

Linguagem da fotografia, seus parentescos e razões

Paulo Rubens da Fonseca

Fotografia: um velho sonho da humanidade

A fotografia envolve técnicas que chegaram ao nosso alcance em 1839 e impactaram enormemente o ambiente cultural da época pela novidade e a simplificação que trazia, em relação às formas de expressão visual que até então existiam. Antes desta descoberta, para representar visualmente uma cena da vida real era preciso a habilidade manual e uma sofisticada técnica, além do longo tempo empenhado na feitura de uma escultura, de uma pintura ou, mais modernamente de uma gravura. Desde a era neolítica, há 40 mil anos atrás que as comunidades humanas geram estas representações e certamente a fotografia não é outra coisa senão uma modernização destas obtenções.

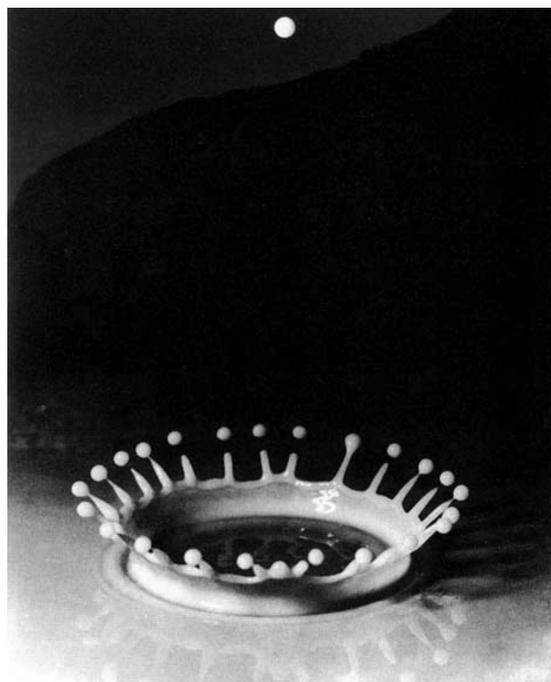
As razões que levavam nossos ancestrais a gravar nas paredes de seus primitivos refúgios estes testemunhos com cenas de caçadas e outros embates, devem ser semelhantes às que levam os fotógrafos contemporâneos, a correr enormes riscos no Iraque em busca de uma fotografia impactante: deixar para a eternidade o registro de uma vivência dramática e, com isto, quem sabe, legar algo de seu para sempre impresso na memória coletiva, impedindo que o passar do tempo, o relegue ao esquecimento.

Ao longo da história, a produção de simulacros, ou seja de representações visuais semelhantes à realidade; guardam muitas identidades entre si. A mais forte é que elas são uma tentativa de produzir um legado ou uma confirmação de fatos vividos, de circunstâncias relevantes fixadas para sempre. Esta obsessão por estas obtenções deve ter suas raízes na compreensão do efeito corrosivo que o tempo produz na

lembrança coletiva, já que a raça humana é a única espécie capaz de dar-se conta de que o passar do tempo está associado ao fato de que a existência leva, ao seu final, à morte. Assim, uma cena eternizada por uma imagem, funcionaria como uma forma de parar o tempo, como se fosse possível, aprisionando um evento visualmente, impedi-lo de esvaír-se da memória, enganando assim a certeza de que se trata de fato efêmero, como a vida, como nossa passagem por ela. Como produtores destes legados, retratando os feitos de que somos autores ou testemunhas, não seríamos esquecidos, deixaríamos algo nosso para a eternidade.

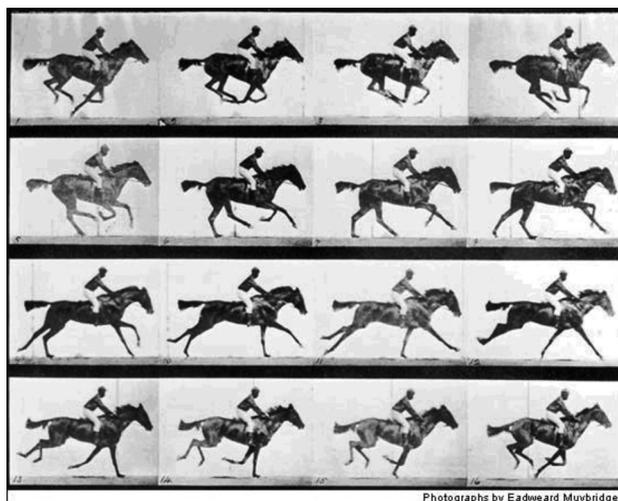
Claro que um relato verbal ou escrito busca o mesmo efeito, mas as imagens têm uma concretude de que a linguagem não é capaz. E, mais do que nas outras formas de registro visual, na fotografia esta concretude se radicaliza, se transformando num documento autenticatório, numa comprovação, numa prova de existência. Enquanto uma tela representando uma batalha ou o rosto de um personagem histórico é vista como algo que pode ter sido criado pela imaginação do pintor ou copiado da realidade por suas mãos, guardando portanto certa imprecisão em relação à realidade; na fotografia, como não se pode dispensar a participação da cena real em sua produção, sua credibilidade é inquestionada. De fato, a fotografia não existe sem que à frente da câmera esteja uma cena real. Esta se introduz no interior do aparelho e, ela sim, produz o desenho desta cena, sem que o fotógrafo possa dispensar esta luz ou moldá-la com sua imaginação. Com os truques da fotografia ele pode mostrar este real de forma diferente do que veria alguém que por ali passasse, mas não há como dispensar a referência fornecida pela realidade. Sem esta referência uma fotografia não se realiza. Este é um dado que confere credibilidade e diferencia radicalmente a percepção que a fotografia produz no observador em relação aos demais modos de representação visual. Esta diferenciação é intensificada pela capacidade de produzir a paralisação de uma ação no tempo, algo que nenhuma outra forma de expressão é capaz de produzir de forma tão cabal.

A foto da gota de leite feita por Harold Edgerton em 1930, produz uma sensação mágica que certamente tem a ver com o milésimo de segundo nela aprisionado. Este instante que nos é impossível a olho nu, causa uma percepção de controle do tempo, ilude sobre o seu domínio, nos faz pensar que dominamos o esvaír-se da vida. Tudo a ver com o sortilégio da vida eterna.



Coroa no pote de leite, 1930 - Harold Edgerton

Muito antes de Edgerton, Eadweard Muybridge, em 1870, produziu este efeito de congelar uma cena veloz, obtendo uma fotografia com um tempo rápido de exposição e criando com isto uma percepção inédita. Aceitou uma curiosa encomenda de um milionário californiano que apostara US\$ 20.000,00 de que um cavalo galopando tirava as quatro patas do chão. Como obter uma prova cabal desta afirmativa? A olho nu, um cavalo ao galope, produz em nossa visão um embaralhamento visual pela rapidez do movimento de suas patas. Este apostador chamava-se Stanford e era ligado ao ambiente científico da época, por ser o patrocinador da universidade que levava seu nome. Conhecedor das tecnologias disponíveis neste tempo, Stanford apela para o fotógrafo Muybridge. Uma fotografia se prestaria a servir de prova confirmando o momento exato em que as quatro patas do animal se descolavam do chão e isto foi possível por um dado novo introduzido por Muybridge, uma química que permitia um clic com tempos muito rápidos de exposição (1/700 seg.), coisa até então impensável.



Eadweard Muybridge

Stanford ganhou a aposta, as quatro patas do cavalo numa sequência de imagens congeladas pelo truque fotográfico empregado por Muybridge, em algum momento ficam suspensas no ar. Só a fotografia foi capaz de produzir esta confirmação. Até estas fotos surgirem, os registros visuais, pinturas, esculturas ou gravuras em que apareciam cavalos em movimento, mostravam o animal nas posições mais estapa-fúrdias e improváveis, pois não havia como conferir em que sequência suas patas se posicionavam quando galopavam.

Além disso, Muybridge se dá conta de que havia uma novidade ainda maior nas fotos sequenciais que ele criou, elas podiam ser mostradas de forma a produzir uma ilusão de movimento contínuo, nada menos do que o princípio do cinema.

Mas voltemos à questão básica do papel da fotografia. Os flagrantes fotográficos de quando tínhamos dois ou três anos, são também este congelamento da passagem do tempo, guardando aqueles semblantes para sempre na memória da família. E é também frequente aos que envelhecem terem de si, não a imagem registrada pelo espelho em que se miram diariamente e que, supostamente corresponderia ao real, à fisionomia atualizada de si; mas a imagem de fotografias em que o retratado aparece bem mais moço.

Roland Barthes em seu livro *Câmera clara*, fala da fotografia de forma contrária, como impregnada justamente do sentimento da morte. Para ele, o “congelamento” do instante na cena fotografada, pára o que quer que esteja nela contido, de forma irrepitível e, por isto, ele vê nisto a morte daquele instante. A foto como uma espécie de atestado de existência de algo que já passou e que, por isto, não “é mais”. Existiu no momento do clic, mas ficou ali congelado, não “é” mais. Susan Sontag no ensaio *Sobre fotografia* diz algo nesta linha, atribuindo ao ato de tirar fotos um caráter

predador, associado ao consumo, dizendo que cada imagem é algo que o fotógrafo retém do passado, sepultado como algo que não mais se repetirá, e com isto criando vorazmente a necessidade do novo sempre em substituição ao que acaba de passar, do consumo de novas cenas, da feitura de novas fotos, algo típico da vida moderna.

Em muitos pontos deste seu livro, ela fala sobre manifestações destes motivos ligados à vida e à morte. Diz em outro trecho, que os japoneses e os americanos são os povos que mais consomem material fotográfico no mundo e o fazem como uma reação à vertiginosa percepção do passar do tempo a qual estes países foram submetidos pela veloz industrialização sofrida nos últimos 150 anos e a consequente ação deletéria produzida por este fenômeno sobre o ambiente físico, as práticas sociais e as tradições. O Japão viveu tal processo de modo particularmente radical, pois saiu praticamente da Idade Média, em que vivia em meados dos anos 1800, para um processo acelerado de modernização, no qual as milenares tradições de uma cultura refinada foram atropeladas pela veloz adaptação exigida pelo processo de industrialização que sofreu a partir de 1860. Assim, como uma forma de reter aspectos de sua paisagem urbana, seus modos de expressão e convívio, ameaçados pelas adaptações exigidas pela modernidade, os japoneses produziram fotos como lembrança de algo que se perderá com o avanço do tempo.

Outro emprego da fotografia que é típico da modernidade, e do povo japonês em particular, segundo Susan Sontag, é o que poderíamos chamar de substituição da experiência pela imagem da experiência. Quem já viu um grupo de japoneses descerem de um ônibus numa atração turística qualquer, terá se dado conta da enorme quantidade de fotos que tiram de todos os ângulos, e da rapidez com que partem para outro local. É que no Japão as férias são muito curtas e o trabalhador japonês tem um alto poder aquisitivo, o que lhe permite viajar com grande facilidade. Mas falta-lhes tempo para sequer olhar o entorno dos locais visitados. “Olhar” demanda tempo, entrega e dedicação. “Sentir” o Corcovado, por exemplo, requer mais do que os cinco minutos que estes visitantes costumam passar em cada ponto de suas visitas.



Florença, Itália – foto do autor

Assim, os atarefados japoneses voltam ao seu país levando milhares de imagens em suas pequenas câmeras e ali, reúnem os amigos e assistem às fotos das viagens, “vivendo” então o que não tiveram tempo de “viver” nos poucos dias passados no exterior.

Voltemos às cavernas: com o que contavam nossos ancestrais, em sua rusticidade, para ter seus desenhos reconhecidos ou admirados por seus contemporâneos? Com a semelhança que estes guardavam, ainda que precária, com as cenas reais. Os progressos por que passaram as civilizações foram acompanhados pelo aperfeiçoamento destas técnicas de representação. Tal aperfeiçoamento equivale à obtenção de imagens que melhorem esta semelhança com as formas da realidade.

Na Grécia clássica atinge-se um apogeu nesta busca de excelência. Um exemplo magnífico disto é a escultura “O Discóbulo de Miron” que apresenta formas corporais perfeitas em que os volumes, as musculaturas, as veias do corpo de um atleta lançando um disco nas primeiras olimpíadas, corresponde à perfeição, à anatomia de um corpo humano. Sem dúvida esta busca em corresponder ao real custou ao escultor grego um esforço enorme e uma técnica sofisticada. Custou-lhe também um longo período de manuseio, até que o bloco bruto de mármore se transformasse na imagem acabada. Esta obra, realizada há mais de 2500 anos, pode ser interpretada como uma antecipação daquilo que viria a ser uma fotografia, já que mostra um instante preciso, algo parado no tempo, o momento exato em que o atleta lança o disco. Esta ação na vida real dá-se de maneira tão rápida que um observador ali presente não conseguiria ver mais que uma barafunda de gestos e posturas sucessivas. Parar aquele exato instante como o captou o escultor, seria algo tornado fácil dois milênios depois com a invenção fotográfica.

Sem medo de errar, podemos dizer que o desejo de obter imagens perfeitas e eternizadas de uma cena, sem que para isto fosse preciso o enorme esforço exigido por uma escultura ou uma tela pintada, já habitava a mente de nossos antepassados muito antes disto ser tecnicamente possível.



Discóbulo de Miron

As primeiras fotografias: novidade e preconceito

Quando as placas laminadas de prata, contendo as extraordinárias imagens obtidas por Louis Daguerre, são apresentadas diante dos boquiabertos membros da Assembleia Nacional em Paris, em 19 de agosto de 1839, muito mais do que uma nova invenção estava surgindo. Ocorria naquele instante, uma transformação radical. Pode-se dizer que neste momento se completa a revolução iniciada pela máquina a vapor e pelas postulações defendidas pela Revolução Francesa. Neste ambiente efervescente de transformações, o surgimento de uma técnica em que as cenas da realidade podiam ser registradas sem a interferência dos traços manuais de um pintor, mas pelo desenho produzido pela própria luz, causou um impacto enorme. Havia nesta nova técnica o assombro de uma incrível conquista da ciência e uma ampliação de horizontes sociais. Em poucos anos milhares de interessados tornam-se profissionais da fotografia da mesma forma que este recurso barateia enormemente

a feitura de uma imagem que retrate uma família ou um ente querido, o que antes era privilégio a que só os muito ricos podiam se dar.

A fotografia, no seu nascedouro, produz portanto, um reboiço típico das transformações revolucionárias. Os pintores, sentindo-se desbancados de sua função social pelos novos retratistas, esperneiam, produzem manifestos em protesto. Seu porta-voz, o poeta Baudelaire, tacha a nova técnica de arte subalterna, dizendo que o registro de uma fotografia era feito de modo mecânico, sem que o autor do disparo participasse de qualquer ato criativo, a não ser o de colocar a máquina em funcionamento, o fotógrafo seria apenas um operador de equipamentos. Na pintura entrava a habilidade manual, o pintor apresentava suas credencias pela perfeição com que os traços eram feitos. Curiosamente, o poeta se deixa fotografar pelo grande fotógrafo Felix Nadar nos mais diferentes ângulos e pede também a ele que faça um retrato de sua mãe.

Mas a ironia deste “destronamento” sofrido pelos pintores é que, ao substituir a pintura na função de representar visualmente a realidade, a fotografia na verdade libera os pintores deste fardo, desta tarefa enfadonha, desobrigando-os de serem fieis aos detalhes e filigranas de um panorama ou de uma fisionomia. Isto era uma prisão, funcionava como um entrave ao ato criativo. Baudelaire, nos seus ataques à nova invenção, não dá-se conta de que a fotografia fazia um grande favor aos artistas plásticos que até então estavam acorrentados a estas funções de meros copistas. Não é coincidência que, a partir de então, tenha surgido o impressionismo e tantas outras manifestações artísticas cujo encanto era devido justamente à liberdade com que se expressavam estes artistas. Eles estão livres para ter seus pinceis não mais agrilhoados a traduzir a perfeição de um panorama mas como um instrumento de expressão pessoal. Pela primeira vez na história humana, artistas como Pablo Picasso, Matisse e tantos outros, tornam-se milionários e consagrados. Outros gênios que viveram em épocas anteriores como Leonardo da Vinci e Rembrandt não usufruíram desta valorização moderna das artes plásticas, tendo vivido anonimamente e morrido pobres.

Baudelaire teria razão se fossem considerados apenas os equipamentos dos primórdios da fotografia. As pesadas câmeras e os processos químicos dos primeiros anos da nova invenção, realmente deixavam pouco espaço para a criação. As técnicas usadas por Daguerre para obter suas placas de prata, se limitavam à reprodução de paisagens, pois os 30 minutos necessários para a correta exposição usando os métodos daquele tempo, não as tornavam capazes do registro de seres humanos e de nada que se movesse. As imagens que estes processos eram capazes de registrar, limitavam-se ao mundo inanimado, paisagens, edifícios, ou seja, ao que ficava imóvel durante a longa exposição. Era como se os processos físicos e químicos operados ali transplantassem mecanicamente para dentro da câmera a realidade externa, como um equivalente perfeito, excetuando-se o fato de que os ambientes apresentados nestas imagens eram completamente desertos, a despeito de mostrarem ruas movimentadas

///

da maior cidade da França. Não cabia outra função à fotografia além deste registro mimético, correspondendo a um *double* espelhado da cena mirada. O fotógrafo seria um mero acionador do equipamento, não criando nada, apenas cumpriria os procedimentos mecânicos e as bulas químicas necessárias. Com isso a transposição da cena para dentro da câmera seria um mero fenômeno físico /químico e o resultado seria idêntico ao real, como um pleonasma, uma repetição sem novidades em relação ao que se via a olho nu, claro, excetuando, como já dizíamos, a inexistência dos seres vivos nestas imagens. Aliás, Louis Daguerre, teve alguma dificuldade em explicar porque as suas tomadas mostravam ruas desertas em vez do enorme movimento ali existente. Aos homens de ciência havia como explicar as limitações de sua química complicada e tóxica, mas aos olhos da população, seu invento pareceu bruxaria por fazer desaparecer a vida efervescente das ruas de Paris.



Boulevard Du Temple, 1839 - Louis Daguerre

O homem na esquina do Boulevard du Temple, e o engraxate que lustra seu sapato, são os primeiros seres humanos a serem registrados num Daguerreótipo, pois permaneceram imóveis durante os 15 ou 20 minutos de duração da exposição. Os demais passantes, as carruagens e os cavalos não foram registrados, estavam se movimentando e por isto o tempo foi insuficiente para que ocorresse sua gravação na superfície da placa de prata.

A fotografia é cópia do real ou é um relato visual?

Não é de hoje que se debate esta questão do papel da fotografia. Há os que se intitulam realistas por verem as imagens fotográficas como o fazia Baudelaire: repetições xerográficas da realidade. Entre os realistas, um militante de peso, o semiólogo francês Roland Barthes. No ensaio *Câmera clara* que já citamos, ele expressa com muita ênfase este entendimento de que há uma identidade entre o referente (a cena real) e o semelhante ou resultado reproduzido pelo fotógrafo. Do outro lado estão os que acreditam que há uma linguagem impressa na fotografia. O fotógrafo como um intérprete da realidade, como alguém que faz um relato, uma história visual. A mim parece que a imagem fotográfica tem este caráter de linguagem, de modo de ver.

Com efeito, após os primeiros anos da invenção da fotografia, os equipamentos vão se tornando mais leves, sua operação mais simples, os processos químicos melhoram e tornam possível exposições mais rápidas. Esta modernização cria condições para que o fotógrafo, pela mobilidade que adquire, consiga se posicionar e obter ângulos e pontos de vista diferentes do que veria um transeunte que estivesse meramente passando por ali e assim imprimir sua visão, seu ponto de vista, em suas fotografias. O tempo necessário para a exposição tornando-se mais rápido, permite parar, congelar uma cena movimentada, constituindo também um fator de diferenciação. Tudo isto altera a atribuição de registro mecânico, de espelho da realidade ao resultado de uma foto.

O que ocorre, para começo de conversa, é que o fotógrafo decide o momento em que apertará o botão, escolherá também seu posicionamento em relação à cena e, de forma decisiva, mostrará interesse por este e não por outro assunto. Com isto sua foto estará plena de seus modos de vida, de suas preferências culturais e de seu engajamento social.

O primeiro item que citamos acima já é definitivo como diferencial entre uma tomada extraordinária, a captação de uma cena irrepetível, plena de força e interesse visual e uma tomada displicente e sem foco definido. É o que o fotógrafo Henri Cartier-Bresson chamava de “momento decisivo”



Gare Saint Lazare, 1932 – Henri Cartier-Bresson

Este fotograma genial de Cartier-Bresson, não mostra um panorama registrado de modo neutro, mera reprodução objetiva de uma cena urbana. Temos esta estranha leveza produzida pelo disparo preciso do fotógrafo, temos uma quietude onde o chão alagado está imperturbado, nenhuma turbulência. O homem que salta não altera esta quietude. Ele está perpetuado nesta posição contraditória em que o movimento é insinuado, mas nada se move na cena. O que impera é a serenidade. Esta imagem dupla do saltador e sua sombra na água evoca a eternidade deste calcanhar suspenso há 75 anos no ar. Um milionésimo de segundo após, a água tocada, faria com que todo o encanto desaparecesse.

Como não identificar aí um ato de criação? Como não perceber o refinamento dessas escolhas? Mais do que a agilidade e a precisão deste disparo, há nesta foto um enquadramento desconcertante, há o cartaz ao fundo em que uma bailarina dialoga com o velho que salta. Neste refinamento de escolhas que tiveram que ser feitas tão velozmente, vemos o reflexo de um cabedal que não se restringe à habilidade técnica. Joga com conteúdos que são fruto de um homem que se formou no melhor ambiente cultural: a França do início do século passado em que conviveu intensamente com Breton, Picasso, Matisse, Stravinski etc.

Portanto, não dá para pensar nesta fotografia como um equivalente à uma realidade objetiva, como um registro comprobatório de uma cena neutra.

Outra questão é que o clic fotográfico não consegue ser idêntico à realidade por conta das reduções técnicas, próprias da fotografia. Este fenômeno pode ser descrito pelas perdas de qualidade ligadas às precariedades do método. As múltiplas nuances da cena real são de uma riqueza de tons e de matizes que no registro fotográfico se perdem, pois são representadas sobre uma superfície química ou eletrônica que tem seus limites. As limitações deste registro impõem peculiaridades que alteram decisivamente o aspecto da representação, roubando-lhe detalhes, realçando certas cores em detrimento de outras, e reduzindo sua tridimensionalidade a dois planos. Há também as distorções produzidas pelo uso de lentes de distâncias focais diferentes, a alteração da profundidade do campo focal pelo emprego de diferentes aberturas do diafragma e finalmente, as trucagens produzidas pelo tempo de obturação. Mas é justamente esta defasagem, ou esta diferença entre a cena real e o que aparece na foto, o que sustenta a força expressiva e o interesse pela fotografia. Estas visões diferentes e impossíveis a olho nu, proporcionadas pelo clic fotográfico, são o motivo do fascínio exercido pela fotografia.

A técnica fotográfica como recurso expressivo

Na foto que vem a seguir, a água parece congelada, as gotas estão paralisadas num instante preciso. Isto não tem correspondência com a realidade observada por alguém que presenciasse esta cena, já que o sentido de realidade da visão humana difere em muito do que é exposto numa foto como esta.



Chapada dos Viadinhos – foto do autor

Nenhum observador ali presente teria esta visão das gotas da cachoeira estáticas, congeladas no ar. Só um clic fotográfico usando um tempo de exposição de milésimos de segundo é capaz disto. Nada a ver com o “real” da visão humana.

Não devemos portanto, esperar objetividade por parte do fotógrafo, pois é pelo inusitado do que ele possa mostrar, é do desconcerto das imagens obtidas em suas fotos, que ele se diferencia do comum, do corriqueiro. É daí que ele extrai seu poder de surpreender, de emocionar. Fotografar é subverter e produzir surpresa, ao contrário da função de mero registro do real atribuído à fotografia pelos chamados realistas.

Diferenças entre texto e foto, uma questão neurológica

Se pensarmos a fotografia como um relato, como uma forma de expressão em que se estabelece um nexos, um significado, que o produtor da imagem pretende que o observador “entenda”, precisamos destrinchar qual a natureza intrínseca deste tipo de comunicação. Precisamos explicitar as diferenças entre a captação destes “nexos visuais” com os obtidos na leitura de um texto, por exemplo. É destas peculiaridades que poderemos extrair e entender os empregos que podemos fazer da fotografia e quais suas limitações como meio de expressão.

A linguagem oral ou escrita nos exige um intrincado conjunto de operações racionais para que possamos dar conta de seu conteúdo. Quando lemos um texto o fazemos quase sempre sem perceber a complexidade das operações que estamos executando. Isto se deve ao fato de termos automatizado este processo desde a infância. Mas a leitura implica em decifrar códigos fonéticos, atribuir compreensão a sinais gráficos, realizar conexões lógicas peculiares à sintaxe da língua. Escrevemos ou lemos com naturalidade, mas para isto fomos alfabetizados, esta habilitação nos custou anos de escolaridade.

A “leitura” de uma fotografia exige uma operação muito mais simples mas, por isto mesmo, de intensidade, eficiência e rapidez inigualáveis. Ao vermos uma foto, simplesmente reconhecemos visualmente uma cena na qual, por semelhança com o real, identificamos algo que nos é familiar, algo com o que nos emocionamos, que nos dá prazer ou nos choca, por termos diante de nós elementos reconhecíveis de nosso mundo cotidiano. Mas muito pouca energia é gasta neste dar-se conta. Não há aí uma operação racional. Não deciframos nenhum código. Não estamos diante de uma sintaxe para a qual tivemos que nos preparar nos bancos escolares. Ainda que possamos estar diante de uma foto tecnicamente sofisticada e de uma imagem tirada de modo surpreendente, sua captação será como dissemos, muito veloz e com pequeno dispêndio de energia. Não é a toa que nas salas de espera dos dentistas e médicos, sempre encontramos revistas que não nos custam mais do que “ver” fotografias. Nestes locais estamos menos disponíveis mentalmente para a leitura, algo que nos exige mais empenho cerebral.

Há ainda um aspecto desta questão ligado ao fato de confundirmos o ato de olhar de que somos capazes como transeuntes de uma grande cidade, ou numa visita turística, e o olhar de quem opera uma câmera. Em nosso ir e vir diário, passamos por panoramas por demais conhecidos, e nossos olhos não se detêm. Estamos nos deslocando quase sempre ocupados, vemos de forma operante, concentrados em nossos afazeres. Portando uma câmera, nossa disposição se altera. Olhamos para baixo e para cima, procuramos ângulos diferentes, enquadramos detalhes que nos passariam despercebidos. Para os que já têm alguma intimidade com este equipamento, o visor da câmera proporciona uma sensação de poder, porque permite a seleção do que será incluído e do que será eliminado no enquadramento. Há nisso um ato de criação indiscutível, uma sensação de dar vida ao nunca visto, de criar ênfases que se perderiam numa tomada enquadrada de modo genérico ou displicente. O sentimento é o de mostrar o que “só eu vi!” ou o que eu escolhi para mostrar entre tantas outras coisas. Nestas escolhas o fotógrafo agrega importância a cenas que passariam despercebidas dos transeuntes, e nisto há uma sensação indiscutível de estar acima do comum dos mortais, de poder e clarividência.



Cidade Nova – Rio – foto: Custodio Coimbra (ag. O Globo)

Na foto acima, da Prefeitura do Rio de Janeiro, Custódio Coimbra, mostra uma imagem que não repete um panorama corriqueiro, observável por alguém que por ali caminhasse, a não ser usando um potente binóculo ou uma luneta. Munido de seu senso de observação, este fotógrafo identificou um local em que a coincidência visual entre os três planos desta imagem podiam ser flagrados e usou uma lente apropriada para causar o “exageramento” da proximidade entre estas realidades díspares e fisicamente distantes entre si. Assim o que vemos na foto não é uma imagem neutra de um ponto de nossa cidade. É um ponto de vista do fotógrafo, é sua “opinião fotográfica”. E

ele faz ecoar este modo de ver entre os leitores do jornal onde a imagem foi publicada (jornal O Globo), na certeza de estar falando do caos urbano de nossa cidade, com o que concordam seus leitores que não sentem como falsa esta inserção do prédio da Prefeitura no miolo das favelas do entorno, mostrada por sua foto.

Resumindo, em função deste modo de apreensão não racional ou não verbal da fotografia, arrisco dizer que um analfabeto “lerá” uma fotografia talvez com a mesma facilidade que um intelectual. Seu conteúdo será apreendido, independente de seu nível cultural, pelo menos se estamos falando de imagens do dia a dia, de fotografia documental ou informativa.

Isto explica porque os jornais ditos populares publicam predominantemente fotografias, infográficos e charges. Nestes órgãos destinados ao público de baixa escolaridade, os textos são muito resumidos, simples e sem compromisso com a chamada “língua culta”. Falam na gíria de seus leitores e suas páginas oferecem a quem as folheia uma visualidade que nem sempre remete a fatos ou notícias, mas frequentemente seduzem pelo erotismo ou por escancarar a intimidade de figuras famosas da TV ou do mundo musical.

Uma boa foto vale mais do que mil palavras, ou são coisas muito diferentes?

Portanto, sendo a fotografia e o texto expressões de natureza diametralmente opostas, estas diferenças capacitam estes meios de expressão a operarem efeitos também muito distintos na mídia. A leitura de um texto implica num envolvimento intelectual em que os nexos são estabelecidos racionalmente e diferentemente, a cognição de uma foto, se dá de modo intuitivo, sem envolvimento da razão. Portanto só o texto dá conta de, informar efetivamente o leitor sobre a natureza do que quer que se esteja noticiando. As perguntas clássicas: “quem?”, “quando?”, “como?”, “por quê?”, “onde?”; com as quais um repórter tem que lidar ao produzir sua reportagem, só são respondíveis pela escrita. Uma foto dará conta quando muito de mostrar o “onde”, apresentar o recorte instantâneo do “o quê”, e quem sabe identificar visualmente o “quem”, mas só a leitura do texto possibilita a plena apreensão do ocorrido. Então qual o papel da fotografia na mídia? É apenas um acessório subalterno? Há publicações importantes que pensam assim. O jornal francês Le Monde foi um exemplo, passando muitos anos sem publicar fotos em suas páginas. Algumas publicações de economia também dispensam as fotografias em suas páginas. A fotografia, ao contrário, desempenha um importantíssimo papel nos veículos noticiosos, mas não é o de informar no sentido estrito deste termo, e sim o de produzir impacto, o de funcionar como uma isca, um atrativo cativando o leitor.

Há uma formidável experiência neste caso: o jornal ‘Valor Econômico’ inovou o uso da fotografia dando liberdade aos seus profissionais para criarem retratos verdadeiramente desconcertantes dos personagens que frequentavam suas páginas.

Executivos, presidentes, secretários das grandes corporações, eram enfocados sem nenhuma cerimônia pelas lentes dos fotógrafos, aparecendo de cócoras, apresentando seus produtos como verdadeiros “garotos propaganda”, surgindo de dentro de um imenso pneu (como aconteceu com um diretor da Pirelli), etc.



Jornal Valor Econômico

O desconcerto entre a previsível sisudez do assunto e a formalidade dos personagens do noticiário econômico em relação com a irreverência com que eram fotografados, causou um efeito surpreendente e deram outro visual àquelas páginas.

O jornal moderno lutando com o show de notícias da mídia eletrônica

É preciso lembrar que, quando estamos falando de fotojornalismo, não estamos tratando apenas das reportagens factuais, de eventos políticos, das notícias diárias. O repórter fotográfico aponta sua câmera também para o mais recente evento da moda, para a performance do artista plástico, para um novo lançamento da Toyota. O jornalismo impresso moderno, trava um embate desleal com as mídias eletrônicas, pois seu processo de produção o torna portador de notícias “requeentadas” divulgadas muito tempo antes pela mídia eletrônica em tempo real. Para sobreviver, busca, por mimetismo, repetir o show produzido pela TV e pelos sites de informação. Assim,

vemos nas publicações diárias a multiplicação dos cadernos de variedades, que trazem assuntos nem sempre factuais, imitando o show televisivo. São os suplementos ou cadernos de automóveis, informática, literatura, moda. Até os velhos classificados, aparecem hoje com ares de editorial, mostrando fotografias e manchetes.

A publicidade e o jornalismo produzem fotos muito diferentes

Não podemos fugir de uma outra questão quando se fala do papel das fotos na mídia. Os publicitários costumam atribuir às inserções comerciais um caráter informativo. Então, como relacionar o material fotográfico de cunho noticioso e as fotos publicitárias, coabitando lado a lado nas páginas ou nos sites noticiosos? Que diferenças existem entre estas duas espécies de fotografias?

Não nos interessa questionar a natureza informativa da publicidade. O que importa é que, na verdade, se computarmos os espaços ocupados, por um e outro tipo de fotografia, certamente veremos as imagens publicitárias chegando disparado na frente. E podemos ter certeza de que o fascínio por elas exercido sobre o leitor é tão ou mais intenso que o das imagens noticiosas.

No entanto, cabe estabelecer aqui algumas diferenças básicas. As fotografias que tentam refletir os fatos do dia a dia devem, supostamente, corresponder à veracidade do ocorrido. Espera-se que o fotógrafo não “produza” suas imagens, não falseie situações, não altere nem interfira na cena de um acidente, etc. Da mesma forma há um certo cuidado em citar nos créditos da foto uma explicação, sempre que houver qualquer tipo de manipulação realizada digitalmente. Não há nisto nenhum “bom mocismo” da parte dos editores. Trata-se aí de um cuidado que tem a ver com as reações indignadas que estas manipulações provocaram nos leitores as muitas vezes em que estas foram descobertas!

Em relação à foto publicitária não há estas exigências. É esperado outro resultado destas imagens, ou seja, que elas mostrem os produtos da maneira mais atraente possível, ainda que nelas o leitor constate alguns exageros ou no tom paradisíaco de um lançamento imobiliário ou nas cores e no aspecto apetitoso de um enlatado. O fotógrafo publicitário tem uma permissão que não é dada ao fotojornalista. Um corre riscos numa troca de tiros entre traficantes e policiais, e sua foto depende da sorte, de algo que é casual, de que o extraordinário aconteça à sua frente e que neste rápido passar dos fatos ele consiga fazer seu clic a tempo, que a luz colabore, etc. O outro produz os fatos, cria a luz, contrata os modelos e tem o tempo que quiser para operar suas imagens.

O conceito que têm no sentido da sua importância cultural é também muito distinto entre estes dois estilos de fotógrafos. A história da fotografia contempla com uma posição destacada os documentaristas ou os retratistas como Felix Nadar, Margareth Cameron, Mathew Brady, Cartier-Bresson ou Sebastião Salgado, consi-

derados grandes mestres. Mas que lugar é reservado à fotografia publicitária? Quem se lembra do encarregado de fotografar a campanha publicitária de lançamento no Brasil do Chevrolet Opala em 1967?

Enquanto os grandes dramas da humanidade são, desde a guerra civil americana, magnificamente documentados, deixando testemunhos que nos comovem e nos faz colocar estas imagens em museus ou livros para serem cultuadas como um importante legado cultural, desconhecemos a importância das imagens ligadas à propaganda, por não haver memória destas fotos nem de seus autores. Há uns poucos fotógrafos que fizeram história na fotografia comercial, como Richard Avedon ou Helmut Newton, mas justamente por serem transgressores em relação ao que seria esperado de um fotógrafo de publicidade. A grande ironia está no fato de que as fotos que nos mostram as brutalidades da guerra ou a violência de nosso dia a dia, produzem pouco efeito em corrigir estes dramas, quando não nos anestesiaram com as cenas chocantes que nos apresentam e diante das quais sentimo-nos impotentes. Por sua vez, as fotografias publicitárias são capazes de mudar comportamentos, criar novas necessidades e hábitos, aumentando as vendas do comércio e dinamizando a economia.

O glamour da fotografia resiste à concorrência e à modernidade

Das formas modernas de representar visualmente a realidade, a fotografia é a precursora, com seus quase 170 anos de existência. Meios dotados de recursos muito mais completos, vieram depois dela, como o cinema e a televisão em que as imagens em sequência, imitam perfeitamente o movimento e onde, com o acréscimo do som, se obtém a réplica de forma completa e perfeita do modo como vemos a realidade. Mas o apelo exercido pela fotografia não sofreu nenhum abalo com o surgimento destas novas mídias, ao contrário, seu prestígio cresceu fortemente nos últimos anos.

Porque uma técnica antiquada, um meio expressivo tão limitado, uma imagem produzida com um disparo único, tendo que resumir entre as quatro linhas de seus limites, toda a carga de significado, todo o impacto, toda a mensagem possível, permanece tão cativante nos dias atuais? É um milagre que esta escassez de meios possa causar tanta pregnância e tamanho interesse. É provável que seja justamente de sua precariedade que venha a força da fotografia. Podemos pensar que seja pelo fato de ser o único meio de expressão capaz de parar o tempo, de capturar detalhes das cenas que não somos capazes, na vida real, de reter, no exato momento em que acontecem, como aquela queda d'água instataneamente congelada da foto mostrada acima. É algo que ocorre com tal intensidade e num ritmo tão veloz que não temos como acompanhar seu desenrolar e reter na memória toda sua intensidade.

A cena que nos é apresentada pela foto que vem a seguir, passou-se certamente numa sucessão tão veloz de fatos marcados pela tensão e pela violência, que só uma foto seria capaz de ser suficientemente impactante.



Mangueira – Rio – Gabriel Paiva (Ag. O Globo)

Talvez seja o tempo que temos para nos deter olhando esta foto extraordinária de Gabriel Paiva, que explique a incrível força da cena. Se ao em vez da foto, vissemos esta cena num *take* de TV, o impacto seria outro. Na televisão a imagem e o áudio repetem a vida, e em eventos tensos como este, tudo se passa de forma tão rápida que não deixa chance para nos determos num momento de clímax que esta foto mostra. A mão do policial tocando o tórax do rapaz fala de uma desconcertante intimidade, sua outra mão com a arma que, de forma surpreendente, não o intimida, o garotinho à esquerda crispando o rosto de angústia e a moça mais atrás, que aparenta estar tapando o rosto com a folha que traz nas mãos; toda esta riqueza de detalhes nos escaparia no rápido passar das imagens filmadas pela TV.

Há outro aspecto que distancia os dois modos de expressão. É a forma de inserção de cada uma. O *take* de TV, se vai ao ar em um telejornal, poderá ser seguido de um comercial e aí seremos deslocados para outro clima emocional, antes de termos conseguido deter e digerir o impacto da cena dramática que acabamos de ver. Pela foto, se a vemos nas páginas impressas de um jornal, temos o controle do tempo. Detemo-nos observando a imagem o tempo que quisermos. Somos também aptos a levar estas páginas conosco para lê-las no caminho para o trabalho ou onde desejar. Em outras palavras, temos o controle do tempo, aquela imagem não sairá do alcance de nosso olhar, a não ser quando quisermos afastá-la.

Napoleão, não reconhecido, é quase internado num hospício

O surgimento da fotografia, altera radicalmente o ambiente e o dia a dia principalmente nas cidades, como já foi dito acima. Antes dela, a pintura e a escultura, por serem até aí as únicas formas de representar visualmente as cenas do cotidiano, ou a fisionomia de uma figura notória, tinham uma eficácia muito limitada por dois motivos: primeiro por serem peças únicas, apenas visíveis pessoalmente e portanto acessíveis a muito pouca gente. A segunda por serem quase sempre peças encomendadas e de credibilidade questionável, já que quem as mandava fazer, supostamente não o fazia para que se visse nestas representações, a verdade dos fatos, ou sua real feição, mas a idealização e o elogio visual.

Este é um tempo em que a única forma de conhecer um artista, um político, ou uma paisagem, era estar presente diante deles. As imagens dos fatos históricos, as cenas de batalhas não tinham por meta outra coisa que não fosse o enaltecimento dos vitoriosos e portanto não reportavam o horror e a brutalidade dos combates. Os reis eram pintados buscando sua glorificação.

Há uma anedota sobre a chegada de Napoleão à costa sul da França após sua fuga da ilha de Elba, onde ele havia sido aprisionado após a derrota para os ingleses. Ele era o homem mais famoso de sua época, e buscava retomar o poder na França. Mas seus conterrâneos não o reconheciam, deslocado como estava de seu costumeiro séquito e muito diferente de como aparecia nos quadros e gravuras, montado num garboso cavalo branco para disfarçar sua baixa estatura e sua barriga proeminente. O maior conquistador de seu tempo, quase foi internado como louco, por dizer-se Napoleão e não se parecer absolutamente com a imagem que se esperava dele.

A fotografia veio baratear e portanto democratizar enormemente estas representações, pois dispensava as habilidades manuais exigidas até então pelas artes visuais. Tudo que se exigia para sua obtenção era a compra de um instrumento ótico de relativa simplicidade e a obediência a fórmulas químicas facilmente executáveis.

De passagem, temos que assinalar o fato de que esta simplicidade dos processos fotográficos dificulta compreender e distinguir o banal do genial. A facilidade de operação da técnica fotográfica deixa os limites do que é excelente, mais difíceis de serem percebidos.

O mundo nunca mais foi o mesmo

Esta nova técnica, hoje tão natural entre nós, produziu a partir de sua invenção, uma mutação muito profunda na vida das pessoas, nas artes plásticas e no aspecto geral da paisagem urbana. As velhas formas das artes visuais se transformaram, como já dissemos acima, em algo liberto e dinâmico. As publicações, particularmente os jornais e as revistas, ganharam um enorme atrativo com a entrada da fotografia em

suas páginas. O uso da fotografia na propaganda aumenta exponencialmente sua eficiência em função do forte apelo exercido pela imagem como indutora de consumo e comportamento. A fotografia veio também dar uma identidade visual ao cidadão das ruas. Todos, ricos ou pobres passam a ter seu retrato na parede, deixando de sua passagem pela vida, uma imagem para ser lembrada.

Hoje, não podemos imaginar o mundo sem a fotografia, mas as transformações por ela causadas na vida moderna não ocorreram sem produzir desgaste. Particularmente nestes últimos 20 anos produziu-se tantas novas mídias apoiadas nas imagens, com tantos recursos digitais e outras trucagens, que estamos no limiar da banalização, da perda de encanto por estas aparições tal a facilidade em produzi-las e a profusão com que estas imagens nos bombardeiam diariamente. Perdeu-se a capacidade de se surpreender com uma boa foto, pois hoje, as imagens produzidas digitalmente, apresentam cenas tão fantasiosas que duvidamos de sua veracidade. Ao mesmo tempo que, ao sairmos de casa, sofremos um tal bombardeio visual, que para resguardar nossa saúde mental, nos poupamos deste excesso, deixando literalmente de ver boa parte dos apelos visuais a que somos submetidos. Nestes tempos pós modernos, a internet, uma mídia essencialmente imagética e que é uma conquista extraordinária, carrega um lado perigosamente perverso. Sua maior qualidade, a liberdade de acesso e de inserção, é também seu pior demérito, pois permite a convivência, lado a lado, dos sites confiáveis com a mais rasa gaiatice, quando não com a pornografia e o banditismo.

O poder da imagem é enorme e evoluiu de forma questionável em alguns aspectos. Uma das mazelas produzida por esta exacerbação da visualidade na modernidade é a substituição de uma vivência por sua imagem, o procedimento de, numa visita turística qualquer, passarmos muitas vezes mais tempo fotografando do que vivenciando aquele momento. Estamos tão acostumados a ver antecipadamente os lugares turísticos embelezados pelas ótimas fotografias dos folhetos e revistas, que ficamos como que decepcionados em estar presentes pessoalmente e tiramos fotos como se estas pudessem avalizar o real valor de estarmos ali. Nosso dia a dia como habitantes de uma cidade moderna também está menos permeado pelo que vemos nos nossos percursos por suas ruas, do que pelo que nos é mostrado pela mídia. A diferença é que o que vemos no nosso ir e vir quase sempre nos desencanta, pela tensão dos nossos afazeres, pela deterioração do ambiente urbano e pela violência que está latente nas ruas. Nossa percepção fica bloqueada, talvez por que quando vemos pelos próprios olhos, somos como que autores deste ato perceptivo, temos que empenhar nisto, alguma energia, ter autoridade e domínio, mas a perda de encanto pelo ambiente degradado de nossas cidades nos torna cegos para vê-la. São percepções que nos agridem por estarmos presentes e ao alcance. Estar diante das imagens produzidas e divulgadas pela mídia é um ato mais passivo para o qual dispêndemos muito menos esforço. Se são imagens noticiosas, temos a percepção

de estarmos apartados da cena e de serem fatos que já se passaram e ocorreram com os outros, não nos sentimos envolvidos.

Se vemos imagens publicitárias, nos deixamos levar de bom grado, sonhando com realidades que nos resgatam da dureza do dia a dia, nos levando a sonhar, nos acenando com uma aquisição que nos é impossível, com uma chance de prazer fora do nosso alcance ao final de um dia estafante de trabalho. Deixamos por instantes a vida real desejando coisas idílicas, tempo suficiente para nos resgatar da exaustão.

Fama a qualquer custo. Aparecer ainda que nu

Neste ambiente, a imagem com seu poder de síntese e a sua rápida pregnância, torna-se a mais completa e eficiente atribuição de valor. Assim o aparecimento na mídia assume um valor em si e ser visto nas páginas ou na TV, ganha hoje um *status* independentemente do modo como esta aparição se dá. Nas sociedades pós modernas participar de um programa de TV, mesmo o mais idiota, torna alguém mais conhecido do que um escritor importante ou uma grande atriz de teatro. É exemplar o caso de Mirian Ramos que foi flagrada pelos fotógrafos ao lado do Presidente Itamar Franco num camarote do Sambódromo usando apenas uma larga camiseta deixando seu órgão genital à mostra. A partir desta aparição, seguiu-se o convite para posar para a Playboy. Recebeu para isto um gordo cachê, participou de diversos programas de TV, concedeu entrevistas, etc. Isto explica a revista Caras ser um dos maiores sucessos editoriais de todos os tempos e de haver tantas publicações que a imitam.

As imagens e a filosofia

A gravidade deste desencanto pela imagem passou a ser tema dos filósofos contemporâneos que falam das cidades modernas, onde justamente esta profusão imagética é mais radical, como cidades invisíveis, pois o que vemos não consegue mais nos atrair.

Nelson Brissac Peixoto no livro *Ver o invisível: a ética das imagens* fala que as imagens pululando em todos os ambientes da urbe, nas ruas, nos lugares de lazer, em casa, transformam nossa percepção, tornando-a menos sensível ao poder que as imagens poderiam ter como choque para o pensamento, como possibilidade de visão. Esta perda de encanto e de capacidade que as imagens passam a ter na modernidade é a explicação para o fato destas aparições nos comerciais e nos filmes passarem a exacerbar seu conteúdo chocante ou espetaculoso, tentando com isto tirar-nos do entorpecimento, o que nos torna mais reativos e herméticos, criando um círculo vicioso.

O sociólogo Georg Simmel também aborda esta deterioração da saúde mental dos habitantes das grandes cidades. Em *A metrópole e a vida mental* ele afirma que o tipo

citadino, aquele que vive numa megalópole, sofre uma intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca entre estímulos exteriores e interiores como um contraste que não consegue ser acompanhado pela mente e que por isto o faz abdicar de tentar acompanhar estas percepções contrastantes. Esta desistência equivale a uma inibição de atividade ou um amortecimento da percepção. O cidadão de uma grande cidade torna-se *blasé* ou em outras palavras uma pessoa fechada em si mesmo, pouco simpático e comunicativo em contraste com os moradores de uma localidade interiorana, sempre mais abertos e dispostos ao contato, pois estes guardam suas capacidades perceptivas resguardadas pois não sofrem o mesmo excesso de estimulação visual, auditiva, etc.

Paulo Rubens da Fonseca
Professor da PUC-Rio

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Câmera clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004
PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In.: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 311.
SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987. p. 12.

Resumo

A fotografia, a despeito de ser vista no contexto das artes plásticas ou visuais, como uma atividade subalterna, merece análise mais acurada de suas possibilidades expressivas. No contexto da semiótica ou das questões ligadas à comunicação em geral e do jornalismo em particular, tem sido tratada de forma pouco profunda ou com certa redundância. Neste artigo tento elencar os diversos problemas suscitados pela fotografia em sua trajetória através dos tempos e, em particular, como esta se insere nas diversas formas da comunicação moderna e pós-moderna.

Palavras-chave

Linguagem fotográfica; Artes visuais; Comunicação visual; Jornalismo fotográfico.

Abstract

The photograph, despite being seen in the context of visual arts or as a less important activity, deserves closer analysis of its expressive possibilities. In the context of semiotics or the issues related to communication in general and journalism in particular, it has been treated in a superficial way or with redundancy. In this paper I tried to list the various problems raised by the photograph on its trajectory through time and, in particular, how it fits in the various forms of modern and postmodern communication.

Keywords

Photographic language; Visual Arts; Visual Communication; Photographic Journalism.