivo de instigar reflexões e provocar transformações sociais. O artigo apresenta resultados parciais do projeto de pesquisa *De Lewis Hine a Sebastião Salgado: o uso e as repercussões do fotodocumentarismo de denúncia social como instrumento de transformação na sociedade*, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina.

1 - Introdução

Por ser fiel na semelhança com o referente, a fotografia é considerada a mais esmerada forma de documentação. Uma única fotografia pode conter incontáveis informações que, por sua vez, podem ser transformadas em objetos de estudo ou fontes de pesquisa. Um conjunto delas, sobre o mesmo evento, pode proporcionar ainda mais conhecimentos.

Uma das características inerentes do fotodocumentário é oferecer um produto mais elaborado. Formado por um conjunto de fotografias, acompanhado ou não de textos explicativos, o fotodocumentarismo demanda esforços de planejamento e produção. O de denúncia social, normalmente, explora as mazelas que afetam a sociedade, como fome, conflitos étnicos e religiosos e guerras. Ao propiciar que o mundo tome conhecimento dessas distorções, contribui para que pessoas possam agir e modificar fatos e realidades.

De acordo com Sousa (2000, p. 54), “a obra fotodocumental do escocês John Thomson assinala o início ‘real’ da fotografia de compromisso social”. Esta seria uma atividade de fotógrafos “empenhados” em modificar uma determinada realidade, procurando instigar a vergonha pelas injustiças. O autor considera a obra *Street Life in London*, de John Thomson, publicada em 1862, o marco do fotodocumentarismo de denúncia social. No final do século XIX e início do século XX, ele ganharia formato e importância, com as obras de Jacob Riis e Lewis Hine, considerado o maior de seus expoentes.

2 – A origem do fotodocumentarismo

A fotografia, desde a sua invenção, é utilizada como forma de documentação. Ledo (1998, p.22) afirma que “a fotografia nasce como documento, como registro, que se dispõe a intervir no curso dos acontecimentos, mantendo sua iconicidade, sua semelhança com o referente”. [3]

O interesse pelo novo impulsionou fotógrafos a viajar pelo mundo. Sousa (2000, p. 27) afirma que “o gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente vão promover a produção e difusão de fotografias de intenção documental de locais distantes e de paisagens”. Ele considera o fotodocumentarismo o melhor meio de informação sobre determinado assunto, pois tem por objetivo a documentação de um fato, e desfruta da vantagem de ser atemporal. Ao iniciá-lo, seu protagonista já possui conhecimento prévio – planejamento – do objeto de estudo e das condições em que poderá desenvolver seu trabalho.

Por essa característica (planejamento) e pela bibliografia disponível, é possível afirmar que Roger Fenton foi um dos pioneiros da reportagem fotográfica e precursor do fotodocumentário. De acordo com Sousa (2000, p. 30), em 1855, ele partiu de Londres para fotografar a Guerra da Crimeia, com quatro assistentes e uma carroça laboratório. “Ele irá realizar a primeira reportagem extensa de guerra.”

3 – O fotodocumentarismo de denúncia social e seus precursores

O fotodocumentarismo de denúncia social documenta fatos sociais e seus contextos. Apresenta imagens que conduzem a “aspectos ocultos com propósito de intervenção” (LEDO, 1998, p. 21), ou seja, transmitem mensagens, com a proposta de denunciar problemas.

A necessidade e a importância dessas fotografias são indiscutíveis. É por meio delas que a sociedade adquire conhecimento sobre episódios inaceitáveis que ocorrem no planeta e pode se mobilizar e/ou agir para modificar a situação. Sem elas, milhares de indivíduos, afetados por problemas sociais, não receberiam ajuda humanitária. Além disso, a degradação do meio ambiente e a extinção de animais silvestres também estariam fadadas à obscuridade.

3.1 – John Thomson (1837-1921) e o cotidiano londrino

A obra de Thomson mais identificada como de denúncia social é o livro *Street Life in London*, de 1862. Publicado antes do advento da autotipia, foi ilustrado com xilogravuras feitas a partir de suas fotografias e, de acordo com Sousa (2000 p. 54), “tornou-se um clássico do reformismo social ilustrado, de intenção conscientizadora e moralizadora, apegado ao que contemporaneamente se poderia classificar como ‘justiça social’”.

Thomson fotografava londrinos em seus ambientes habituais (Figura 1) e incorporava um texto explicativo, no qual abordava as condições e estilos de vida dos fotografados. Sua intenção era de que os mais favorecidos amparassem os mais carentes, mas não deixava transparecer nas fotografias a dor, o sofrimento ou condições desumanas dos trabalhadores.

Seu anseio por mostrar realidades desconhecidas ou ignoradas, nas quais sutilmente deixava transparecer seu ponto de vista, deixava indícios de que seria um dos precursores do fotodocumentarismo de denúncia social.

3.2 – Depressão e miséria nos Estados Unidos

O período entre o final da Guerra da Secessão (1861–1865) e o da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi marcado por mudanças sociais e intenso desenvolvimento nos EUA. Sua principal fonte de renda deixou de ser a agropecuária, substituída gradativamente pela indústria. Com isso, cidades tornaram-se importantes centros econômicos e atraíram migrantes rurais. Os que conseguiram emprego nas indústrias formaram uma nova classe social: a operária, submetida a condições subumanas de trabalho e obrigada a residir em cortiços sem infraestrutura, em bairros com péssimas condições de salubridade.

Foi nesse contexto histórico que viveram dois importantes fotógrafos de denúncia social – Jacob Riis e Lewis Hine, pioneiros nessa nova forma de fotografar. Durante esse período, a fotografia perdeu parte de seu glamour e se transformou em instrumento provocador de reflexões na sociedade. Caracterizou-se como “meio” de transformações sociais e sua finalidade capital era contribuir para a melhoria de vida de milhares de pessoas que viviam à margem da sociedade.

3.3 – Jacob Riis (1849-1914) e os guetos nova-iorquinos

Jacob Riis acreditava que, por meio de fotografias e entusiásticos artigos denunciativos, poderia melhorar a situação dos necessitados que habitavam as regiões pobres de Nova Iorque. Ele chocou a sociedade ao mostrar as precárias condições de vida dos imigrantes, especialmente os latinos, que viviam em cortiços, sem nenhuma condição de higiene. Buscou – e conseguiu – ajudá-los. A sociedade exigiu das autoridades providências para amenizar essas dificuldades. Diversos conjuntos residenciais foram construídos, com infraestrutura e saneamento básico, além de parques e áreas de lazer.

Nascido na Dinamarca, em 1849, Riis emigrou para os EUA com 21 anos e, como a maioria dos imigrantes, passou por dificuldades. Em 1877, foi contratado como repórter do New York Tribune e passou a acompanhar rondas policiais em tabernas e pontos de venda de ópio. Essa profissão lhe permitiu um contato maior com as mazelas da sociedade. A exposição diária à pobreza e à violência, aliada ao fato de ser imigrante, pode ter contribuído para a formação de seu caráter engajado e sua ambição em denunciar a cotidiana degradação humana. Passou a fotografar porque sentia necessidade de mostrar às classes média e alta uma outra realidade, a da miséria. Queria incorporar à sociedade principal muitos dos imigrantes e indigentes marginalizados. Para tanto, tirou fotografias, publicou artigos e livros e deu palestras em igrejas e teatros.

Ele destacou a diversidade étnica dos bairros pobres [...]. Se rendeu aos estereótipos étnicos – o italiano sujo, o ganancioso judeu, o enigmático chinês – que eram comuns

em sua época, mas também ofereceu descrições vívidas e anedotas simpáticas sobre as pessoas que conhecia em primeira mão (YOCHELSON, 2001, p.7).[4]

Sua primeira mostra de fotografias aconteceu em 25 de janeiro de 1888, na Society of Amateur Photographers of New York. No trabalho intitulado *The other half, how it lives and dies in New York*, composto por 100 slides – que incluíam muitas fotografias suas – e um discurso vigoroso, guiou a audiência pelos cortiços nova-iorquinos. Essa exposição deu origem ao livro *The other half lives*, publicado em 1890, que chamou a atenção das autoridades para as condições precárias de moradia de mais da metade da população nova-iorquina. Almejava a reforma e o saneamento dessas habitações e a construção de outras, mais bem estruturadas. O livro se tornou popular e causou grande repercussão.

Riis era mais escritor que fotógrafo. Começou a fotografar porque precisava de imagens que ilustrassem seus artigos e livros. Suas fotografias pecavam na composição, mas eram um retrato fiel da realidade. Tinham intenção de chocar, eram cruas e agressivas: favelas, mães e filhos vivendo em condições precárias, escolas superlotadas, mendigos, bairros insalubres e o submundo do crime (Figura 2) eram constantes em seu trabalho. Procurava mexer com as emoções dos leitores.

Ele contribuiu como poucos para fazer mudar a mentalidade vitoriana que via na pobreza um estigma do falhanço social. Apelando à consciência da classe média consumidora de jornais, Riis fez com que a representação fotográfica da pobreza e as palavras que lhe estavam associadas passassem a ter novo sentido: ser pobre é um mal remediável através da educação, emprego, habitação e cuidados com a saúde (SOUSA, 2000 p. 56).

Suas imagens foram responsáveis por uma guinada na história. Com ele, a fotografia passou a exercer forte influência na sociedade. De acordo com Sousa (2000, p. 56), “algumas das suas exigências de humanização de NY, sustentadas por fotos vigorosamente denunciadoras, foram consumadas, como a demolição de Mulberry Bend, um dos mais mal-afamados locais da cidade”. No local foi construído um parque público.

Jacob Riis não pode ser considerado essencialmente um fotógrafo de denúncia social. Contudo, a influência e a repercussão de suas fotografias o colocam como um dos precursores desta corrente que, nesse momento, ainda estava sendo concebida.

3.4 – Lewis Hine (1874-1940) e a exploração da mão-de-obra infantil

Lewis Hine é considerado um dos mais importantes nomes da fotografia de denúncia social. Esta corrente ganhou força e se consolidou graças aos seus trabalhos. Ele queria chamar a atenção para as injustiças sociais e afirmar a necessidade de dignidade de vida aos trabalhadores.

Hine deixou a escola e começou a trabalhar ainda adolescente, aos 16 anos. Foi vendedor, entregador de encomendas, lenhador e zelador. Em 1899, conheceu Frank Manny, líder nacional do movimento progressista pela reforma na educação,

fundamental na formação de seu caráter reformista, pois lhe introduziu ao Movimento Progressista Americano e o ajudou a ingressar na Universidade de Chicago, onde estudou filosofia, sociologia e educação. Tornou-se membro da sociedade de filósofos, jornalistas, assistentes sociais, escritores, professores, advogados e sociólogos que participavam do Movimento Progressista em Chicago. Na concepção do movimento, a pobreza era resultado da instabilidade da economia. Hine desenvolveu trabalhos importantes para a sociedade americana e obteve respeito nos Estados Unidos.

Hine era típico da sua geração, pois sua carreira foi moldada em resposta às forças históricas poderosas: ele era inspirado por ideais da Era Progressista, trabalhou durante a complacente e próspera 1920 e sofreu na Grande Depressão, no início de 1930 (PANZER, 2002, p. 3).[5]

Quando Frank Manny aceitou o cargo de superintendente da Ethnical Culture School, de Nova Iorque, convidou-o a se juntar a ele. Nessa escola, Hine realizou seu primeiro trabalho como fotógrafo ao captar imagens de estudantes. Mais tarde, encorajado por Manny, passou a usar sua câmera como instrumento da educação. Juntos, dirigiram-se para Ellis Island para fotografar a chegada de imigrantes. Eles utilizaram essas fotografias na escola; elas ajudavam a passar uma imagem simpática dos imigrantes, muito hostilizados à época.

A história de Hine como fotodocumentarista de denúncia social começou, sobretudo, em 1906, quando, segundo Panzer (2002, p. 6), iniciou seu trabalho como free-lance da National Consumer's League (NCL) e da National Child Labor Committee (NCLC) – fundação que dava apoio às crianças vítimas de exploração trabalhista. Ele documentou o trabalho ilegal de crianças em indústrias, lojas e em suas próprias casas. Suas fotografias foram essenciais para a criação de leis que regulamentaram o trabalho doméstico.

O objetivo dos progressistas era acabar com o trabalho infantil. De acordo com Davis (2003), em 1890, mais de um milhão de crianças, entre 10 e 15 anos, trabalhavam nos Estados Unidos, e esse número praticamente dobrou até 1910.

A industrialização não criou o trabalho infantil, mas ela contribuiu para que houvesse a necessidade de reforma no trabalho infantil. A substituição de operários treinados por maquinário e o crescimento de fábricas e engenhos fizeram com que trabalho infantil se tornasse cada vez mais lucrativo para os negócios. Muitos empregadores preferiam contratar crianças porque elas eram rápidas, fáceis de treinar e estavam dispostas a trabalhar por baixos salários (DAVIS, 2003).[6]

Os trabalhos mais conhecidos de Hine são as muitas fotografias sobre trabalho infantil, realizadas entre 1908 e 1918. Talvez a mais disseminada seja a da pequena Sadie Pfeifer ao lado de um tear, em Lancaster, Carolina do Sul (Figura 3). Ele realizava entrevistas para identificar os motivos que levavam as crianças a trabalhar. As informações eram vinculadas às fotografias, em forma de legendas.

A jornada diária nas fábricas era desgastante. Doenças decorrentes da exposição ao calor, aos metais pesados, à poeira, aos lixos industriais, ao carvão mineral e ao manuseio de equipamentos sem proteção eram frequentes. Para fotografar, Hine se utilizou de disfarces como de fotógrafo de companhias de postais, repórter interessado em máquinas e construções e vendedor de seguros.

Em 1908, deixou a Ethnical School para fotografar em tempo integral. Como funcionário da NCLC, viajou por uma década pelo território norte-americano fotografando o trabalho infantil em campos agrícolas, fábricas e centros urbanos, onde documentou crianças vendendo jornais, engraxando sapatos, pedindo esmolas, roubando e morando nas ruas.

Promovido a chefe na NCLC, produziu inúmeros artigos para denunciar a exploração infantil. Seu trabalho chamou a atenção da sociedade, que se chocou com a realidade das fábricas. Houve reações em setores organizados e providências foram tomadas. A partir de então, as fábricas cresceram um pouco mais limpas e seguras, e grande parte parou de empregar menores de 14 anos.

Além de trabalhos como free-lance, Hine ainda serviu a organizações que deram continuidade ao trabalho progressista, como Cruz Vermelha, Interchurch World Movement, Milbank Memorial Fund, e Consumer's League. Fez, também, um ensaio fotográfico com os trabalhadores que construíram o Empire State, forma que encontrou de homenagear os anônimos.

Por sua obra, é possível afirmar que Hine, ao contrário de Riis, tinha ampla noção fotográfica. Sua composição era mais elaborada, menos estereotipada, e ele não recorria ao sensacionalismo. Sua formação em sociologia lhe possibilitou captar imagens ricas em informações sócio-econômicas e culturais.

Sempre que necessário, solicitava a participação dos seus sujeitos fotográficos, mas a maioria de suas fotografias era espontânea. Estava sempre atento aos conceitos básicos da fotografia, como a luz e o posicionamento ideal dos elementos fotográficos. Acreditava que o realismo da fotografia possibilitava a transmissão de mensagens com maior eficácia que as palavras. Em suas fotografias era comum deixar transparecer detalhes de roupas, nacionalidade e classe social, características físicas e expressões dos indivíduos.

Panzer (2002, p. 6) afirma que a origem da abordagem de Hine só pode ser compreendida por meio de uma análise formal de seu trabalho. “Ele constantemente permitia que seus sujeitos fotográficos dominassem o frame, muitas vezes se posicionava tão perto dos sujeitos que sua proximidade permitia transmitir informações que outros fotógrafos não conseguiam captar.”[7] Dessa maneira, o rosto dos indivíduos permanecia claro e as expressões, espontâneas.

Seu estilo direto exibiu um senso de veracidade - evitando melodrama - e um respeito óbvio pelos sujeitos. Como Alan Trachtenberg observou, as crianças de Hine, em particular, expunham “astúcia”. Elas eram fortes e enérgicas e, como todos seus

sujeitos, não transpareciam nem mesmo um singelo e oprimido propósito de piedade (GOLDBERG; SILBERMAN, 1999, p. 43).[8]

O fotógrafo estava determinado a difundir ao máximo suas fotografias para que elas atingissem o maior número de pessoas. Elas não apareciam em galerias de arte, mas em páginas de livros, revistas e jornais, panfletos e pôsteres didáticos. Hine foi o maior expoente do início do fotodocumentarismo de denúncia social. Suas obras contribuíram para modificar as condições de trabalho e criar leis trabalhistas. Consequentemente, possibilitaram melhorias na condição de vida de milhares de indigentes que, acreditava, eram trabalhadores que poderiam elevar sua condição social, com um tratamento mais adequado.

Perto de sua morte, em 1940, a fotografia reformista se popularizou, sendo publicada em revistas importantes como a Life. Além de consolidar a corrente de fotografia de denúncia social, Hine contribuiu para que as pessoas vissem beleza nas fotografias, sem, contudo, perder a perspectiva de retratar – e tentar melhorar – as precárias condições a que grande parcela da população estava submetida.

4 – Considerações finais

O fotodocumentarismo – com o formato e as características atuais – começou no final do século XIX e se consolidou no início do século XX. Neste artigo, foram abordados apenas resultados parciais da primeira fase de um projeto de pesquisa. Neste caso, o nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para provocar transformações na sociedade.

Em sua segunda fase (objeto de outro trabalho), o projeto irá explorar o período do pós-Segunda Guerra Mundial ao final do século XX, no qual a fotografia perdeu força como “meio” e passou a ser adotada como “fim”. Os fotógrafos se fortaleceram como profissionais e passaram a produzir sem a intenção premeditada de provocar transformações sociais.

No terceiro e último momento da pesquisa, será abordado o período da última década do século XX aos dias atuais, quando uma nova corrente, capitaneada por Sebastião Salgado, busca retomar os objetivos de interferência social presentes no início do fotodocumentarismo.

Referências Bibliográficas

DAVIS, Kay. Documenting “The Other Half”: The social reform photography of Jacob Riis and Lewis Hine [on line]. Charlottesville, Universidade de Virgínia, 2003.

Disponível em:

<<http://xroads.virginia.edu/~MA01/davis/photography/home/home.html>. Acesso em: 3 out. 2006.

GOLDBERG, Vicki; SILBERMAN, Robert. American photography: a century of images. San Francisco: Library of Congress, 1999. 232 p. ISBN 0-8118-2622-8.

LEDO, Margarita. Documentalismo fotográfico. Madrid: Cátedra, 1998. 192 p. ISBN 84-376-1672-7.

NOLAN, Leslie. Jacob Riis. Paris: Editions Nathan, 1997. 142 p. ISBN 2-09-754 118-6.

PANZER, Mary. Lewis Hine. London: Phaidon Press, 2002. 130 p. ISBN 0-7148-4197-8.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255 p. ISBN 85-85775-55-6.

STEPHENSON, Sam. W. Eugene Smith. London: Phaidon Press, 2001. 130 p. ISBN 0-7148-4035-1.

YOCHELSON, Bonnie. Jacob Riis. London: Phaidon Press, 2001. 130 p. ISBN 0-7148-4034-3.

Notas

[1]Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Fotografia: Comunicação e Cultura do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Natal (RN), de 2 a 6 de setembro de 2008.

[2]Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br

[3] Tradução livre do original: “La foto nace como documento, como registro, se dispone a intervenir en el curso de los acontecimientos, manteniendo su iconicidad, su semejanza com el referente.”

Referências Bibliográficas

DAVIS, Kay. Documenting “The Other Half”: The social reform photography of Jacob Riis and Lewis Hine [on line]. Charlottesville, Universidade de Virgínia, 2003.

Disponível em:

<<http://xroads.virginia.edu/~MA01/davis/photography/home/home.html>. Acesso em: 3 out. 2006.

GOLDBERG, Vicki; SILBERMAN, Robert. American photography: a century of images. San Francisco: Library of Congress, 1999. 232 p. ISBN 0-8118-2622-8.

LEDO, Margarita. Documentalismo fotográfico. Madrid: Cátedra, 1998. 192 p. ISBN 84-376-1672-7.

NOLAN, Leslie. Jacob Riis. Paris: Editions Nathan, 1997. 142 p. ISBN 2-09-754 118-6.

PANZER, Mary. Lewis Hine. London: Phaidon Press, 2002. 130 p. ISBN 0-7148-4197-8.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255 p. ISBN 85-85775-55-6.

STEPHENSON, Sam. W. Eugene Smith. London: Phaidon Press, 2001. 130 p. ISBN 0-7148-4035-1.

YOCHELSON, Bonnie. Jacob Riis. London: Phaidon Press, 2001. 130 p. ISBN 0-7148-4034-3.

fechar referências [4] Tradução livre do original: “He highlighted the ethnic diversity of poor neighborhoods, noting that ‘the one thing you shall vainly ask for the chief city of America is a distinctive American community’. He indulged in crude ethnic stereotypes - the dirty Italian, the greedy Jew, the secretive Chinese – that were commonplace in his day, but he also offered vivid descriptions and sympathetic anecdotes about people he knew at first hand”.

[5] Tradução livre do original: “Hine was typical of his generation in that his career took shape in response to powerful historical forces: he was inspired by ideals of the Progressive Era, he worked through the complacent, prosperous 1920, and he suffered during the Depression of the early 1930” .

[6] Tradução livre do original: “Industrialization did not create child labor, but it did contribute to the need for child labor reform. The replacement of skilled artisans by machinery and the growth of factories and mills made child labor increasingly profitable for businesses. Many employers preferred hiring children because they were quick, easy to train, and were willing to work for lower wages”.

[7] Tradução livre do original: “He consistently allowed his subjects to dominate the frame, often standing so close to his subjects that their sheer proximity allowed his images to convey information that other photographers could not capture”.

[8] Tradução livre do original: “His straightforward style displayed a compelling sense of truthfulness, an avoidance of melodrama, and an obvious respect for his subjects. As Alan Trachtenberg has observed, Hine’s children in particular display “savvy”. They are tough and spirited, and, like all of his subjects, never portrayed as simple downtrodden objects of pity” .