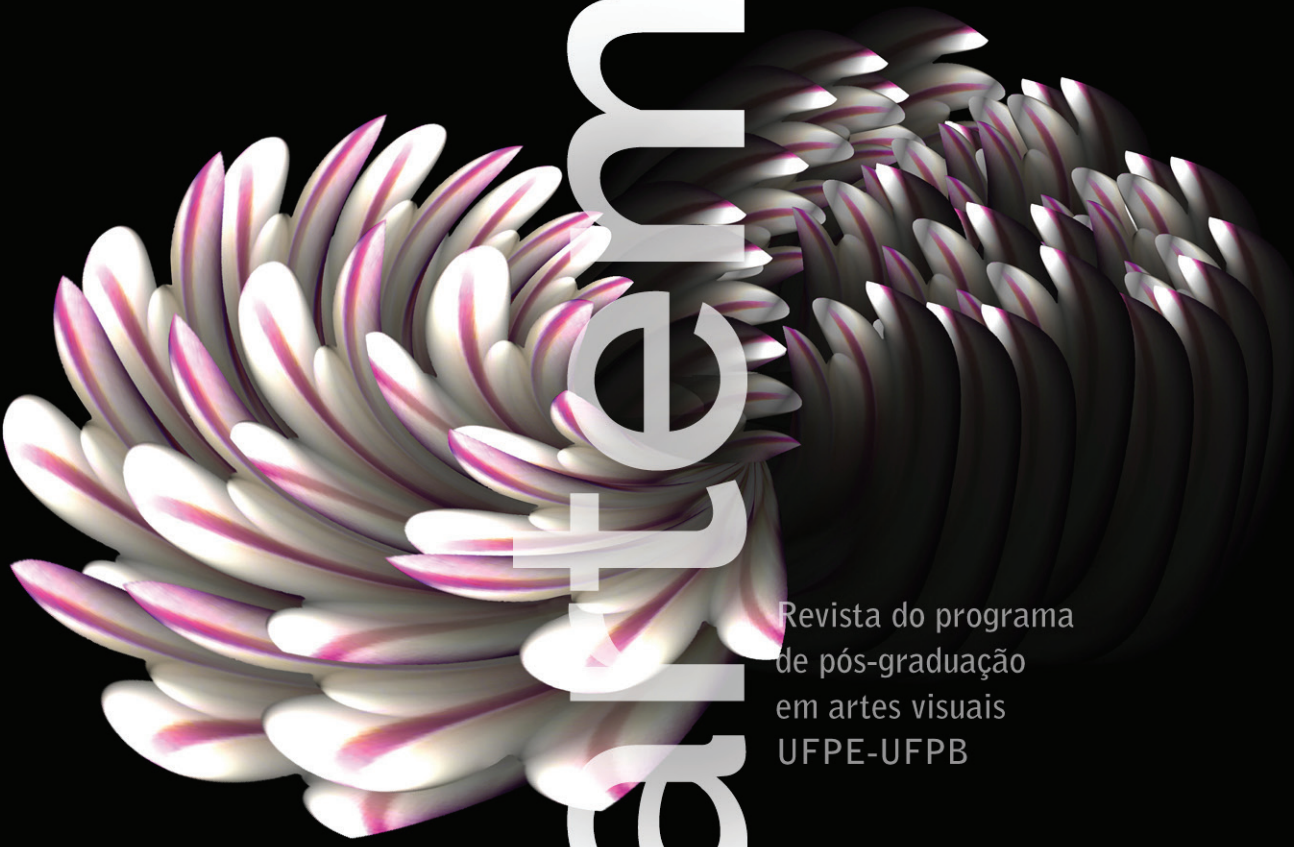




arte

Dossiê

Fotografia e Arte

Revista do programa
de pós-graduação
em artes visuais
UFPE-UFPB

nº6 | ano 6

ISSN: 2316-9311

Cartema

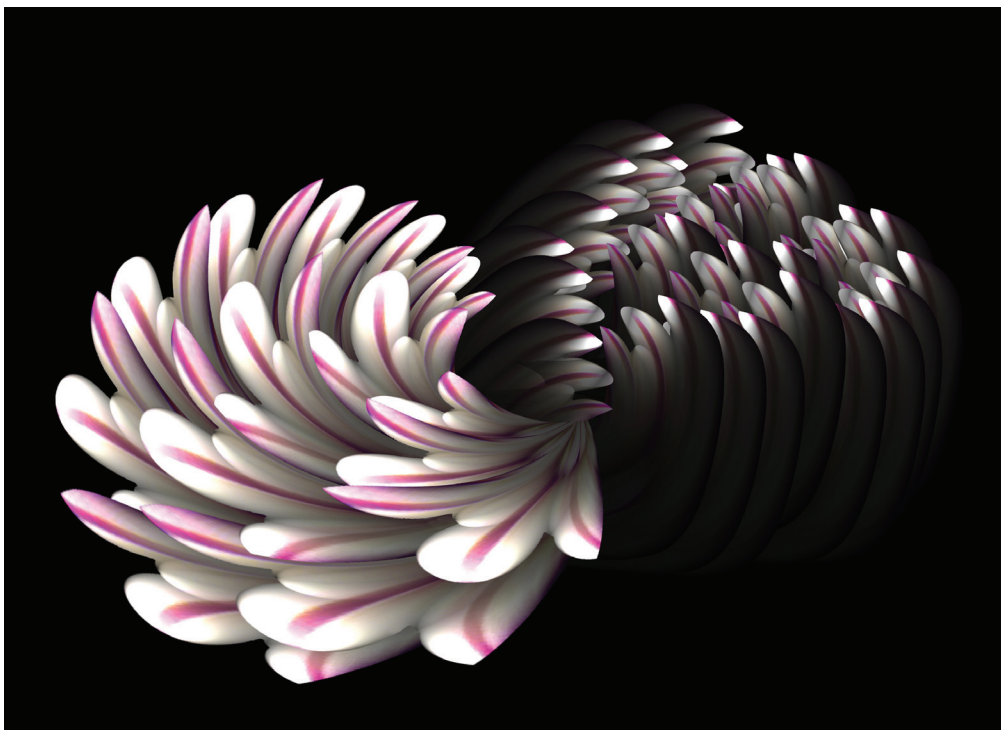
Dossiê Fotografia e Arte

Revista do programa
de pós-graduação
em artes visuais
UFPE-UFPA

ISSN: 2316-9311

nº6 | Ano 6

Recife, 2017



Capa e Contracapa

Maria do Carmo Nino

Imagens da série *Arquitessituras*,
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR

Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

VICE-REITOR

Prof. Silvio Romero de Barros Marques

PRÓ-REITOR PARA ASSUNTOS DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Ernani Rodrigues de Carvalho Neto

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof. Walter Franklin Marques Correia

VICE-DIRETORA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Profª Cristiane Maria Galdino de Almeida

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Profª. Maria Claudia Alves Guimarães

SUBCHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Profª Izabel Concessa Arrais

COORDENADOR LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Profº Robson Xavier da Costa

VICE-COORDENADOR LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Profº José Augusto Costa de Almeida

COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Profª Maria Betânia e Silva

VICE-COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Profª Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

REVISTA CARTEMA

ISSN: 2316-9311

EDITORAS

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Betânia e Silva (UFPE)

CONSELHO EDITORIAL

Arão Nogueira Paranaguá de Santana (UFMA)

Everardo Araújo Ramos (UFRN)

Fábio Rodrigues (URCA)

Helena Tania Kats (PUC – SP)

Irene Tourinho (UFG)

José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

José Carlos de Paiva (Universidade do Porto, Portugal)

Luís Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Lívia Marques Carvalho (UFPB)

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Virgínia Gordilho (UFBA)

Marie-Christiane Mathieu (Université. Laval – Québec, Canadá)

CRÉDITOS

Revisão: os autores

Capa e diagramação: Érika Jardim

Imagens da capa e contracapa: Maria do Carmo Nino. Imagens da série Arquitessuras, 2009.

Hospedagem da Revista Eletrônica: Portal de Periódicos da UFPE

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA>

PKP

PUBLIC
KNOWLEDGE
PROJECT

OJS

Open Journal Systems

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Editorial

Cartema disponibiliza ao leitor o *Dossiê Fotografia e Arte*. Nele está contida a reunião de textos de diversos autores/leitores que refletem sobre a imagem de base fotográfica, seja em sua forma estática ou em movimento envolvendo repercussões no cenário da visualidade. Pensar sobre a imagem fotográfica provoca discussões que dialogam com e sobre questionamentos que atravessam o tempo histórico. Afinal, será ela arte? Será apenas um documento? Em que a fotografia modificou nosso modo de ver? Como a fotografia contribui para a nossa percepção do presente e do passado?

A fotografia necessitou de muito tempo para emancipar-se da pintura e ser reconhecida como gênero artístico independente. Na atualidade ela é um elemento constitutivo de nossa vida cultural, do nosso imaginário e tão importante quanto os demais meios de expressão das artes visuais. Durante a primeira década do século XX a maioria dos fotógrafos se esforçava para conseguir uma maior aproximação para com os fenômenos pictóricos e G. Rejlander, considerado o “pai” da fotografia artística, caminhava nessa direção bem como seu contemporâneo Henry Peach Robinson.

A imagem fotográfica passou pelas inovações e desafios trazidos pelos vários movimentos artísticos da modernidade. Com o tempo os ideais da fotografia se transformaram. A fotografia pós-moderna traz, na sua visualidade, indícios de uma sociedade em mutação, na qual os preceitos da modernidade não respondem mais às suas questões bem como não mais representam esta nova sociedade atual enraizada na cultura de massa, na globalização e no poder de consumo. A imagem fotográfica busca agora então transgredir as fronteiras da representação, misturando o imaginário e a realidade, passado e presente, buscando a fragmentação e a indeterminação em relação a todos os discursos universais, marco do pensamento pós-moderno.

Refletir sobre a arte de fotografar é a proposta do presente dossiê. Essa reflexão se faz presente sob os mais diversos ângulos e enfoques dos autores.

Cartema agradece, de modo especial, a Maria do Carmo Nino, Patrícia Tenório e Fernando de Mendonça que reuniram estudos desenvolvidos sobre a temática mantendo o fio condutor do pensamento e, produção de conhecimento, sobre a imagem que é a matéria-prima das Artes Visuais.

A extensão do agradecimento se amplia a todas/os as/os autoras/es!

Maria Betânia e Silva

Madalena Zaccara

Sumário

Fotopintura contemporânea: a pós-produção no trabalho de Mestre Júlio <i>Eduardo Queiroga</i>	7
Releituras de uma obsessão hitchcockiana: origem, imagem, vertigem <i>Fernando de Mendonça</i>	17
Entre a documentação e a produção artística: Peter Funch e as encruzilhadas da fotografia contemporânea <i>João Guilherme Peixoto</i>	24
Sobre uma fotografia de guerra: fronteiras do fotojornalismo contemporâneo <i>Juliana Leito</i>	33
A Fotografia como registro do humor na Arte Postal <i>Leonilia Gabriela Bandeira de Souza</i>	49
O instante e o movimento: a influência da fotografia de Muybridge e Marey <i>Marcos Buccini</i>	60
O literário em fotografias de Steve McCurry ou a eloquência do olhar em portraits <i>Patricia Tenório</i>	74
Gus Van Sant e a imagem-névoa <i>Rafael Dias</i>	83
Blow – up: retratos da cidade <i>Maria do Carmo Nino</i>	94
Hi(e)stória de uma entrevista	99
Entrevista com Steve Mccurry (bilíngue)	100
Sobre os autores	107
Álbum de imagens	109

Eduardo Queiroga

Existe um tipo de fotografia que é muito associado ao interior nordestino, com lugar garantido na sala do sertanejo humilde: aquela fotografia com cores fortes, pintada à mão, retratando um parente, muitas vezes um casal – pais ou avós dos donos da casa. Embora tenha sido praticado em todo o Brasil e mesmo em outros países da América Latina, o retrato pintado está muito relacionado ao imaginário do nordestino. Nossa intenção aqui é observar um encontro que acontece entre esse tipo de imagem tradicional e a fotografia contemporânea. A nosso ver, o retrato pintado articula uma série de elementos fundamentais para as práticas contemporâneas, como a apropriação, a manipulação e a recontextualização, entre outros. Atua num espaço delicado entre o documento e a ficção.

Os primeiros processos fotográficos produziam unicamente resultados monocromáticos, cuja tonalidade variava dependendo das substâncias empregadas, sendo o preto e branco tão predominante que virou quase sinônimo de fotografia. A busca por alterar ou inserir cores esteve sempre presente na prática fotográfica, seja através de viragens¹ e outras manipulações na etapa química, seja através da colorização com aquarela ou outras técnicas.

Em muitos desses casos o princípio norteador envolvia a busca por uma maior fidelidade à cena fotografada, a inserção de cores tinha como objetivo uma maior seme-

1 As viragens são procedimentos químicos que, através da alteração das propriedades de elementos constantes na emulsão, modificam tonalidades e agem na estabilidade e conservação da cópia. A depender do metal e do processo utilizado, pode-se alcançar tonalidades de azul, cobre ou sépia (certamente a mais popular), entre outras.

lhança com a realidade: devolver à imagem as cores que o processo não conseguia registrar. Em outros casos a intervenção visava resultados estéticos que se diferenciavam de uma prática automática e mecanizada difundida pelo uso de aparatos fotográficos.

Tais preocupações e intervenções – de um lado e de outro – alcançavam desde a fotografia de paisagens até o retrato, gênero “herdado” da pintura – com todos os seus cânones –, se tornando um dos pilares da produção fotográfica. Muitos fotógrafos foram içados à condição de autores consagrados a partir de seu trabalho com retratos. Disderi, para citar apenas um, causa uma revolução ao baratear o custo, com seu cartão de visita, ampliando o acesso a esse produto antes restrito às elites econômicas. Mas, é ele também que advoga sobre “os mecanismos psicológicos que estão na base do retrato” (FABRIS, 2004, p. 36). Artifícios de encenação seriam necessários para se alcançar uma espécie de verdade sobre o sujeito fotografado. Era necessário alcançar condições ideais de pose que exprimissem a personalidade, não apenas os traços físicos, do modelo. Como bem destaca Annateresa Fabris:

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Neste contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada (2004, p. 36).

Há, implicitamente, a aceitação da máscara como forma de desvendar aquele que a utiliza. Uma espécie de negociação entre a minha imagem e a imagem do eu idealizado. John Tagg afirma que o retrato é “um signo dotado de dois objetivos fundamentais: descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social” (apud FABRIS, 2004, p. 67).

Tais objetivos contribuem para uma participação ativa do retrato no âmbito da memória familiar. É através, principalmente do retrato, que a história dos parentes é contada. Embora não seja o nosso objeto, o álbum de família, extensamente estudado por Armando Silva, nos será útil para demarcar alguns aspectos que podem ser interessantes ao que iremos desenvolver. Este autor nos fala que “o álbum corresponde a um desejo de família: ao desejo de sobreviver à morte como espécie, sobrenome, categoria, enfim, como imagem” (2008, p.36). Podemos ajustar esse desejo à ideia do retrato isolado, de perpetuação e possibilidade de vir a ser conhecido por outrem – na mesma geração ou em outras subsequentes. Silva nos mostra como o álbum está ligado também a uma narrativa, na medida em que relaciona diversas fotos e até mesmo outros materiais. Há ali uma história a ser contada, imagens tomam outros significados ao serem apresentadas lado a lado, sequências se formam, cronologias são reforçadas ou mesmo quebradas. Importante frisar também que, falando em memória, atuamos simultaneamente com lembrança e esquecimento. Os álbuns e os retratos nas paredes ou sobre os móveis agem

também no apagamento.

Essas questões da concepção do retrato como documento e encenação, como memória de uma imagem idealizada, que passa por criações, apagamentos e inserção de novos elementos, tudo isso nos interessa, como veremos adiante. Annateresa Fabris elenca duas categorias propostas por Baudelaire para o retrato pictórico: história e romance. “Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade de idealização” (2004, p.21). Isso inclui desde os “mecanismos psicológicos” de Disderi, para conseguir tirar do modelo suas características mais pessoais, até a preocupação com questões técnicas de iluminação e enquadramento que permitam mostrar – ou realçar – detalhes importantes do fotografado. Por outro lado, “enquanto romance o retrato é sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo” (idem).

No Nordeste brasileiro, principalmente nas áreas do interior, existe um tipo de imagem (Fig. 1 – Álbum de Imagens) muito presente nas casas, sítios e fazendas: o retrato pintado (PARENTE, 1998), também chamado de foto-retrato pintado (RIEDL, 2002) ou fotopintura (NAKAGAWA, 2010). O comércio de retrato pintado envolve uma cadeia de trabalhadores, artistas, prestadores de serviços. O ponto de partida em geral é o vendedor ambulante – também chamado de bonequeiro – que viaja de cidade em cidade, oferecendo o serviço. A partir de fotografias já existentes – pode ser um retrato exposto na parede, mas, na maioria das vezes, é uma foto 3x4 ou um documento de identidade –, o bonequeiro anota detalhes da encomenda. Como relata Riedl,

[...] os bonequeiros mais experientes sabem adivinhar e explorar melhor os desejos de seus clientes, conseguem observar com atenção e sutileza as fotografias que estão sendo mostradas e são capazes de recomendar alterações que parecem expressas pelo próprio gosto do freguês, indicando mudanças de estilo de roupas, cores e adereços (2002, p. 113).

Os bonequeiros viajam por diversas localidades, acumulando encomendas, antes de regressarem às cidades onde estão localizados os ateliês dos “puxadores de telas” – responsáveis pela produção das ampliações – e dos pintores, que utilizam diversas técnicas e materiais para chegar ao resultado prometido no momento da encomenda. Cristiana Parente (1998) detalha as etapas de produção do retrato pintado, no processo artesanal, depois que a encomenda chega à oficina do retocador ou pintor de tela. O original recolhido pelo bonequeiro é reproduzido e ampliado. Nesse momento já são feitas alterações de fundo e retirada de elementos indesejáveis. Em geral, há uma separação do rosto em relação ao restante da imagem, que será completamente reconstruída, em alguns casos o cliente pede que sejam mantidas as condições conforme fotografado. São diversas etapas e elas podem variar de pintor para pintor. É muito comum percebermos a busca por materiais e técnicas que se adequem não apenas às necessidades do serviço, mas, princi-

palmente, às limitações do profissional e do seu meio, inclusive orçamentárias. É possível o uso de materiais tão diversos quanto a fuligem e a tinta automotiva. Interessante observarmos que, nas oficinas maiores, cada etapa é exercida por especialistas diferentes: reprodução e ampliação do original, contorno, colorização – o retrato preto e branco recebe os tons de pele – e retoque – quando os traços principais do rosto são delineados –, colocação da roupa, aplicação do fundo e acabamento com verniz. Também existe a figura do organizador, que muitas vezes coordena toda a cadeia produtiva, contratando bonequeiros, puxadores de telas e pintores.

Temos aqui um aspecto importante a destacar: embora houvesse um desejo ligado à memória da família, ao registro e perpetuação da imagem dos parentes, a fotopintura pressupõe a alteração da cena, inserção de adereços e, na maioria dos casos, a junção de duas ou mais pessoas que não posaram juntas para a fotografia. “Os puxadores e sobretudo os pintores das telas sabem do seu poder de manipulação e que o grande potencial da foto-pintura consiste na possibilidade de transformar e adequar as imagens ao desejo dos clientes” (RIEDL, 2002, p. 121)”. Tais manipulações envolvem a inclusão ou exclusão de elementos decorativos ou mesmo de pessoas, como, por exemplo, de um parente que não pôde estar presente na ocasião de um casamento ou velório. “Frequentemente, reúne-se o que já não é possível ser reunido na convivência, e rejuvenesce-se e melhora-se onde o passar do tempo deixou rastros irrecuperáveis” (idem).

Lembremos que o gênero retrato, seja ele fotográfico ou pictórico, guarda forte ligação com anseios de afirmação, de construção da imagem do retratado perante a sociedade. Isso vem de muito antes do advento da fotografia e foi reforçado pelas mais diversas práticas. Tal construção se mantém mais sob o domínio do retratado em alguns casos e em outros, do retratista. A partir da fotografia, houve uma disseminação desse gênero e, conseqüentemente, não podemos perder de vista suas implicações:

O retrato [...] contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social (FABRIS, 2004, p. 38).

A fotopintura materializa-se, em seu hibridismo, como possibilidade de uma visualidade “criativa e idealizada”, ao mesmo tempo em que não perde de vista os ideais de verossimilhança com o retratado (CHIODETTO, 2011). Tal abertura, por exemplo, permite até ressuscitar mortos. “Como afirmam tanto puxadores quanto pintores, para eles é um serviço comum transformar a imagem de um defunto na imagem de um vivo, e não costuma causar espanto”, encaram como um “desafio profissional, onde aparece uma boa oportunidade para mostrar a sua habilidade, sua maestria e versatilidade me-

diante o poder de transformação” (RIEDL, 2002, p. 120). Muitas vezes a encomenda de uma imagem idealizada, que passa pelo embelezamento da pessoa – retirada de rugas ou outros sinais indesejáveis, escolha de vestimentas que não fazem parte do cotidiano do retratado – cumpre o papel de diminuir a desigualdade social, de parecer pertencer a uma classe social mais abastada, de apagar – ao menos na memória familiar – sua situação mais humilde.

Algumas vezes por conta dos originais estarem muito deteriorados ou conterem pouca informação visual (Fig. 2), outras vezes por excesso de imaginação ou ausência de domínio técnico do fotopintor, alguns trabalhos destoam tanto da imagem dos clientes que são rejeitados (Fig. 3). Obviamente que essa não é a intenção, tem a ver mais com uma falta de controle, um erro, afinal de contas trata-se de um trabalho, de um negócio, da prestação de um serviço e a decepção do cliente significa prejuízo no faturamento. Outras vezes a distância com a realidade pode até agradar, como é possível deduzir de fotografias que receberam o aporte de muitas joias e adereços. Existe outro tipo de distorção da realidade, quando duas fotos de épocas diferentes são unidas numa mesma tela ou quando personagens religiosos são inseridos na cena (CHIODETTO, 2011, p. 18). No primeiro caso, não raramente, acontece da fotopintura de um casal que tinha aproximadamente a mesma idade, parecer ser mãe e filho, por conta dos originais recolhidos pelo bonequeiro terem distâncias temporais até mesmo de décadas entre um e outro. Ou quando num retrato de família é possível ver a participação de Padre Cícero ou de Frei Damião, ou dos dois, quando na verdade aquele encontro nunca teria acontecido.

Pelo que tratamos até aqui, podemos pinçar dois aspectos importantes para nossa discussão: o entendimento de que há a busca por uma imagem idealizada e que isso acontece nas etapas posteriores à captação da fotografia. A partir de uma fotografia 3x4 ou de uma carteira de trabalho, os diversos profissionais envolvidos na produção de uma fotopintura constroem uma cena que pode vestir uma jovem com o tão sonhado vestido de noiva, unir na mesma foto um casal que nunca tivera a oportunidade de posar junto ou mesmo guardar uma imagem “viva” de um parente fotografado morto.

Pós-produção

Na fotografia cotidiana, o termo pós-produção está associado a etapas que viriam após a captação das imagens. Um resquício ainda da prática dita analógica, com filme, em que o trabalho do fotógrafo, num entendimento mais geral, ia até a entrega do diapositivo – o cromo – ou da ampliação. Retoques, montagens, fusões, tratamento de imagem, tudo isso era pós-produção, etapas que não faziam parte da elaboração da fotografia, em geral desenvolvido por outros profissionais por encomenda do cliente. No período de transição entre a fotografia analógica e a digital, esse termo ainda fazia sentido, pois todo o processo corria de maneira muito parecida: as principais decisões do fotógrafo eram tomadas antes de disparar o obturador e pouca interferência era promovida no arquivo

e o que permanece” (p.132). A partir de um corte irreversível, de uma imagem tomada, é possível uma infinidade de recriações e diferentes fotografias. Parece-nos correto anotar que o inacabável da fotograficidade instaura aberturas potencializadoras para a “cultura do uso” apregoada por Bourriaud. Isso pode ser útil para entendermos o forte uso da fotografia pela arte contemporânea, mas não nos distanciemos de nosso foco.

Fotopintura contemporânea

Existiram grandes empresas e estúdios especializados na produção de fotopinturas, com muitos empregados, mas a atividade sofreu sucessivas crises com o avanço de novas técnicas e o aumento do acesso à produção de fotografia por parte do público-alvo. Para muitas famílias, o fotógrafo viajante e o retrato pintado eram as únicas possibilidades de aquisição de uma fotografia. Se o campo perdeu muito espaço com o surgimento dos laboratórios coloridos – “minilabs” – no interior, a digitalização foi o golpe final para muitos dos profissionais desse mercado. “Os artistas estavam diante do dilema da mudança de técnica e da falta de materiais para produzirem seu trabalho” (NAKAGAWA, 2010, p.5). Para a maioria dos profissionais que atuavam neste nicho, não restou outra opção a não ser mudar de profissão.

Poucos foram os que procuraram nos computadores e programas de tratamento de imagem as ferramentas para continuar seu trabalho, como fez Júlio Santos, o Mestre Júlio. Ele começou na atividade aos 12 anos, quando seu pai abriu o “Áureo Stúdio”, em Fortaleza, em meados dos anos 1950. Inicialmente trabalhou no quarto escuro, revelando e ampliando os retratos. Depois passou a colorir e chegou a ser roupeiro, o responsável por pintar as roupas. A passagem do cavalete para o Photoshop aconteceu por fases. Inicialmente, aprendendo a lidar com o computador, fazia parte do processo digitalmente e depois pintava roupa e fundo dos retratos na maneira tradicional. Mestre Júlio identifica um ganho de qualidade depois da adoção do computador. No processo anterior, parte dos trabalhos era desenvolvida por funcionários, que nem sempre tinham o domínio que ele tem. “Hoje eu me responsabilizo e o trabalho que as pessoas levam daqui é um trabalho que eu aprovo” (NAKAGAWA, 2010, p. 25). Não apenas neste aspecto, mas também no acesso a ferramentas que potencializam seu trabalho:

[...] procuro colocar a alma a serviço daquilo que eu faço e o melhor do que a técnica oferece. Teve um determinado tempo que eu não conseguia executar um trabalho de qualidade porque os materiais que eu dispunha não ofereciam condição. Hoje, por trás do Photoshop, por mais paradoxal que possa parecer, os mesmos materiais que eram de qualidade extraordinária na época, você hoje tem de forma virtual (idem, p.22).

Mas, ele não perde de vista o que caracteriza a fotopintura. O uso do computador

abre possibilidades e permite o acesso a novas ferramentas, mas deve servir a propósitos bem definidos: “se você não tiver a experiência de ter passado pela fotopintura, o retrato pintado, o retrato a pastel, o colorido a óleo transparente, o Photoshop nada te oferece” (idem, p.22).

Mestre Júlio continua atendendo à clientela tradicional da fotopintura, mas passou a dividir sua atenção com outras encomendas ou interesses. Por exemplo, também é muito procurado por pessoas que possuem retratos pintados antigos e buscam restaurá-los. Ainda mantém em sua casa grande parte do material utilizado no estúdio artesanal – cavaletes, tintas, etc. – mas substituiu completamente as etapas antigas por digitalização dos originais e manipulação em programas de tratamento de imagens. O trabalho de Mestre Júlio também tem frequentado o espaço da arte, a exemplo da obra “Fotopintura Contemporânea” (Fig. 4), produzida em parceria com o fotógrafo pernambucano Luiz Santos, exposto em várias cidades do Brasil e também no Pingyao International Photography Festival, na China, em 2010⁴.

Este trabalho é fruto de um encontro que aconteceu entre o fotógrafo e o fotopintor, por ocasião da Semana de Artes Visuais do Recife, em 2009. Os dois ministravam oficinas no Hospital Psiquiátrico Ulisses Pernambucano, conhecido como Hospital da Tamarineira. A oficina de Luiz Santos era de retratos e a de Mestre Júlio, de fotopintura. O “Fotopintura Contemporânea” é formado por uma série de retratos produzidos por Luiz Santos e trabalhados por Mestre Júlio. São tomadas em plano fechado – busto – em geral numa postura frontal, encarando a objetiva, composição muito próxima das fotografias para documentos. Como vimos, a fotopintura tradicional, na maioria das vezes, é produzida a partir de fotos 3x4 ou retiradas de carteiras de identidade ou de trabalho. Sobre os retratos produzidos por Luiz, foram feitas as intervenções de praxe, como eliminação e recomposição do fundo, aplicação de roupa, inserção de adereços e outros objetos.

Estão ali as cores fortes e contrastadas características da fotopintura. O fundo das fotos não traz cenários nem paisagem, é colorido, com efeitos de *dégradé* e “luzes” ou esfumado. As roupas são vistosas, com muitos e rebuscados detalhes, e cumprem um papel de embelezamento e “enobrecimento” das pessoas retratadas. Homens com paletós, gravatas, chapéus ou mesmo uma vestimenta que nos remete à toga de juiz ou beca de um bacharel. Mulheres com vestidos rendados, tecidos brilhantes. Assim como no processo tradicional, há uma espécie de separação provocada pela técnica que costuma recompor completamente roupa e fundo com pintura. A recontextualização que acontece aqui não é a mesma das fotomontagens das vanguardas russas ou das manipulações digitais da publicidade atual. Na fotopintura – na tradicional ou no trabalho aqui analisado – fantasia

4 Outras exposições recentes articulando este universo: “Fotopinturas”, com curadoria de Eder Chiodetto sobre acervo da coleção de Titus Riedl, teve lugar na Galeria Estação, em 2011; “Carrazada + Cariri”, de Rosângela Rennó, foi exposta na Galeria Vermelho em 2010 e seguiu para festivais no exterior; “Interior Profundo”, de Mestre Júlio, com curadoria de Rosely Nakagawa e Diógenes Moura, no Centro de Fotografia de Montevideo, em 2012. Muitas destas obras continuam circulando e já passaram por mais lugares do que seria possível listar aqui.

e realidade andam de mãos dadas. É a imagem criada, idealizada, sem tirar do horizonte o documento, a referência ao retratado. São história e romance, se nos apoiarmos nas categorias de Baudelaire.

Por outro lado, chama nossa atenção algumas diferenças em relação a outros trabalhos de fotopintura, até mesmo de Mestre Júlio. A primeira delas, o volume. “Um pedido comum dos clientes era para que se apagassem as sombras, também chamadas de ‘carvão’, do retrato original” (CHIODETTO, 2011, p. 10). A ausência de sombras, bem como as cores chapadas – provenientes da retirada de detalhes como rugas, opção estética ou limitação técnica do pintor – comprometem a sensação de profundidade, de volume. Outro aspecto é a diferença de nitidez entre rosto e roupa. Como os originais eram muitas vezes fotos pequenas e sem qualidade, ou mesmo estragadas pelo tempo, apagadas, os rostos eram totalmente recompostos por pintura à mão livre, enquanto as roupas eram traçadas com ajuda de moldes e outros apetrechos que davam um aspecto mais nítido ao traçado. Na obra “Fotopintura Contemporânea” o que vemos são rostos nítidos – provavelmente por conta das fotografias produzidas com maior qualidade – e as roupas pintadas. Continua havendo uma descontextualização entre roupa e rosto, mas invertido em relação à maioria dos demais trabalhos. Mas, o que mais chama a atenção é o trabalho de volume. Não apenas com sombras, mas também com brilhos na pele. Estão ali aqueles pontos geralmente indesejáveis, aquilo que seria um deslize para um trabalho comercial cotidiano, mas que conferem um volume que não se vê na fotopintura em geral.

O que promove tais diferenças? Seria leviano de nossa parte conceber uma resposta que passasse unicamente pelo viés do acaso ou da técnica. Talvez seja mais coerente apontar na conformação de uma das muitas aberturas possíveis pelo inacabável da fotografia. Assim como foi relatado por Mestre Júlio, sobre a passagem do artesanal para o digital, quando ele experimentou o acesso a outras ferramentas antes inalcançáveis e isso teria trazido mudanças na qualidade do serviço, a ausência da encomenda trazida pelo bonequeiro abre espaço para alcançar novas possibilidades. Isso não significa que ele tenha esquecido ou deixado de lado os cânones de seu ofício. A palavra ofício aqui nos remete ao pensamento de Soulages (2010) quando ele fala da passagem do “sem-arte” para a arte, para tratar de trabalhos inicialmente concebidos sem o objetivo artístico que passam a ostentar um reconhecimento também nesse campo. A fotopintura sempre foi entendida como um serviço, sem preocupação com a autoria, como atesta nota no catálogo da exposição curada por Chiodetto: “como regra geral, os autores das fotopinturas não assinavam seus trabalhos, motivo pelo qual tanto as obras impressas neste catálogo quanto as presentes na mostra na Galeria Estação figuram sem créditos” (2011, p. 15).

Sobre esse aspecto, podemos perceber uma mudança no pensamento de Mestre Júlio: “trabalhando para o vendedor eu estaria apenas montando o retrato. Trabalhando com o Luiz Santos, eu estou fazendo arte, agregando valor ao meu trabalho, compreende? E não apenas atendendo à demanda cotidiana” (NAKAGAWA, 2010, p. 27). O “Fotopintura Contemporânea” surge do encontro de Luiz Santos com Mestre Júlio, assim como outros encontros provocaram aberturas e possibilitaram o diálogo desta espécie de imagem com a arte contemporânea.

A nosso ver, uma série de aspectos caros tanto à fotografia quanto à produção artística contemporânea estão presentes na prática da fotopintura tradicional. Isso facilitaria ou legitimaria a aproximação dessas práticas. A despeito do anonimato que caracterizou seus profissionais e da subvalorização de seus trabalhos, bem como do seu quase desaparecimento como atividade, a fotopintura é rica para a reflexão do papel da chamada pós-produção na elaboração das imagens, da ideia do retrato idealizado, da “construção” de documentos, das possibilidades infinitas de recriações fotográficas a partir do conceito de inacabável. Retomemos Annateresa Fabris. Em seu estudo sobre o retrato fotográfico, ela adota as duas categorias propostas por Baudelaire para o retrato pictórico “apesar das ressalvas feitas pelo poeta à imagem técnica”: história e romance. Tradução fiel do modelo – história – e produto da imaginação – romance – ao mesmo tempo (2004, p. 20). Se o foto-retrato pintado já traz a característica de “ser uma biografia dramatizada”, a fotopintura contemporânea amplia e tensiona tal discussão.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- CHIODETTO, Eder. *Fotopinturas*: coleção Titus Riedl. São Paulo: Galeria Estação, 2011.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- NAKAGAWA, Rosely. *Júlio Santos, mestre da fotopintura*. Fortaleza: Tempo D’Imagem, 2010.
- PARENTE, Cristiana. O Retrato pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. No. 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.
- RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SILVA, Armando. *Álbum de família*: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia*: perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. *Fotografando digitalmente, pensando analogicamente*: a caixa preta da fotografia numérica. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2012.

RELEITURAS DE UMA OBSESSÃO HITCHCOCKIANA: origem, imagem, vertigem

Fernando de Mendonça

*“O tempo é uma imagem móvel da eternidade.”
Jorge Luís Borges*

Recuperar o tempo, resgatar a experiência, aprofundar a consciência do estado criativo na valoração de lembranças que insistem pelo retorno, pela revisitação constante e permanente, são prerrogativas de uma compreensão da estética que se acentua em certo momento da Modernidade. A maturação que desenvolveu o caráter auto-reflexivo da arte, no sentido de se permitir *em obra* a exposição no reconhecimento das influências, reposicionou a *poiésis* que assume a relação de diálogo e dependência a outros imaginários e meios de expressão. Torna-se difícil pensar a escrita de uma linguagem sem atravessar a noção de que, em si própria, trata-se de uma reescrita, uma releitura de heranças anteriormente percebidas e vivenciadas também dentro do âmbito artístico. Um autor é o somatório de outros, uma obra, a interlocução de outras vozes. Quando este exercício é problematizado de forma consciente, apontando os mecanismos relacionais e a presença de seus intertextos, vê-se potencializados os parâmetros de recepção e interpretação que a *nova obra* propõe.

É disso que trata o conflito em que mergulha o célebre personagem de Borges, Pierre Menard, e é dele que eu me lembro ao deparar-me com obras que espelham universos anteriores de criação. Há, no cinema, incontáveis exemplos de *retomada na escritura do tempo*, que abrem a discussão para diversos níveis de representação: diretores que encenam a luz de outros mestres, intérpretes que reconfiguram sua corporalidade de acordo com algum mito do *starsystem*, cenas e enquadramentos que *decupam* alguma situação ou movimento já conhecido, o que resulta na prática corrente da *refilmagem* ou *nova adaptação* de uma ideia narrativa já representada. Guardadas as proporções, cada um destes casos intercepta o anseio criativo de Menard, em sua necessidade de reescrever determinada textualidade já existente como se esta agora se renovasse em uma experiência original.

Em se tratando de obras e carreiras consolidadas e já ancoradas numa espécie de cânone, a variedade de abordagens torna-se mais profundamente ampliada e o fluxo de

Vertigo e o Fascínio da Espiral

São bastante conhecidos os sofrimentos aqui enfrentados por James Stewart, na paixão nutrida por uma mulher que morre e é reencontrada / reconstruída sobre o corpo de outra, muito semelhante à falecida, e finalmente descoberta como a mesma mulher, que apenas encenara a sua morte. O complexo jogo de camadas sobreposto ao corpo da atriz Kim Novak testemunha um obsessivo tratamento da reescritura e do espelhamento que diz respeito à imagem de cinema. Inicialmente falsificada, Novak interpreta uma personagem que por sua vez interpreta a existência de outra; depois de dar fim ao seu 'teatrinho' e fingir a morte desta primeira mulher, ela é perseguida pelo olhar do homem que carregava a culpa de sua própria morte; morte da ficção, morte do desejo, morte da imagem original. A segunda parte do filme, baseada na reedificação deste corpo morto, abre espaço para a exata discussão que aqui levantamos, pois é nela que se estabelece a

7 *Sight and Sound*, British Film Institute (BFI), 2012. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>

perspectiva de uma recuperação do passado em imagem, fragmento de um eterno retorno que se revela doentio sob a ótica daquele que manipula o corpo de Novak para sua satisfação pessoal (o persona de Stewart, mas também Hitchcock). Como lembra o diretor: “Todos os esforços de James Stewart para recriar a mulher são mostrados, cinematograficamente, como se ele procurasse despi-la em vez de vesti-la”.

Muito importa observar a cuidadosa reconstituição corporal outorgada ao figurino e maquiagem de Novak. Precisam ser as mesmas roupas, a mesma cor de esmalte, de batom, os mesmos gestos a se recuperar, a mesma entonação de voz, o mesmo olhar. Finalmente: precisa ser o mesmo penteado, o mesmo coque de cabelo, amarrado em espiral, a materializar a imagem-chave de nossa reflexão (Fig. 1 – Álbum de Imagens).

Beirando o fetiche, a forma da espiral é desdobrada *ad infinitum* dentro do universo visual de *Vertigo*. Da antológica abertura desenhada por Saul Bass a incontáveis signos espalhados pelo filme (escadarias, buquês de flores, closes em olhos, cenas de pesadelo, etc.), ela se torna o símbolo máximo da vertigem sofrida por James Stewart com seu medo de altura e um estímulo visual para que nos identifiquemos com este abismo de sentimentos provocado por toda a trama. Considerando a complexidade de sentido oriunda da forma espiral, Hitchcock se valeu do potencial que esta imagem serviria ao seu estilo de composição das imagens; o ecoar da forma em todas as constantes circulares de *Vertigo*, enfatiza e amplia a dimensão de interminável reescrita. Não há ponto de começo ou fim para um pensamento espiralado, não há borda ou limite para imagens e textos que reflitam um perpétuo recomeço, pautado pela repetição, pela *volta ao mesmo que nunca é igual*. Neste sentido, o coque de cabelo em Kim Novak abre caminho para duas leituras, entre inúmeras outras, que aqui nos interessam.

Primeiramente, fica estabelecido pela espiral um motivo icônico exemplar disto que nos leva a pensar o processo de reescrita. Se lembrarmos de que a primeira aparição de Novak, em *Vertigo*, no esforço de confundir seu perseguidor (Stewart), copiava o penteado de um retrato visto no museu, nos aproximaremos de uma intenção visual que só encontra sentido a partir do processo de repetição. Não à toa, o primeiro close sobre o coque espiralado prossegue num movimento de câmera que enquadra o retrato copiado. São imagens que rimam, ecos que se afirmam complementares, paralelos. Na interpretação de Jacques Rancière, são motivos que determinam a captura do olhar dentro da *mis en scène*, são a chave da fascinação e do processo de exposição/dissipação das aparências. Como ele destaca, a partir do primeiro perfil de Kim Novak, temos a atriz isolada de relações com o ambiente, elevada e idealizada como um segredo impenetrável. Para o filósofo, *Vertigo* se alicerça neste “enredo típico da literatura, o enredo do fascínio pela imagem e pela força escondida atrás da imagem: a morte, a vontade de retornar ao nada⁸”.

Por outro lado, a ênfase sobre a espiral também evidencia um deslocamento sobre

8 *Le Vertige Cinématographique*, apresentado em setembro de 2007 por ocasião do Festival de Veneza, revisto e publicado em *As Distâncias do Cinema*, tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 35.

o Feminino, na maneira como Hitchcock o lapida dentro de sua carreira. Já sabemos dos curiosos entraves que o diretor criava para suas atrizes, dificultando-lhes o trabalho, mas extraindo toda a potência de suas interpretações e gestos corporais. Seus filmes marcam um notável avanço sobre a problemática feminina no cinema americano, e *Vertigo*, nesse sentido, é dos que mais fundo avança dentro da reflexão sobre o diálogo Mulher e Imagem. E isto, muito deve à espiral⁹. O tratamento elaborado sobre o corpo de Kim Novak, desde o fetiche sobre seu cabelo, nos permite uma leitura da imagem pautada pelo olhar erotômano e cinéfilo inicialmente percebido pela crítica francesa e que nos serve de basilar ponto de ligação para com os recentes filmes que hoje trazemos pelas influências de *Vertigo*. Guardamos o conceito para a abordagem destes filmes pela pertinência que encontram de uma construção-fetiche sobre os corpos de suas atrizes protagonistas, *decupadas* numa concepção especular ao que fora perpetuado em Kim Novak. Imagens de uma erótica própria e mútua, alusões do desejo e do delírio que um corpo reescrito pode despertar.

Releituras de um detalhe eleito

Pareceu-me coincidência, mas de imediato soube que não era fruto do acaso esbarrar com revisitações de Kim Novak em dois filmes de realizadores vindos de um mesmo país, em um mesmo ano de produção. Foi em 2009 que os italianos Luca Guadagnino e Dario Argento se valeram de imagens que reescreviam a memória de Novak em suas atrizes: Tilda Swinton e Emmanuelle Seigner, nos respectivos *Io Sono L'Amore* e *Giallo*. Dois trabalhos absolutamente distintos na forma e no gênero, mas interligados pelo registro que fazem deste corpo redesenhado, mito evocado. Foi espantoso constatar o grau de intimidade que estas obras guardavam para com *Vertigo*, não de maneira superficial ou com gratuidade, mas dentro de uma concepção muito particular e consciente de se referenciar a origem destes reflexos. É pela reconstrução da imagem-chave de Novak que atestamos a influência de Hitchcock sobre cinemas que aparentemente não trariam nada em comum, mas que se aliam em seus anseios, num momento (séc. XXI) em que a própria narrativa já não encontra meios de desenvolvimento senão retornando sobre si mesma, fazendo voltas sobre seu ponto de partida e, sinuosamente, questionando problemas emergentes da ficção no cinema contemporâneo.

A rigor, como já dito, as personagens de Tilda e Emmanuelle pouco ou nada têm em comum além de sua constituição física. Enquanto a primeira se vê envolvida numa trama romântica de adultério, a segunda atravessa um enredo de horror e violência ao tentar salvar sua irmã das mãos de um psicopata. O ponto de ligação que nos permite aproximá-las se dá pela cena em que, enfaticamente, suas imagens evocam à de Kim

9 “Já no paleolítico, uma espiral em caracol simbolizava a fecundidade aquática e lunar. Algumas peças arqueológicas têm a espiral desenhada sobre estatuetas femininas, indicando o útero (centro de vida e fertilidade).” ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2002. p. 232-233.

Novak, com seu penteado em espiral: para Tilda (Fig. 2), o close sobre o cabelo é muito semelhante ao de Hitchcock, numa cena clímax em que ela persegue o jovem amigo de seu filho, com quem se envolverá sexualmente, ao tentar esconder-se numa livraria (perseguição muito semelhante à que James Stewart realizara); para Emmanuelle (Fig. 3), o recorte da câmera se dá logo no início da trama, à janela do hotel romano em que se hospeda, enquanto traja um *tailleur* que também rememora o figurino de Novak, pelo verde da onírica cena em que esta reaparece para Stewart. São iluminações de uma imagem referencial que ampliam a atmosfera buscada por Guadagnino e Argento, não só para suas personagens, mas para o efeito de seus dramas junto ao olhar espectador.

Apesar de *Io Sono L'Amore* ter como influência maior o melodrama – é Luchino Visconti o cineasta aqui retomado imagem após imagem –, não é possível desvincular o tratamento conferido à protagonista de Tilda Swinton daquele que vimos em *Vertigo*: a burguesa Emma (nome de um bovarismo latente) também é uma mulher que se redescobre enquanto imagem a partir do relacionamento extraconjugal, e somente a partir desta autoconsciência ela reconfigura sua compreensão de mundo e do que pensa ser a felicidade. Não por acaso, a certa altura do filme, ela deixa que o amante lhe corte o cabelo, este mesmo que abrigara a espiral, conferindo ainda mais importância ao elemento que a espelhara ao corpo de Novak.

Por sua vez, *Giallo* é um filme que guarda mais referências com Hitchcock, por Dario Argento ser reconhecido, desde seus primeiros filmes (nos anos 60 e 70), como um dos maiores discípulos do mestre do suspense, responsável por inúmeras e maneiristas releituras de seu legado. A questão da imagem e de sua reescrita é mesmo um ponto nuclear de *Giallo*, pois temos aqui um assassino que esquarteja suas belas e jovens vítimas, para lhes desfigurar a beleza dos rostos e corpos. É numa pulsão pelo grotesco que se envolve a personagem de Emmanuelle Seigner, chamada no filme de ‘Linda’ (pelo visto, nenhum nome é dado ao acaso), e a partir de sua busca pelo resgate da irmã sequestrada, vemos travar-se toda uma reflexão sobre a imagem do belo feminino sob a traumática perspectiva do vilão.

Situada a disparidade destes enredos, devo assumir que meu exercício comparativo também decorre de outra análise¹⁰ que veio à luz na mesma época em que tomava contato com estes dois filmes, e que agora encontra certa continuidade na observação aqui traçada. A obsessiva repetição dos penteados sobre as nuças que rege esta leitura não pode ser compreendida senão como um ponto de interpretação muito pessoal, próprio do meu olhar espectador e do que Antoine De Baecque retoma da ‘Erotomania Cinéfila’, qualificação crítica de François Truffaut pautada pela poética do detalhe eleito. Ora, são estas repetições que dão forma ao detalhe que elejo, que perfazem a minha concepção de cinema e a relação afetiva que tenho com as imagens de atrizes primeiramente importan-

10 Em *O Drama Maquiado*, artigo para o *Filmologia* (2011), comparamos o gesto repetido de três atrizes (Isabelle Huppert, Nicole Kidman e Juliette Binoche) em filmes distintos, como um sintoma dos rumos para o drama no cinema contemporâneo. Disponível em: http://www.filmologia.com.br/?page_id=3494

tes para um determinado recorte do imaginário cinematográfico. Não há como escapar do contorno conceitual:

O amor pelo cinema é consubstancial ao amor dirigido às atrizes. Esse laço entre o que se vê na tela, o que se faz na vida e na cinefilia arrasta esta última para o lado da iniciação, da descoberta conjunta dos filmes e do desejo. O poder cinematográfico das mulheres na tela é frequentemente descrito como uma cena original, uma revelação do próprio cinema e do cinéfilo para si mesmo. [...] Essa visão da mulher cinematográfica é o efeito de um saber, produto de um trabalho de detecção preciso, obsessivo, e de uma análise minuciosa, maníaca, dos vestígios do que pode exceder o código sem negá-lo [...]11.

A partir disso, é possível considerar que Guadagnino e Argento são os primeiros a assumirem este ‘olhar obsessivo e maníaco’, diluidor de uma atmosfera original e portador de uma nova interpretação para a *mis en scène* elaborada por Hitchcock. Ambos se valem das imagens em que aqui nos concentramos para ‘espiralar’ toda uma série de elementos em suas narrativas: a começar pelas protagonistas, em suas ações e conflitos dramáticos, passando pelos desdobramentos do espaço em que transitam, dos outros personagens com quem se relacionam, assim como das imagens que as demarcam e tornam presenças singulares, pois, ainda que relacionadas sob a égide de uma cópia / refilmagem, são suficientes em sua autonomia, dentro dos filmes em que se revelam.

O símbolo da espiral, na maneira como se manifesta nestes filmes, prossegue o que pensamos a partir da noção de que a maquiagem no drama contemporâneo visa um desvio e uma reposição do olhar, na sobrevivência de um mundo cada vez mais desdramatizado. O formato do cabelo em um penteado, afinal, não deixa de coincidir com uma decisão visual sobre a apresentação que se faz do corpo, com esta consciência de um corpo-imagem que se organiza interna e externamente e, principalmente, torna-se mediado por outra consciência, ligada à câmera, ao olhar que filma e registra de maneira deslocada a inteireza destas mulheres.

É muito importante verificar o inevitável confronto advindo da avessa frontalidade que as atrizes oferecem. Para estas cenas, o que importa são suas costas, suas nuças, qualidades que não dependem unicamente de seu desempenho cênico, mas da maneira como sua encenação é atravessada pela câmera. Se retomarmos um recorte da História da Arte em que esta constante visual demarca um dos decisivos questionamentos sobre a figuração, poderemos concluir que parte da intencionalidade fílmica dos exemplos aqui

11 *Amour des Femmes, Amour du Cinéma: l'érotomanie cinéphile*, conferência apresentada em 2000 no Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, revisto e publicado em *Cinefilia*: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968, tradução de André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 316-317.

ENTRE A DOCUMENTAÇÃO E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA:

Peter Funch e as encruzilhadas da fotografia contemporânea

João Guilherme Peixoto

Nascida em meio a uma das mais importantes revoluções da humanidade – a Revolução Industrial – a fotografia, desde seu surgimento, abraçou para si os ideais transformadores desta: desenvolvimento, ruptura com o passado, necessidade de expansão. O entrelaçamento (ou seria a convergência?) entre uma realidade mecânica (óptica) e a outra química (sensibilidade) possibilitou a fotografia expandir a configuração visual do homem, levando-o a romper contratos dentro da cadeia espaço-temporal de representação da realidade (como é o caso no uso da fotografia da ideia de profundidade de campo).

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apóiam-se nas ligações estritas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações (ROUILLE, 2009, p. 29).

Observa-se, pois, o surgimento de novos protocolos, novas gramáticas visuais as quais afetam tanto a cadeia produtiva quanto a lógica de recepção/consumo de imagens na sociedade. A produção de imagens sai de um setor primário (produção artesanal, unitária; participação direta do agente) para atingir uma secundidade (mecanização, utilização, serialização). A fotografia oferece à capacidade de reprodução e disseminação de conteúdo, tudo isso atrelado à participação cada vez menos relevante da figura humana. Conclui-se que a passagem da ferramenta, do pigmento para a máquina e da oficina para o laboratório, envolve a fotografia não mais no eixo da pintura, mas em um campo de produção segundo. A própria Revolução Industrial aciona na sociedade campos metafóricos de representação do real: o gás substitui o sol; o vapor, o braço humano. A fotografia integra a visão à sensibilidade química.

[...] foi renovando o regime da verdade, nutrindo a crença de que suas imagens são ‘a exatidão, a verdade, a própria realidade’, que a fotografia pôde suplantear o desenho e a gravura em suas funções documentais. Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime de verdade, isto é, para inspirar confiança no valor documental das imagens, não se apóia somente em seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade. (ROUILLE, 2009, p. 37).

Durante todo o século XIX e ainda no início do século XX, essa reconfiguração dos modos de produzir, manipular e circular informação visual apresentou-se (e ainda apresenta-se) como uma das problemáticas mais complexas tanto no campo da fotografia como no campo da arte (COUCHOT, 2003; CRARY, 1991). Porém, com o advento da tecnologia digital e o desenvolvimento desta no campo da fotografia, outros desafios e questionamentos mostraram-se evidentes.

Como por exemplo, este: fotografia documental e fotografia “artística” são produtos de uma mesma equação? Existe uma hierarquização quando comparados os dois gêneros? E o que (e quem) define as barreiras conceituais (e também metodológicas) de cada um desses eixos? Observa-se que, mesmo com o desenvolvimento dos suportes para captação, edição e circulação de imagens na contemporaneidade, questões referentes ao próprio surgimento da prática fotográfica ainda se fazem presentes. Mas, o que referenda essas produções?

Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. Talvez porque tenha sido, por muito tempo, a mais popular de todas, ao alcance de um leque amplo de usuários e instrumentalizada por uma variedade significativa de imaginários. A que se deve agregar, em consequência, a diversidade de suas funções: das puramente técnicas às puramente artísticas, passando pelas relativas ao lazer e à memória do homem comum (LEDO, 1998, p. 72).

Fotografia documental: representação de uma “realidade mais que real”?

Arelada a uma revolução na cadeia produtiva, a fotografia inaugura na sociedade uma visibilidade atrelada a novas gramáticas visuais. Buscando captar o real em sua essência, os modos de ver atribuídos a fotografia em seus primórdios (século XIX) constituíram-se das mudanças ocorridas nas sociedades modernas. A urbanização e o expansionismo de meados do século XIX capitaneiam essas alterações. Todavia, esta “nova

maneira de ver” representa uma afronta ao campo da arte. Diferentemente da pintura, por exemplo, a fotografia representaria todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda (ROUILLE, 2009).

Tal urbanidade inaugura para a fotografia a ideia de representação, de reportagem da realidade. Figuras como Weegee, Brassai e Krull aproveitam-se de movimentos tipicamente decorrentes da Revolução Industrial (aumento da violência e dos problemas atrelados a ela) para produzir imagens, as quais buscavam retratar entre outras realidades, aquelas muito mais sujas e indiscretas.

Já quando observamos as repercussões do fenômeno experimental no campo da fotografia, podemos designar sua captação com a própria essência da Revolução Industrial: reprodutibilidade, mobilidade, rapidez de produção. Estas características permitem a fotografia transitar na sociedade como mediadora entre o mundo e os próprios homens. Entretanto, apenas no século XX, a atividade fotográfica atingiria uma escala mais expressiva, momento crucial para o desenvolvimento do fotojornalismo.

Técnica e economia sobrepõem-se a estética. A transferência para o campo da técnica e da economia, em detrimento da estética, autoriza a fotografia a transitar no território do lucro, da potencialidade econômico-financeira. Todos esses fenômenos descritos acima situam a fotografia no campo de uma suposta “auto-reputação”, uma atribuição deveras complexa, a qual foge ao regime da transcendência (plano do real para o plano das subjetividades) e, supostamente, introduz essa prática no campo da imanência (significação por si só). De acordo com Rouille, “o plano da imanência traçado pela fotografia, no qual o real substitui o ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico”.

Ainda no início do século XX, parâmetros artístico-estéticos não compunham o rol de “funcionalidades” da fotografia. Esta estaria consagrada como documento; reflexo cabal da sociedade. Ao contrário das representatividades estéticas e artísticas da fotografia, a chamada fotografia documental buscava intencionalmente o palpável, o pré-existente, o material. Essa proposta, possibilitada pela convergência entre um universo mecânico e outro químico leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência.

Para justificar essa atribuição referenciada na prática fotográfica cotidiana, alguns pesquisadores e produtores do campo fotográfico argumentaram a favor de uma suposta essência de realidade implícita ao documento fotográfico, uma espécie de sistema de crença no suporte que o gênero documental mostrava-se capaz de validar no público. Mas, o que sustentava essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento? Podemos elencar alguns aspectos, a saber:

1. A fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a razão visual. Exemplos: ideia da perspectiva e emprego da câmera escura. Começa aqui o processo de virtualização do real, no sentido expansivo. Usam-se conceitos do campo das ciências para ampliar nosso campo de visualidade, para mediar o campo das percepções.

2. A fotografia associa essa mecanização da mimese ocular com outro acionador de exatidão: o registro químico das aparências. Eis o implemento de uma acessível verdade tátil (a impressão).
3. Mudanças profundas na própria economia da imagem. O paradigma artesanal em conflito com o paradigma industrial. Rompimento da unidade artista/obra.
4. O “documental” deixa de apoiar-se estritamente no artista, na subjetividade deste. Positivismo/Iluminismo/Racionalismo influem diretamente nessa reconfiguração.
5. Aspectos relacionados à nitidez, ao enquadramento e à seleção de equipamento também se articulam com a produção documental fotográfica e suas repercussões sociais.

Contudo, atualmente, decorrente do advento das sociedades da informação e da proliferação das mídias, o documento fotográfico (como tal) entra em crise, visto que algumas constatações acerca da própria produção do documento fotográfico começam a ser questionadas:

- a) O documento constituiu-se apenas dos elementos visíveis que compõem as imagens captadas?
- b) A subjetividade desconfigura o documento fotográfico?
- c) A sociedade da informação requer novos regimes de verdade e de representação. A fotografia compõe-se de elementos, muitas vezes, externos ao tradicional campo da fotografia: são projeções de *softwares* de modelagem 3D, avatares, clones, entre outros recursos utilizados.

Fotografia de arte: uma saída interessante para compreender a fotografia hoje?

O conflito gerado entre documentação e arte na prática fotográfica remete ao próprio surgimento da atividade. Se no regime de documentação podemos encontrar como elemento de valoração, o regime de representação de uma realidade palpável e tangível, a fotografia no campo das artes busca sublimar tal arranjo. O desejo aqui é orientar a prática para valores associados à subjetividade, à estética, à poética, entre outros.

Compreender a produção fotográfica como expressão artística é atestar que toda fotografia não nos apresenta a realidade. Somos transportados e nessa “realidade paralela” buscamos o que nos apetece. A fotografia nos serve para coletar o agradável, para dar

vazão a uma fruição sem fronteiras negativas, sem traumas nem sofrimentos. A construção do real é filtrada por nossos traumas, nossas necessidades de assepsia social e cultural. Evidenciamos o que nos apetece. Resultado: a construção de uma espécie de mitologia pessoal.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (FONTCUBERTA, 1997, p.15).

Mas, se para o regime de documentação, valores como similitude ao real, objetividade e padronização processual representariam questões que mensurariam, em teoria, essa capacidade de apresentação de uma realidade “mais que real” para a produção fotográfica, que valores poderiam ser elencados no campo da arte¹³?

Vislumbra-se a questão da autoria como um dos principais elementos que balizam a questão da valoração na fotografia “de arte”. Tal definição articula-se diretamente à ideia de marca, a capacidade de desenvolvimento de um produto original com registro próprio, com personalidade e originalidade. Para o campo do cinema, por exemplo, a chamada “teoria do autor” apresentou-se como a afirmação de tais preceitos. Todavia, tal debate acerca da originalidade, frequentemente, é norteado por conceitos e hipóteses dos teóricos românticos (BUSCOMBE, 2005), os quais a compreendem como algo reservado aos grandes artistas, os grandes gênios da raça:

Por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou multividência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá um certo padrão de energia catéctica. É essa estrutura que a análise proposta pela teoria do autor liberta do filme. A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações que uma sig-

13 Vale ressaltar que o debate aqui proposto acerca das questões sobre valor não representam, simplesmente, uma celeuma polarizada entre o “gosto” e as “preferências”, aspectos que se aproximam de um imperativo de valor, uma busca estrita pelo “melhor”, pelo “agradável” (CONNOR, 1994). Abordamos a discussão de valor tentando nos afastar da visão estrita do entrelaçamento com as questões de particularização, de afirmação única da subjetividade, buscando em precedentes sócio-históricos orientações para nossos argumentos. Acreditamos que tal postura concebe elementos importantes para a compreensão não somente da produção fotográfica, mas também de outras áreas afins.

nificação não intencional e inconsistente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão (WOLLEN In BUSCOMBE, 2005, p. 20).

Contudo, diferentemente da visão oitocentista romântica da originalidade atrelada à genialidade, podemos identificar, no campo da fotografia, uma articulação entre participantes para concepção da imagem fotográfica. Tal divisão do trabalho não está orientada simplesmente para a cadeia de produção, mas também para as relações de edição e circulação de conteúdo. Podemos compreender a fotografia contemporânea como uma prática na qual vários sujeitos agregam saberes para produção desse conteúdo, o qual se mostra cada vez mais articulado e disperso em meio a rede mundial de computadores.

Todavia, não podemos mencionar que tal atributo (cadeias de produção, edição e circulação fotográfica coletivizada) seja exclusivo à metodologia contemporânea no campo da fotografia. Desde seu surgimento, o procedimento para obtenção das imagens perpassa a individualização e recai sobre a divisão, sobre a pulverização das atividades que compõem o ciclo da atividade.

Some art photographers, like Edward Weston, always made their own prints, regarding printing as integral to the making of the picture; others, like Henri Cartier-Bresson, never made their own prints, leaving that to technicians who knew how they wanted it done¹⁴ (BECKER, 2008, p. 65).

Entre o documental e o conceitual: Peter Funch e as encruzilhadas da fotografia contemporânea

Realmente, há como definir barreiras e limites precisos entre os campos da documentação e da arte na produção fotográfica contemporânea? A imagem fotográfica como obra de arte mostra-se efetivamente para a busca de uma referência própria para essa “função” da fotografia no mundo atual. Mas, isso significa afastá-la do campo documental? Ao contrário. A contemporaneidade, cada vez mais, articula esses dois polos, essas duas vertentes.

O status indefinido da fotografia artística contemporânea, como dispositivo para documentar uma performance ou um acontecimento, e também como obra de arte legível em si mesma. A fotografia é a um tempo um modo prático de fixar a observação,

14 [Tradução Livre] Alguns fotógrafos de arte, como Edward Weston, sempre fizeram suas próprias impressões, a respeito de impressão como parte integrante da tomada da foto, outros, como Henri Cartier-Bresson, nunca fizeram as suas próprias impressões, deixando isso para os técnicos que sabiam como eles queriam que fosse feito.

e também o meio pelo qual entra em vigor esse jogo de registros visuais (COTTON, 2010, p. 39).

A produção de alguns artistas contemporâneos exemplifica essa abordagem convergente entre os campos da documentação e da produção artística no universo fotográfico. Um exemplo de possibilidade de interconexão entre estas searas é a produção do dinamarquês Peter Funch. Fotógrafo, começou sua carreira no fotojornalismo, ainda com 27 anos, na cidade de Hadsten, na Dinamarca. Contudo, decidiu investir em uma produção mais autoral e com elementos conceituais os quais ultrapassavam as propostas da fotografia de imprensa, que tem como um dos pilares o recorde visual da realidade que nos cerca.

Em *Babel Tales*, série em que o dinamarquês explora o cotidiano das esquinas da cidade de Nova Iorque utilizando-se de elementos que remetem a linguagem documental (mínima interferência na cena representada, por exemplo), o que se vê, na verdade, é um trabalho que envolve uma extensão da relação tempo-espço na fotografia associado a um intenso trabalho de manipulação digital das imagens. Aquelas situações retratadas não foram captadas, são fruto de uma seleção de mais de dez mil imagens, as quais foram sobrepostas em um software de edição. Segundo o fotógrafo, a ideia de produzir a série decorreu da análise das imagens das câmeras de segurança da cidade de Nova York. Funch observou que a ideia de interação social para aquele grupo em destaque nada mais representava que uma ficção, visto que não há qualquer tipo de comunicação entre os envolvidos. Suas imagens, pois, buscam este estado de coletividade, de comunhão entre os representados. Pode-se dizer que *Babel Tales* é uma crítica à sociedade contemporânea, ao processo de globalização e a própria ideia de desenvolvimento.

Em todos os sentidos possíveis da palavra, a arte *abusa*. Acentua, aumenta, intensifica. Como a caricatura e a comédia, ela exagera, ressalta os traços. Como a tragédia, ela chega a desmesura, a exorbitância, ao extremo, ao abismo. Busca o estado paroxístico, exacerba-o, vai além dele. E ainda: *abusa* de seu poder, *abusa* da situação, *abusa* dos acontecimentos cruéis sobre os quais ela produz imagens sublimes (GALARD, 2012, p. 59).

Já em seu trabalho *Aftermath 9/11*, uma série produzida no Ground Zero, em Nova Iorque, em 2001, após o atentado conhecido internacionalmente como “Onze de Setembro”, pode-se destacar a produção de retratos os quais extrapolam os limites conceituais apresentados por outros campos da fotografia, como, por exemplo, a fotografia de imprensa. Diferentemente de uma cobertura pautada nas clássicas relações de noticiabilidade e interesse público (típicas do universo jornalístico), Funch desenvolve uma série de retratos os quais buscam articular elementos da fotografia documental e conceitual para representar a angústia vivida por cidadãos comuns em um momento de

perda e sofrimento. As máscaras nos rostos dos personagens e o controle do processo de produção (as imagens foram produzidas em estúdio) nos permitem ir além do debate sobre velocidade e instantaneidade da informação na cadeia de circulação da fotografia na contemporaneidade e nos apresentam outras chaves de leitura.

Não se pode esquecer que à imagem fotográfica é conferido um papel moral, que transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade. Se assim não fosse, como explicar a moda dos retratos de celebridades, que deveriam fornecer os necessários exemplos morais a seus contemporâneos? (FABRIS, 2004, p. 39).

Conclusão

Diante do exposto, podemos identificar atributos que, em teoria, definem os gêneros documental e artístico para o campo da fotografia. Porém, é importante salientar que, contemporaneamente, os limites que separam essas duas práticas estão se tornando cada vez menos identificáveis, visto que, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias digitais somados a mudanças nas cadeias de produção, edição e circulação do conteúdo, novos produtos buscam entrelaçar características as quais sejam referentes a ambos os gêneros, buscando com isso uma aproximação cada vez mais evidente. Se partirmos para a análise, por exemplo, da produção fotojornalística atual, poderemos observar uma necessidade de mais controle e mais aproximação com o tema nas produções. Novas narrativas e novos suportes, eis o desafio para os fotojornalistas conectados com a contemporaneidade. O interessante é que, diante desta necessidade de reportar com precisão, o fotojornalismo aproxima-se de forma latente com o fotodocumentarismo, buscando cada vez mais uma realidade além do primeiro clique. Vinculado a isso, o trabalho “coletivo” e uma preocupação estética também apontam essa produção para o campo das artes. A análise do trabalho do fotógrafo dinamarquês Peter Funch já nos oferece elementos para análise dessa encruzilhada conceitual. Um possível indicativo para o comportamento do campo fotográfico para os próximos anos? Ainda é cedo para afirmar...

Referências

- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2008.
- BUSCOMBE, Edward. *Teoria contemporânea do cinema*. V. 1 Fernão Pessoa Ramos (org.). São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CARVALHO, Victa. *Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea*. Caxias do Sul:

XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.

CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte. Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2003.

CRARY, J. *Techniques of observer*. Cambridge: MIT Press, 1991

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. *La Camara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografia*. Barcelona: Editora Gustavo Gili. 2010.

_____. *El beso de Judas: Fotografia e Verdad*. Barcelona: Editora Gustavo Gili. 1997.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

LEDO, Margarida. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1998.

ROUILEE, André. *A Fotografia entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo, SENAC, 2009.

Links de imagens referentes ao site de Peter Funch:

1. <http://www.peterfunch.com/index.php?/ongoing/babel-tales/> (Série *Babel Tales*)
2. <http://www.peterfunch.com/index.php?/ongoing/aftermath/> (Série *Aftermatch 9/11*)

SOBRE UMA FOTOGRAFIA DE GUERRA: fronteiras do fotojornalismo contemporâneo

Juliana Leitão

Este artigo debate sobre fotografia de guerra. Uma imagem capturada por André Liohn¹⁵ e premiada internacionalmente gera um debate sobre fronteiras na fotografia, estética no fotojornalismo, linguagem fotográfica e ética jornalística. Debate-se também com a história da fotografia de guerra e pode-se traçar uma relação desta imagem com outras imagens.

A fotografia feita e premiada por Liohn e as informações dadas pelo fotógrafo, em abril de 2012, para o programa Roda Viva ajudaram no debate sobre as fronteiras na imagem documental. Essa entrevista se deu pelo fato do fotógrafo brasileiro ganhar um dos mais importantes prêmios de guerra, o Robert Capa Gold Medal. As fotografias premiadas foram tiradas na Líbia. Entre os entrevistadores, o outro fotógrafo de guerra Maurício Lima, o editor de fotografia da Folha de São Paulo, João Weiner e o editor de fotografia do Estado de São Paulo, Eduardo Nicolau.

O Robert Capa Gold Medal é um prêmio dado pela Overseas Press Club of America (OPC) e premia desde 1955 “*best published photographic reporting from abroad requiring exceptional courage and enterprise*”. A Overseas Press Club of America foi fundada em 1939 em Nova York por um grupo de correspondentes estrangeiros. Segundo o site oficial da OPC, eles procuram manter uma associação internacional de jornalistas que trabalham nos Estados Unidos e no exterior para incentivar os mais elevados padrões de integridade profissional e habilidade na comunicação de notícias, para ajudar a educar uma nova geração de jornalistas, de contribuir para a liberdade e independência de jornalistas e da imprensa em todo o mundo, e para trabalhar em direção a uma melhor comunicação e compreensão entre as pessoas (OPCOFAMERICA).

Iniciamos então o debate com as perguntas que nortearam a pesquisa para este trabalho:

1. O que pode ser definido como fotografia de guerra e o que a diferencia das outras fotografias?

15 FOTOGRAFIAS de André Liohn premiada. Disponível em <<https://www.opcofamerica.org/awards/robert-capa-gold-medal-award-2011>> Acesso dezembro 2012.

2. Fotografia, vídeo e fotograma: novas fronteiras no fotojornalismo de guerra?
3. Existe um limite ético/estético na fotografia de guerra?
4. Fotografia e pintura de Guerra: imagens próximas ou distantes dentro do campo visual?

O que pode ser definido como fotografia de guerra e o que a diferencia das outras fotografias?

A fotografia de guerra, tal e qual a conhecemos hoje tem como seu primeiro e mais importante representante Andrei Friedmann, mundialmente conhecido como Robert Capa. No prefácio de *Ligeiramente fora de foco* (2010:15) Cornell Capa escreveu: “Meu irmão, Robert Capa, assumiu o encargo de registrar o inferno que o homem criou para si próprio, a guerra”.

Trazemos o debate para esse momento da história da fotografia em que a guerra começou a ser coberta como se faz hoje. O historiador Richard Whelan resgata um depoimento de John Hersey sobre Capa que diz que além de humanidade, coragem, bom gosto, Capa possuía uma “atitude dura quanto à técnica gratuita” (CAPA, 2010, p.26). Robert Capa além de ficar conhecido por suas imagens, ficou também sobre suas ideias sobre fotografia, a famosa frase: “Se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você ainda não está perto o suficiente” (CAPA, 2010, p.15).

Sempre um defensor da foto tecnicamente imperfeita, daí o título de seu livro, *ligeiramente fora de foco*, Capa¹⁶ é imprescindível neste debate por causa de inegável proximidade com a imagem de André Liohn.

Existe um personagem central em uma cobertura, que irá olhar, pensar e sob circunstâncias extremas registrar histórias, relatar uma guerra através de imagens. Jean Gallard traz o debate sobre a proximidade: “O olho do fotógrafo está perigosamente próximo. Está, por assim dizer, com o nariz colado nos detalhes” (GALLARD, 2012, p.101).

Leão Serva traz no Observatório da Imprensa os riscos da atividade:

Guerras matam muitos jornalistas. Mas, entre eles, fotógrafos e cinegrafistas são as principais vítimas. E a proporção cresceu nos últimos tempos. Relatório da ONG internacional Comitê para a Proteção de Jornalistas aponta que 40% dos jornalistas mortos em ação em 2011 eram fotógrafos ou cinegrafistas, o dobro da média histórica apurada desde 1992. Ao produzir suas imagens, muitas vezes os repórteres fotográficos se expõem a riscos. Até mesmo jornalistas de texto ou de voz estão convictos de que os

16 Robert Capa. Disponível em Magnum Photos: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&V-F=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353> Acesso 11 de junho de 2013.

de imagem são os mais valentes, como escreve David Halberstam em *Requiem*, homenagem aos 135 fotógrafos que perderam a vida na mesma guerra do Vietnã que matou Capa: “Nós, jornalistas de texto, sempre soubemos que os fotógrafos eram realmente os corajosos. Só existe uma forma de eles produzirem intimidade com a cena: serem testemunhas oculares” (SERVA, 2012).

A fotografia de guerra, é um tipo de cobertura de notícias que não se assemelha muito às outras, existe o risco de vida, que está diretamente ligado ao enfoque e ao ângulo de visão, como explica Goffman (2012:547): “Por trás do herói que corre riscos pode haver um cinegrafista capaz de administrar estas dificuldades, bem com uma câmera. Seja como for, o ângulo de onde ele efetivamente filma limita-se aos ângulos de onde ele pode filmar e daí a existência de um viés”. A ética profissional, a postura e as intenções desses fotógrafos e fotógrafas de guerra são muito mais cobradas pelo público, cobradas porque as situações são talvez mais extremas, porque a visibilidade é maior. Em *Beleza Exorbitante*, Galard fala em escrúpulos:

As coletâneas de fotografias de guerras, de fomes, de desastres de todo tipo, os catálogos de exposições e outros álbuns sobre esses temas começam pela evocação dos escrúpulos que os fotógrafos tiveram no exercício de sua profissão e pela exposição de motivos que os levaram a superar tais escrúpulos (GALARD, 2012, p.117).

Leão Serva traz uma discussão técnica, estética e ética, a tríade de um debate sobre cobertura de guerra a partir das escolhas de Capa:

Ao aplicar sua concepção teórica, Capa recusava as teleobjetivas, preferindo as lentes de 50 mm, que os fotógrafos chamam de “lente normal” por ser a que melhor reproduz o ângulo de visão do homem. A 50 mm capta a imagem de objetos que estão em um campo de 45° à frente, muito semelhante ao campo de visão do olho humano. Mais longas, as teles só deixam entrar a imagem de objetos que estão num pequeno campo de visão. Por isso eles parecem tão ampliados: porque uma pequena fração da imagem ocupará toda a foto. Uma tele de 600 mm tem um campo visual de apenas 4°. Esse “afinamento” provoca outro efeito: a perspectiva se desfaz, some a percepção das diferentes distâncias dos objetos, tudo o que aparece na foto parece estar à mesma distância. A tele “chapa” o fundo, como acontece com a visão de um homem que vê com um só olho. Ao dizer que uma foto é boa quando feita de perto, portanto, Capa elabora um conceito estético, mas também técnico, a partir da geometria, em busca do que considera a perspectiva “verdadeira”. Sua ideia tem também uma decorrência ética: se a foto feita de longe distorce a posição dos elementos, ela

fere o princípio de fidelidade do jornalismo (SERVA, 2013).

A cobertura às vezes é feita por somente uma pessoa, como nesses conflitos a guerra está espalhada por toda uma região, os fotógrafos, cinegrafistas nem sempre estão juntos. Imagem premiada de André Liohn foi feita quando ele estava sozinho, o prêmio inclusive deu-se por causa dos riscos corridos pelo fotógrafo. O que torna o relato daquele fato vindo de uma única fonte, o que Goffman debate da seguinte forma: “A informação concernente a um acontecimento precisa às vezes ser extraída inteiramente daquilo que é retransmitido por um indivíduo, que é o único canal disponível” (GOFFMAN, 2012, p.57). O autor está debatendo sobre a vulnerabilidade dos mundos relatados, já que “um indivíduo que retransmite uma ocorrência através de si mesmo está, evidentemente, em posição de editar aquilo que ele retransmite” (GOFFMAN, 2012, p.547).

Sádaba debate a teoria do enquadramento a partir desse enfoque, desse marco, *framing* dado pelo jornalista:

Tanto el periodista como individuo con unas características concretas, como el periodista en cuanto profesional que trabaja con unas rutinas y una determinada organización, hacen que los hechos adquieran encuadres diferentes en los distintos medios (SÁDABA, 2008, p.14).

A teoria do enquadramento coloca o papel do repórter como figura central que irá traduzir, observar, relatar alguns aspectos do acontecimento que se transformará em notícia: “El trabajo del periodista permite mirar al mundo desde un lugar, en cierto modo, privilegiado. Cuenta con fuentes, medios técnicos y acceso a muchos acontecimientos cotidianos [...] A este lugar se refiere la teoría del *framing*” (SÁDABA, 2008, p.21).

O fotógrafo, as agências, os jornais, os editores podem possuir discursos diferentes sobre uma mesma imagem e quem esteve lá e vivenciou precisa esclarecer as circunstâncias e o processo da construção daquela imagem.

Um exemplo para este debate é o trazido por Greg Marinovich no livro *Clube do Bang Bang* que relata as experiências de quatro fotógrafos que cobriram os conflitos na África do Sul nos anos 90:

A foto tinha causado sensação¹⁷. Estava sendo usada em pôsteres para arrecadar fundos para organizações de assistência. Tinha sido publicada em jornais e revistas do mundo inteiro, e a reação imediata do público fora dar donativos para qualquer organização humanitária em operação no Sudão. A imagem de partir o coração de uma criança faminta e indefesa sendo observada por

17 Foto: Kevin Carter, premiada pelo Pulitzer, 1994. Disponível em: <<http://www.pulitzer.org/awards/1994>> Acesso 11 de junho de 2013.

um abutre levará, inevitavelmente, à pergunta “O que aconteceu com a garotinha?”, seguida de perto por “O que o fotógrafo fez para ajudá-la?”. A artilharia de perguntas tinha começado a afetar Kevin. Não podia responder que simplesmente deixara a criança lá, que a criança não corria nenhum risco de morrer de fome, pois o centro de distribuição de alimentos, capaz de ministrar nutrição de emergência, estava a meros cem metros de distância. Primeiro Kevin contou que enxotou o abutre, foi embora e se sentou embaixo de uma árvore para chorar. Não sabia o que havia acontecido com a criança. Mas, as perguntas continuaram e ele começou a elaborar a história, dizendo que tinha visto a criança se levantar e andar na direção da clínica. Isso atenuou muitos dos receios das pessoas, porém não eliminou o dilema moral de Kevin: depois de tirar a foto, porque simplesmente não pegou a menina no colo e não a levou para o centro a poucos metros dali? Seu trabalho como jornalista, de mostrar o sofrimento dos sudaneses tinha sido feito e até bem demais. A verdade é que a Operação Socorro ao Sudão não tinha levado Kevin e João até lá para recolherem ou alimentarem crianças, e sim para mostrarem o pior da fome e da guerra, para gerar publicidade. Mas, as perguntas prosseguiram (MARINOVICH, 2003. P. 196-197).

Outro aspecto da guerra é o seu espetáculo, um acontecimento distante da realidade de quem consome essas notícias sobre conflitos em países que pouco se sabe, a televisão que cobre ao vivo, o fotógrafo que fotografa e envia imediatamente a imagem, sem dar tempo ao debate e à análise, o fato de estar sendo mostrado no momento do acontecimento, muda a relação que se estabelece com aquela notícia, acontece uma relação de entretenimento. Para Goffman:

Acontecimentos que não têm nenhuma incidência real em nossas vidas ou uma incidência muito eventual podem ser facilmente utilizados como recurso para um enredo. Ao que parece, uma maneira de abafar acontecimentos reais é dar-lhes cobertura ao vivo. Assim sendo, poder-se-ia apresentar vários argumentos de tipo socialmente responsável sobre a dramatização do mundo e nossa consequente vacinação contra tudo. Não penso que nos transformamos subitamente em espectadores passivos, que exigem que o mundo se nos apresente de tal modo que possamos ficar temporariamente encantados por um espetáculo e por trás dessa orientação na vida estejam anunciantes e políticos providenciando a entrega vantajosa de experiência indireta, de segunda mão. Acredito que sempre estivemos a deixar-nos cativar (GOFFMAN, 2012, p.661).

Se pensarmos em uma cobertura feita por poucos, às vezes uma imagem específica foi captada sem que nenhum outro jornalista estivesse perto, como foi o caso da foto do abutre e da menina no Sudão de Kevin Carter, ganhadora de um prêmio Pulitzer nos anos 90. A pessoa que foi enviada aquele local, distante de sua cultura, vai registrar para os “seus” aquela guerra.

Erving Goffman pensa sobre o enquadramento que pode ser dado a um acontecimento, o autor diz que a pergunta “o que está acontecendo aqui?” é bastante suspeita já que os acontecimentos podem ser descritos com enfoques e perspectiva diferentes, assim como por pessoas que na cena possuem papéis diferenciados:

Em certo sentido, aquilo que para o golfista é jogo para o caddy é trabalho. Interesses diferentes produzirão – na expressão de Schutz – relevâncias motivacionais diferentes. (Além disso, a variabilidade é complicada aqui pelo fato de que aqueles que trazem perspectivas diferentes para os “mesmos” acontecimentos estão propensos a empregar aberturas e níveis de enfoque diferentes) (GOFFMAN, 2012, p.31).

Ele complementa com uma ideia interessante:

Falar de algo que acontece diante dos olhos dos observadores significa situar-se em terreno mais firme do que é habitual nas ciências sociais; contudo o terreno é ainda movediço e continua de pé a questão crucial de como se chegou a um aparente acordo a respeito da identidade de “algo” e da abrangência da expressão “diante dos olhos” [...] Nesse sentido tem-se argumentado, por exemplo, que os torcedores rivais num jogo de futebol não vivem o “mesmo” jogo (GOFFMAN, 2012, p.32).

No trabalho de campo de um repórter fotográfico é importante salientar que a dedicação, as circunstâncias e a prática mesmo do/a profissional depende da possibilidade de tempo para entrar naquelas histórias e contá-las para o mundo:

O repórter fotográfico foi ao local, no meio das populações flageladas. Fez seu trabalho, que consiste em fixar imagens de ruínas, de crianças esqueléticas, refugiados em fuga, corpos mutilados. Realizou sua missão: informar, fazer saber, testemunhar. Foi aos quatro cantos do mundo, percorreu o planeta. É um batalhador. Arriscou sua vida. Viveu o inferno. Ele deve ser persistente. Mas, uma divisão dos papéis e uma distinção de temperamentos logo se impõem. O profissional da reportagem-relâmpago envia a suas agências imagens da atualidade mais recente. Estava no lo-

cal antes dos concorrentes, voltou antes de todo mundo. Ele pula de uma guerra a outra, de um helicóptero a outro. Só trabalha com recursos digitais, envia suas imagens via satélite. Alguns fotógrafos, ao contrário, decidem trabalhar com calma, tornar-se disponíveis (Sebastião Salgado, James Nachtwey, Stanley Greene) (GALARD, 2012, p.117,118).

Trata-se de um dilema na fotografia que se preocupa em noticiar e que possui uma demanda de cobertura em tempo real ou o mais próximo disto. Existem decisões circunstanciais, pessoais, profissionais, culturais, etc., que somente quem está em campo tomando decisões em meio a uma situação extrema pode tomar e pode se responsabilizar por tê-las tomado:

O fotógrafo deve decidir sobre a distância que vai colocar entre o objeto e a câmera, sobre a relação mais ou menos estreita, mais ou menos flutuante, entre o objeto e o enquadramento da foto [...] acepção ao mesmo tempo ética e estética da boa distância, em que a distância exata consiste em não estar nem perto demais (até a representação sensacional e inspirada pela compaixão dos indivíduos que sofrem) nem longe demais (na indiferença estetizante diante de vítimas anônimas), o pudor, o respeito, a exatidão, a justeza são preocupações partilhadas por outros que não os fotógrafos [...] Dever-se-ia introduzir um pouco de apreensão, senão de temor e de tremor, na arte de calcular a distância exata a manter entre o olhar e seu objeto, entre o espectador e sua representação, nem que fosse, justamente, por causa dessa apropriação (GALARD, 2012, p.144).

E quando não as toma, recebe ordens, direcionamento por meio de pautas, ligações de editores então, que isso fique claro, na pós-produção, nas legendas, nos textos explicativos, o processo, pode ser assim desvelado. Até porque aquela imagem é uma interpretação dada por seu autor ou autora “O ato fotográfico é um ato interpretativo” (GALARD, 2012, p.127).

E trazendo o debate sobre o prêmio de uma fotografia de guerra, Galard traz questões sobre o que se premia exatamente, “E se as listas dos laureados e dos prêmios e as antologias as apontam como “as melhores”? Como uma foto pode ser a melhor do ano?” (GALARD, 2012, p.115) “O que é uma foto ‘bem sucedida’ quando, faz muito tempo, a nitidez não é mais indispensável e a imperfeição não é depreciatória?” (GALARD, 2012, p.115).

No site Fotografe uma ideia, Liohn resume um pouco o seu pensamento sobre a fotografia de guerra e seu papel nesse processo de construção de opiniões sobre aquele conflito:

A urgência do conflito, que coloca nas mãos de quem o vive sempre um binômio que mudará sua vida a partir dali. Lutar ou

alguém vai gostar ou alguém vai pensar que a minha fotografia virou um ícone da guerra, nada, nada. Estou ali para mostrar o que aconteceu com aquele homem. Esse homem, o nome dele é Hamid Shwaili, ele tinha 28 anos de idade, era um mecânico desempregado forçado a lutar para defender a cidade, a família dele. Eu voltei com essa imagem, eu voltei com esse vídeo, qualquer coisa daquela imagem o nome dele o lugar eu garanto [...]. Eu paro de filmar, fotografo, continuo filmando... Eu não acho que minha foto, meu vídeo, muda nada na vida daquela pessoa ali, aquela pessoa morreu defendendo a cidade dela de um criminoso que não deveria existir. Eu como André fazendo aquela imagem posso estar aqui hoje dizendo o que aconteceu, basta (RODA VIVA, 2012).

Para Dubois “o fotograma em si é, portanto, a própria encarnação da ideia de articulação, de dobra entre foto e cinema, é o ponto exato (punctum) de passagem entre eles, é o objeto sonhado de abolição dos limites entre os dois territórios” (2004, p.233).

A pergunta do editor de fotografia do Estado de São Paulo, Eduardo Nicolau a André Liohn traz uma resposta de quem não se preocupa com esses limites: “Quando você decide filmar ou fotografar provavelmente deve ser o mesmo equipamento?”.

É a mesma máquina, hoje você tem essas máquinas que dão essa possibilidade [...]. A minha fotografia é só uma desculpa para eu poder estar ali participando daquilo tudo ali e de alguma forma opinando sobre aquilo que está acontecendo. E se eu posso participar de uma forma mais ampla fotografando e filmando ao mesmo tempo então melhor ainda. São situações em que eu obviamente vejo, talvez seja mais óbvio para mim que o filme conta melhor. [...] Eu vejo que aqui o filme conta melhor a história. Eu sabia que ali havia um começo, um meio e oxalá um fim. E o filme é obviamente melhor para isso (RODA VIVA, 2012).

Depois o editor do Estadão enfatiza: “Se você não tem uma boa foto, você filma tranquilamente?” André Liohn responde: “Tranquilamente”.

Dubois em *Efeito filme*: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia reúne artistas que trabalham na fronteira do que seria cinema e do que seria fotografia e tem-se assim um híbrido, que o autor chama de figura:

O efeito filme, tal como ele opera hoje nas obras e no método de inúmeros criadores contemporâneos. O efeito filme é tanto uma questão de imagem (um problema visível nas imagens) quanto de dispositivo (uma maquinação invisível, mas pensada, tangendo ao processo: a luz, a tela, a projeção, o transporte, a textura, a vibração, a trajetória); tanto uma questão de percepção quanto de

O fotógrafo Mauricio Lima pergunta: “*Que tipo de influência o Robert Capa teve na sua fotografia e sendo o prêmio que você ganhou?*”

André Liohn responde: “*Nenhuma, nem conhecia o Robert Capa*”.

Mauricio Lima cita o livro *Ligeiramente fora de foco* de Robert Capa:

No livro ele disse que a fotografia de conflito tem que ser ligeiramente fora de foco, que eu acho que seja para transmitir as sensações ali do fotógrafo naquelas circunstâncias. Um pouco subexposta – ou seja, a foto não tem que estar perfeita tecnicamente para mostrar o medo e angústia e a agonia de uma maneira mais subliminar (RODA VIVA, 2012).

A fotografia de guerra sempre esteve sob os olhares preocupados de quem as observa, imagens de conflitos, mortos, violência sempre exigiram explicações, críticas e debates calorosos sobre limites. Traremos aqui algumas dessas discussões:

Sobre a Fotografia de Miki Kratsman: *Migrant Worker*, Ariella Azoulay diz que o corpo deitado no chão em silêncio fica exposto ao fotógrafo que usa seu tempo para compor um enquadramento dramático. A autora levanta vários questionamentos: O fotógrafo não deveria ter feito essa foto do corpo exposto, abandonado, sem estar coberto ou seria seu dever fazer essa imagem, para chamar nossa atenção sobre a passagem do tempo entre o acidente e alguém se dar ao trabalho de honrar a morte e cobrir o corpo como é de costume? Para esta autora a legenda sucinta: “Trabalhador Migrante” que o fotógrafo anexa à fotografia, quando ele mais tarde apresentou-a em um museu, ele se tornou o fotógrafo portador da queixa. Esta queixa não é da pessoa fotografada, mas da cena fotografada ou evento: a desapropriação da cidadania, que o ato fotográfico se colocou contra (AZOULAY, 2008, p119-121).

Existem diversos debates sobre os limites éticos quando se trata de fotojornalismo e fotodocumentação, a cor é um deles, a autora Mary Marien trouxe em *Photography, a cultural history* (2007) um capítulo que tem um título “A cor de preocupação” em que debate o fato de o trabalho em preto-e-branco continuar a ser associado à seriedade de propósito, embora se possa argumentar que o filme colorido equivale ao modo como vemos o mundo. A autora resgata que décadas de fotografia amadora, e a ampla utilização de cores em publicidade, fez parecer muito fácil e muito emocional para temas sombrios como a guerra e o sofrimento humano. Além disso, o aumento do uso de filme colorido em fotografia de arte levou a associação de cor com a fabricação, fantasia e auto-expressão. Documentaristas e fotógrafos que trabalham a cor foram acusados de adulterar o meio, tornando a fotografia parecida com uma pintura. A profusão de fotografia a cores sinalizou a perda da gravidade ética e o abandono da ideia de que a fotografia pode desempenhar um papel na mudança social (MARIEN, 2007, p.422).

luz no sensor da câmera existe maior profundidade campo, mais elementos em foco.

Um fotógrafo que está sempre no meio desse fogo cruzado sobre ética e estética na cobertura fotográfica documental é Sebastião Salgado. Marien (2007: 426) diz que embora ninguém abertamente tenha acusado Salgado de construir a sua reputação nas costas do que é infeliz, alguns observadores consideram ofensivas as impressões radian-tes, porque parecem sugerir que a miséria é a maneira imutável do mundo, ou que uma presença divina vai enobrecer aqueles que sofrem. Uma das mais enfáticas debatedoras sobre o trabalho de Salgado é Susan Sontag no seu livro: *Diante da dor dos outros* (2003). A primeira crítica trazida por Sontag é a seguinte:

Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que infla-mou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegu-rar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa aos demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições [...] Tiradas em 39 países, as fotos de migrações de Salgado reúnem, sob esse único título, uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas. Fazer o sofrimento avul-tar, globaliza-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais. Também as convida a sentir que os sofrimen-tos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogá-veis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local (SONTAG, 2003, p.68).

Crítica que Gallard (2012:120) rebate, diz que:

ele comete um erro, por exemplo em não indicar, em legenda, os nomes das pessoas que fotografa. Mas, quem faz isso? Suas fotos, carregadas de poder emblemático e alegórico, são desprovidas de função explicativa. Mas, que fotografia poderá algum dia explicar o que mostra?

Talvez a grande problemática recaia sobre o fato de que a miséria, a vulnerabilida-de de alguém está sendo colocada como prêmio, exposição, preço. Sontag diz que: “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se possa possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade” (SONTAG, 2003, p.69).

Essa discussão não é nova, FABRIS (2011), ao falar sobre a fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, resgata os embates na aceitação da fotografia como arte, Franz Höllering em 1920 incita o uso da câmera como arma: “O fotógrafo proletário deve criar documentos de sua época, não banalidades inúteis [...]” (FABRIS, 2011, p.137). Höllering não aconselha a prática da fotomontagem pelo operariado: “Höllering exorta o trabalhador a dedicar-se à fotografia pura, sem perder a tempo com pretensões artísticas descabidas, que o distanciariam da ‘grande ideia do socialismo’” (FABRIS, 2011, p.149).

Fotografia e pintura de guerra: imagens próximas ou distantes dentro do campo visual?

O debate sobre os limites estéticos na cobertura de guerra parece algo específico da cobertura fotográfica jornalística, carregada de simbolismos por utilizar um instrumento mecânico que faz com que o referente pareça mais palpável, é o “isso foi” de Barthes na Câmara Clara (1984) e que Dubois debate em *O Ato Fotográfico*, dizendo que existem alguns perigos com relação a esse referente que adere:

1. o fato da fotografia atestar a existência do objeto não pode ser confundida com uma explicação de sentido. A foto não explica, não interpreta, não comenta. O índice para com o “isso foi” não preenche com um “isso quer dizer”.
2. a ideia de mensagem sem código é somente aquela fração de segundo entre o momento de fotografar e a revelação da imagem. Somente aí quando a luz que emana do objeto e deixa a impressão na película que o homem não intervém.
3. convém libertar bem o signo fotográfico desse fantasma de uma fusão com o real. No espaço, a imagem como signo está separada do que representa e no tempo separa o agora do então. A foto nos remete a uma imagem tanto exterior quanto anterior. O princípio de distância espaço-temporal vem em contraponto ao princípio indiciário da proximidade física (DUBOIS, 1998, p. 83).

Para este debate, trazemos a imagem emblemática de Goya: *Três de Maio de 1808*, onde mostra a invasão francesa à Espanha, com a qual encontramos algumas similaridades à imagem de Liohn. A pintura possui uma espécie de licença para ser obra de arte, para usar a estética, para se preocupar com luz, perspectiva, proporção e até mesmo usar isso como elemento principal de uma obra que trate de mortes, guerras, miséria. A fotografia parece não possuir a mesma licença, precisa se justificar, explicar, debater porque não registra mecanicamente sem interferir, como se isso fosse possível. A fotografia, especificamente o fotojornalismo tem data, nomes, evidências, depoimentos. Os autores de manuais didáticos sobre fotojornalismo sempre questionam a fronteira entre uma foto ilustrativa “sem obrigatoriedade de ser documental” e as fotos “que se pretendem realistas” (OLIVEIRA, 2009, p.114). Um debate que poderia estar superado se sobre o fotojornalismo não houvesse um peso de realismo que é cobrado como uma obrigação.

Sontag fala de fotografia de guerra, de olhar imagens a partir de uma ótica, dos direitos à estetização na fotografia e traz um debate sobre o impacto do trabalho de Goya:

As imagens de Goya comovem o espectador quase ao ponto do horror. Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidas: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras

de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente dos demais. O efeito cumulativo é devastador (SONTAG, 2003, p.40).

Sobre essa relação entre fotografia de guerra e pintura de guerra Galard diz que: “Apesar de Jacques Callot, apesar de Goya, seria possível acreditar que se perpetuou uma verdadeira cegueira ante os horrores da guerra. Hoje, o horror é *superexposto* como se fossem necessários novos meios para produzir a mesma cegueira” (2012, p.103). E traz um trecho sobre as crises existentes entre a fotografia de guerra e a estética da pintura, as distâncias existentes a partir do relato de um dos mais famosos fotógrafos de guerra McCullin:

Sua intenção nunca foi realizar obras de arte. Suas fotografias são documentos, “não ícones”. Ele quer produzir documentos que talvez evitem a repetição de tais horrores. A respeito de uma reportagem em Sabra e Chatila, nega que tenha cedido a um acréscimo artístico ou a uma projeção cultural “Não é culpa minha se a luz de Sabra e Chatila tinha algo de bíblico, se as cenas que ali se desenrolavam pareciam desenhadas por Goya” (GALARD, 2012, p.133).

Nesse depoimento de McCullin percebe-se uma preocupação em não ter colocado a arte por cima dos fatos, preocupação que André Liohn também trouxe, e que são acusações que Salgado há anos se defende, eles aparecem no centro de uma discussão sobre fronteiras porque decidiram fazer fotografia e não pintura, como fez Goya.

Algumas conclusões

As perguntas que iniciaram o ensaio não possuem respostas objetivas e muito menos definitivas para esse debate, mas as problematizações feitas a partir do que foi dito por todos esses pensadores da fotografia e da cobertura de guerra feita por Liohn possibilitam constatar que a fotografia passa por grandes modificações, os limites são muito mais amplos e o seu poder de atuação extravasa aqueles dados a ela.

A fotografia de guerra está sendo feita em preto e branco e em cores fortes e contrastantes, em vídeo e em imagem fixa, tanto habilmente calculada e nítida como borrada e incerta, forçando o que está posto como o que “deve” ser feito. Os prêmios, que guiam o trabalho da maioria dos fotógrafos, têm aceitado até imagens de celulares, ditas “amadoras”. Podemos, talvez, vislumbrar um novo lugar para a fotografia de guerra, um espaço que ela está ocupando e que é novo, mesmo trazendo consigo velhos problemas,

que existem desde a sua invenção e que parece que não está perto de terminar. Talvez aí resida o seu mistério, o seu embate entre ser mecânica, entre poder ou não ser artística, em lidar com emoções, em ter um referente que adere independente das discussões que é resultado de um olhar, de uma interpretação, de um recorte e de um enquadramento.

As aparentes semelhanças com a linguagem visual da pintura não permite que sejam assimiladas da mesma forma, o fotojornalismo provoca a comoção de espectadores e críticos porque a caixa escura, o jogo ótico e o tal “click” automático fazem com que ela se disfarce de imparcial. A característica mecânica da fotografia a torna, em muitos debates simplórios sobre ela, um problema grave no que se refere à manipulação, como se a credibilidade estivesse na imagem somente, que se torna uma janela aberta sem mais.

Referências

- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.
- BARTHES, Roland. *A Câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.
- BERGER, P.L., LUCKMANN T. *La construcción social de la realidade*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1997.
- CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. Cosac Naify. São Paulo, 2010. 296p.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2ªed 1998. 362p.
- _____. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone. (Orgs.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *O Desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 233p
- FOTOGRAFE uma ideia. Disponível em: http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=2129&Itemid=137. Acesso em janeiro de 2013.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade: comunicação e Linguagens* 2ª edição. 1995. 214p.
- GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre abuso estético*. Editora FAP-UNIFESP. São Paulo-SP. 2012, 176p
- GOFFMAN, Erving. *Os Quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. 692p.

MARIEN, Mary. *Convergences. 1975 to the present*. In: *Photography, a cultural history*. London: Prentice Hall, 2007.

MARINOVICH, Greg, Silva, João. *Clube do Banguê-Banguê*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003

OPCOFAMERICA. Disponível em: <http://opcofamerica.org/awards/robert-capa-gold-medal-award-2011>. Acesso em 10 de julho de 2012.

RODA VIVA. Entrevista ao fotógrafo Andre Liohn 30/04/2012. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/roda-viva-andre-liohn-30-04-2012>. Acesso em 10 de julho de 2012.

SÁDABA, TERESA. *Framing: el encuadre de las noticias*. El binomio terrorismo-medios. La crujía, Buenos Aires, 2008, 252 pp.

SERVA, Leão. *O Mandamento de Robert Capa*. Edição 681. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed681_o_mandamento_de_robert_capa14/02/2012. Acesso em 27/01/2013.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DO HUMOR NA ARTE POSTAL

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza

Esse artigo tem a proposta de trabalhar a fotografia aliada aos conceitos do risível e grotesco, dentro do cenário da Arte Postal. Entende-se ainda que é necessário pensar o cômico, a comicidade e o riso junto ao campo da arte contemporânea, tomando como pretexto alguns dos trabalhos de Paulo Bruscky, que utilizava dessa linguagem como estrutura de suas performances. Para tanto, faremos uso de alguns argumentos e conceitos apontados por Muniz Sodré e Raquel Paiva, em seu livro “O Império do Grotesco”, para justificar a aproximação do grotesco com a expressão do riso e ainda Mikhail Bakhtin, quem muito contribuiu com as pesquisas sobre esse assunto. Dele, utilizaremos o livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”. Além disso, recorreremos a teóricos e pensadores sobre o fenômeno do riso, como Henri Bergson e Vladimir Propp. Este se referindo mais especificamente aos gêneros e espécies de comicidade e de riso, e de onde acionaremos o riso de zombaria, já que os trabalhos artísticos de Bruscky quase que em sua totalidade estão vinculados a sua postura crítica com relação à política. E é a partir daí que se inicia a minha reflexão, no momento em que um artista faz uso de um aparelho como forma de apropriação de algo que é tido como sendo de “baixo valor intelectual”, de um “gênero menor”, como o riso dentro do campo da arte, que de uma forma canônica conserva um status de nobreza e alto valor cultural.

Considerações sobre o grotesco

“O que é mesmo o grotesco?” Para tentar responder a esse auto-questionamento, os autores Muniz Sodré e Raquel Paiva lançam mão de diversos exemplos de situações verdadeiras que aconteceram – e continuam a acontecer - e são noticiados pela TV. Fatos que poderiam receber adjetivos como bizarros, sórdidos, cômicos, enfim. Cada um ao seu modo, mas todos com uma característica em comum, a qual eles chamam de grotescos.

O Rebaixamento, ou bathos, é uma característica forte em todos os exemplos apontados com deslocamentos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo – e, portanto, tida como um fenômeno de desarmonia do gosto – e que suscita

certas reações como o riso, o horror, a repulsa, por exemplo. E o rebaixamento é uma característica marcante do grotesco, que Sodré e Paiva, apontam como sendo “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir” (2002, p.19).

Propp fala da incompatibilidade entre riso e dor, que é impossível rir quando estamos próximos de um sofrimento verdadeiro. Se mesmo assim alguém ri, causa indignação e seu riso atesta sua monstruosidade moral (1992, p.36). Esse seria um riso que Sodré e Paiva chamariam de grotesco, advindo do rebaixamento moral e que para Bergson significaria uma condição básica para a comédia, a insensibilidade do espectador ou o adormecimento da sensibilidade.

Talvez a proposta do trabalho do artista Paulo Bruscky não seja exatamente rir de um sofrimento, mas certamente, o fato de evidenciar alguns defeitos no sistema de correios, por exemplo, trazendo para seu trabalho e explorando isso ao máximo possível - inclusive em relação ao tamanho físico do trabalho - faz disso quase que uma caricatura. Uma caricatura performática, poderia se pensar. A caricatura, a paródia e o desmascaramento, de uma forma ou de outra são usadas para criar o cômico por meio de um rebaixamento de uma figura elevada. Esses termos, na concepção de Freud, fazem parte de um estudo acerca das teses de Bergson sobre o contraste entre certa economia de movimentos culturalmente estabelecida e a transgressão cômica a essa regra. Assim, a simples descoberta de um defeito não é suficiente para torná-lo risível e cômico. É necessário que se some a isso um fator surpresa.

Quando Bruscky percebe uma brecha nas leis que orientavam o envio postal através do sistema dos correios e nota que não há nenhum item que limite o tamanho do envio, por exemplo, ele se aproveita disso e confecciona um envelope de carta que ultrapassa muito o tamanho esperado para um envelope comum. O trabalho foi recusado, mas como parte do projeto, a fotografia da tentativa de envio circulou a rede de artistas de Arte Postal, representando entre eles uma sátira com os Correios.

Essa possibilidade de desafio torna crítica a própria manifestação grotesca, em qualquer modalidade de expressão artística. É um riso de zombaria o que ele causa. O riso de zombaria volta-se aos próprios defeitos morais que são cômicos por si mesmos. Categoria que Propp acrescentou à lista de Iurêniev, depois que enumerou os diferentes aspectos do riso.

O campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E para Propp, é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida. A partir daqui, pode-se pensar e fazer uma relação entre arte e vida, que era muito vivida e discutida por artistas das décadas de 60 e 70. Principalmente quando se pensa que aquele que zomba, comporta-se da mesma maneira tanto na vida, quanto na arte. É nesse contexto que Bruscky está inserido, vivenciando as influências que vinham de todos os lados, tanto da música, quanto da pintura, como também de grupos performáticos que faziam suas experiências artísticas e as lançavam na rede através das fotografias, dos registros.

A categoria estética se dá a partir da organização dos elementos na criação do ar-

tista que são capazes de produzir efeitos artísticos distintos em sua qualidade própria. Esses efeitos por sua vez, determinam os gêneros. O cômico e o grotesco compartilham do mesmo gênero no interior da dinâmica artística. Dentro do que Paiva e Sodré chamam de natureza emocional, o riso e o espanto dividem o mesmo grupo, o do grotesco. Para eles, é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica.

Bakhtin é outro nome importante que discute as imagens grotescas na época do renascimento. Estas sempre relacionadas ao cenário do carnaval, da cultura popular. Alimento, vinho, virilidade, corpo, estão presentes nas imagens que passam a ter sua natureza positiva subordinada ao fim negativo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral (BAKHTIN, 2002, p.54-55). Pode-se olhar para as propostas e os trabalhos de Paulo Bruscky dentro da modelagem carnavalesca, a partir da qual, entende-se por que o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas e é praticamente impossível fugir do dualismo que se formou entre cultura oficial/cultura popular. A supremacia de uma cultura tida como oficial é questionada tanto pela valorização da cultura popular, que antes assumia o papel de um gênero menor, como pela insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés do grotesco, característica da qual compartilha Bruscky.

Aspectos como o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são, para Bakhtin, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco e que se fazem presente nas imagens e conversas sobre as festas populares onde o cômico se apresenta, inclusive o cômico grotesco. É interessante observar o fenômeno, como sugere Bakhtin, no sentido de encarar o grotesco como outro estado da consciência, outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento (SODRÉ E PAIVA, 2002, p.58-60).

Considerações sobre o riso

Para Bergson, o homem é a figura central de todo o acontecimento que precede e explode no riso. Não pode haver comicidade fora do que é propriamente humano, diz ele, e acredita que está no homem todos os sinais que podem levar ao riso. Às indagações feitas por conta do riso causado por um animal, por exemplo, afirma que rimos de um animal quando este nos surpreende com uma atitude ou uma expressão humana. As referências que Bergson faz ao animal vão além disso. O animal que concentra características que são centrais para o grotesco encontra espaço na teoria de Bergson quando ele aponta que o homem é tido como

[...] um animal que sabe rir. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá (BERGSON, 1959, p.10).

Em seu ensaio sobre o riso, Bergson se debruça muito mais sobre o que o provoca e tende a investigar, assim como Propp, uma tendência ético-moral do riso na comédia, que seria moldar e corrigir os membros da sociedade e a partir disso conceder a luz aos olhos, ou seja, através do riso, fazer ver. Para o autor, o riso carrega uma natureza de humilhação, ele é como uma “bulha social pesada”, no entanto ele apresenta um caráter ambíguo, já que não se pode dizer que pertence nem à arte e nem à vida. Novamente estamos entrando nas discussões sobre arte e vida da qual participava Bruscky com trabalhos de performance. Lawrence Pereira comenta que

De um lado os personagens da vida real só podem ser cômicos se estiverem sobre um palco encenando; por outro lado, o riso, o prazer do cômico não depende tão somente de um princípio estético puro, desligado do mundo, mas está a este sutilmente relacionado, como que possuindo uma ‘segunda intenção’, segunda intenção essa que está relacionada à necessidade de humilhar, de corrigir, ao menos externamente... É nesse sentido que é permitido dizer que a comédia, em contraste com a tragédia, está bem mais próxima da realidade, distanciando-se mais intensamente desta somente em suas formas inferiores como o vodevil e a farsa (PEREIRA, 1997, p.18).

Como condição para a existência do cômico, aponta-se que sua expressão depende, sobretudo, do artista poder suspender toda complexidade emotiva que caracteriza a expressão dramática e que seja estabelecida uma rigidez que impeça a alma de se relacionar com suas diversas partes, o que é muito próximo da tragédia. Onde há cômico, há riso. Ele acompanha a manifestação do cômico, mas não se confunde com o cômico em si.

Propp aponta um panorama, onde temos de um lado uma pessoa que ri e que possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos e segue determinadas convicções. De outro lado, a descoberta por essa pessoa de que existe algo no meio exterior que contradiz esse sentido moral, mas tendendo ao baixo. O que ri, encontra-se em uma colocação superior. Quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Com a distração, de fato, talvez não estejamos na fonte mesma da comicidade, mas com certeza estamos dentro de certa corrente de fatos e ideias que provém diretamente da fonte. Estamos numa das grandes vertentes naturais do riso. A quebra da linearidade. Rimos da distração, mas rimos por que isso nos vem de forma inesperada.

Ele (o riso) não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ele não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas

virtudes quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.62-63).

Os trabalhos de Bruscky tocam nessa descrição sobre o riso em alguns pontos. Com tons de brincadeira, satiriza a institucionalização da arte. Alguns trabalhos seus, que muitas vezes eram enviados como propostas para exposições, quase nunca eram aceitos. Ele brinca com a gratuidade da arte associando-a a uma fotografia de uma parede onde são fixadas placas em agradecimento a graças concedidas através de pedidos feitos a santos através de orações. Insistia na proposta de ultrapassar os espaços convencionais da arte, como quando usou o espaço de anúncios populares de um jornal da cidade do Recife e publicou um anúncio de uma “Exposição Noturna de Arte Espacial” visível a olho nu da cidade do Recife. No anúncio a intenção era buscar patrocinadores para este projeto, que consistia em expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude. E finalizava dizendo que “a exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea”. A página impressa do jornal se torna um espaço bem-visto por artistas da época, como um novo lugar de exposição para a troca de informações artísticas, para além das galerias e museus, espaços oficiais, para a circulação da obra de arte.

Considerações sobre Paulo Bruscky

O escárnio é uma forte característica nos trabalhos de Paulo Bruscky, principalmente por sua intenção durante toda sua trajetória artística de desafiar as instituições que figuravam o autoritarismo sob o qual as produções artísticas viviam e que eram representadas, como já dissemos, pelos museus e os salões de arte. Para Cristina Freire, Bruscky “Com seu humor, combate a atitude pretensiosa da altacultura em sua ênfase absoluta no profissionalismo do artista, na noção romântica de artista como gênio, distinto representante da elite”, contrapondo-o com as obras de Duchamp, outro exemplo de artista que produziu seus trabalhos levando o humor com seriedade. O humor de Duchamp é percebido pelo escritor Otávio Paz que esclarece ser este o artifício usado por Duchamp para se defender de sua própria obra e de nós, contempladores seus.

Bem como já foi dito anteriormente, a maioria dos trabalhos que Paulo Bruscky enviou a salões e exposições nunca foi aceita ou realizada, mas as fotografias dos seus trabalhos, ao serem retomados nos dias atuais, se dão como registros de um pensamento crítico. O que ele propõe é coerente com a falta de definição de espaços e a ausência cada vez maior dos termos para designar as diferentes poéticas artísticas. Dessa forma, o campo da arte sofre um alargamento e passa a se utilizar de novos meios, como arte digital e videoarte, como exemplos disso, e as diferentes manifestações artísticas, como poesia,

teatro e música passam a dialogar com áreas como antropologia e psicanálise. Sodré e Paiva elucidam que o melodrama, no cinema, oferece oportunidades e temáticas com a categoria estética que estamos discutindo, o grotesco. Categoria ampla capaz de aplicar-se a uma infinidade de situações. “Trata-se, na verdade, de um desnível entre o gosto momentaneamente valorizado pelas elites sociais e o gosto das classes populares, ainda guiado por padrões estéticos antiquados”, este é um terreno propício para o florescimento de manifestações grotescas.

O critério de identificação e coerência na obra de Paulo Bruscky é constantemente a relação entre arte e vida. Essa linha de pensamento que era compartilhada por artistas em todo o mundo na década de 70, foi responsável por uma mudança na forma de se fazer arte. A relação entre arte e vida influenciou muito os artistas da Pop Art, que questionavam a identidade do objeto, bem como a identidade do sujeito, ambos inseridos numa sociedade na qual o ser múltiplo tornou-se padrão. Esses trabalhos tornaram-se comuns como os de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que trabalhavam inserindo na tela colagens com elementos estranhos e os mais diferentes possíveis, passando por meros objetos do dia-a-dia até a participação de pessoas em suas obras, que passaram a ser chamadas de “ambientes”. “Agregavam às telas objetos do cotidiano, elementos díspares, colhidos a esmo e sem qualquer pretensão “estética” que faziam a pintura dialogar com a esfera mundana” (CANONGIA, 2005, p. 17).

E nessa mudança de estilo do fazer artístico, com a tentativa cada vez mais intensa de aproximar a arte da vida, Bourdieu ajuda-nos a pensar que

[...] o estilo de vida do artista é sempre um desafio lançado ao estilo de vida burguês, cuja irreabilidade e, até mesmo, absurdo, pretende manifestar por uma espécie de demonstração prática da inconsistência e futilidade do prestígio e dos poderes que ele persegue: a relação neutralizante com o mundo que define por si a disposição estética contém a desrealização do espírito de seriedade implicado nos investimentos burgueses (BOURDIEU, 2007, p.57).

A exploração do corpo do artista e a sua relação com o público pode ser exemplificado também através do exemplo de uma das obras de Paulo Bruscky, “O que é arte, para que serve?” (1978), quando ele caminha com uma placa pendurada no pescoço pelas ruas de Recife, se utiliza ainda de um banco da praça e como em uma performance se faz objeto de arte.

Essa ação de Bruscky concentra elementos que nos servem para análise. Elementos que com facilidade fazemos relação às observações de Bakhtin e retomados por Sodré e Paiva sobre o grotesco. A ironia que o artista usa com fatos e objetos do cotidiano fazem refletir sobre o “estar” no mundo. Os projetos de Bruscky propõem o uso da piada como um artifício de acesso à memória e uma alavanca para a consciência do presente.

Seu humor é um humor que questiona, sobretudo, as premissas da própria arte. Outra referência nesse trabalho é o fato da praça pública. Bakhtin na investigação do espaço próprio define que a praça é o lugar no qual o povo assume a voz que canta e onde acontece o carnaval. A praça é um espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro. A praça é uma linguagem, um tipo particular de comunicação. Uma linguagem na qual predominam tanto no vocabulário quanto nos gestos, expressões com duplicidade de sentidos, ambivalentes, que não dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, como degradação-regeneração, contribuiu para a instauração de uma atmosfera de liberdade. Essa atmosfera é passada a nós a partir do seu registro fotográfico, o que amplifica a experiência da praça para outros tempos e espaços, além de modificá-la em função de uma nova combinação de elementos centrada principalmente na forma de ver.

Considerações sobre a imagem fotográfica

O livro de Flusser *Filosofia da Caixa Preta* (2011) traz uma apresentação do prof. Norval Baitello Junior que destaca a importância do aparelho na obra deste autor e no título deste livro especificamente. Aparelho é, portanto, um brinquedo que simula um tipo de pensamento. Assim, aparelho fotográfico é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Ora a ideia de tradução em Flusser traz exatamente essa noção de mudança de um código para outro e, portanto, causa uma alteração também na forma de relação com esse novo código. A compreensão de aparelho pode ser ampliada como espaço de geração de conteúdo, de narrativa, de experiência.

Para Benjamin (1996), a arte de narrar estaria em vias de extinção, pois esta é atrelada a uma experiência coletiva e o valor da experiência também está em processo de desaparecimento. O ato de narrar demanda da capacidade de intercambiar, compartilhar experiências como uma sobreposição de fatos advindos de sujeitos diferentes. É disso que se alimenta o narrador oral, aquele que vem de longe, que se move que recorre às experiências passadas de pessoa para pessoa. O ato de narrar também é uma forma de tradução. E é a partir desse lugar comum que elas contribuem para essa troca de experiência. As imagens guardam em si uma forma de registro que não é comunicável. A tentativa de traduzir é reducionista e segundo Flusser, as imagens têm o propósito de lhe representar o mundo e fazem a mediação deste mundo com o homem. A fotografia assume, portanto, o papel de aparelho tradutor, o elemento que conduz algo de um estado para outro e, portanto, espaço de surgimento de uma narrativa.

Salles (2008) afirma que a experiência traz nova potencialidade da imagem visual ser especulada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra.

Benjamin percebe as mudanças a partir do advento das técnicas reprodutivas. Em textos como o narrador, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e a pequena história da fotografia, o autor aponta que, apesar da perda da aura, da experiência e da

capacidade de narrar, tivemos ganhos como o inconsciente ótico, as semelhanças e ainda, a arte como fotografia, ou seja, a arte como captura. Essas transformações encontram eco no que Flusser vai chamar de mediações tecnificadas e que podem ser percebidas a partir do advento das imagens técnicas – imagens produzidas por aparelho – que geraram uma revolução da estrutura cultural, inaugurando um novo modo de ser.

Baitello afirma que Vilém Flusser trata das diferentes maneiras de construir modelos de mundos e modelos laborais, modelos que emergem das possibilidades e formas de mediação dos artifícios e recursos usados para estabelecer relações, elos e vínculos entre pessoas ou coisas (FLUSSER, 2011, p.9).

A ideia de mediação presente neste autor faz-nos resgatar Latour quando afirma que mediar é também transformar, traduzir. A tradução significa oferecer novas interpretações dos interesses dos atores e orientar as pessoas em direções diferentes. A ideia de tradução propõe também uma mediação ou invenção de uma relação antes inexistente e que de algum modo modifica os atores nela envolvidos. É um método onde um ator inclui outros atores na rede. Flusser caracteriza tradução como a mudança de um código para outro e, portanto, de um universo para outro. Ora, a ideia de tradução nos dá uma noção mais próxima da postura da fotografia dentro do movimento de Arte Postal. A tradução é uma forma de mediação de sentidos e, portanto, a fotografia está dentro dessa rede.

Por diversão ou por envolvimento político, quem participou do circuito de Arte Postal, o fez por acreditar ser uma forma fácil e rápida de comunicação. A marginalidade da circulação das obras conferia-lhes uma liberdade de mediação que não era possível nos grandes centros de arte, nos espaços de curadores e críticos. Certamente a profusão de elementos nas peças, o uso de expressões jocosas ou factuais, como a frase do artista pernambucano Paulo Bruscky “Hoje a arte é este comunicado”, desequilibrava os paradigmas da arte, causando reações adversas no público.

É nesse contexto que pretendemos empreender uma reflexão sobre imagem, especialmente a fotografia dentro do circuito da Arte Postal, pois são os testemunhos da existência de uma relação do pensamento com o não-pensamento, e da sua presença na materialidade sensível, e na obra de Bruscky, a materialidade acontece pelo viés do risível.

O conceito de rede trabalhado por Latour encontra eco em autores como Musso que nos ajudam a pensar a proposta da rede em relação aos trabalhos de Arte Postal a partir de uma perspectiva da gênese do objeto. Ora, se esse objeto está imerso em um ambiente interligado, e ali ele é criado, a quem pertence sua autoria? É possível falar em propriedade do objeto a partir da figura do artista criador? A noção de rede torna possível a passagem de um elemento (ou de vários elementos) a uma totalidade (...). Ela é ao mesmo tempo o vínculo de um elemento com um todo, o vínculo entre diversos estados de um todo e o vínculo da estrutura de um todo com o funcionamento de um outro (MUSSO, 2004, p.32).

Estabelece-se necessariamente um ambiente de passagem, mais que isso, de fluxo. E esse trânsito gera um espaço de constante criação da obra, renovação de uma arte que

se encontra no meio, no que Higgins (1984) chama de Intermedia iminente. Os sujeitos desse fluxo por vezes, na maioria deles, são anônimos, problematizando desde aí, a noção de pertencimento do objeto artístico. A não linearidade da obra contemporânea nos leva ao conceito de rede, enquanto estabelecimento de relações e mediações. Arte Postal é mais que mídia, é mediação, bem como a fotografia.

Dentro do circuito da Arte Postal importa menos a personalização do artista do que o acontecimento em si. Está no envio, no recebimento e em toda a sequência, ou consequência das ações o seu cerne. De qualquer modo, faz-se extremamente necessário a investigação do sujeito ator, ou melhor, autor, que cria e que está dentro da obra, que se configura como ponto de conexão, o que possibilita a existência da rede de interações. Morin considera interações como sendo ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos. As interações:

Supõem elementos, seres ou objetos materiais, que podem encontrar-se; 2. Supõem condições de encontro, ou seja, agitação, turbulência, fluxos contrários, etc.; 3. Obedecem a determinações/imposições que dependem da natureza dos elementos, objetos ou seres que se encontram; 4. Tornam-se, em certas condições, inter-relações (associações, ligações, combinações, comunicação, etc.), ou seja, dão origem a fenômenos de organização (MORIN, 1977, p. 53).

Cabe, portanto, a preocupação com a construção da obra, deixando em crise não só o objeto estático e isolado, como também a figura do criador. A Arte Postal veio à tona permitindo ao sujeito uma força argumentativa própria através das imagens, ao mesmo tempo em que a arte se encontrava cada vez mais comprometida pela especulação do mercado capitalista.

Considerações Finais

A ideia de aliar os conceitos da fotografia como uma forma e materialização do riso e do grotesco no campo da arte Postal vem da observação do trabalho de artistas como Paulo Bruscky que encontrou no cômico um espaço para a sua narrativa questionadora.

Considerando as espécies de grotesco levantadas por Sodré e Paiva, podemos dizer que os trabalhos de Bruscky transitam entre o chocante e, principalmente, o crítico com comunicação direta, vivida no cotidiano ou nos palcos. É provocativo, pode ser sensacionalista, mas, sobretudo, se dá como “um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, seja rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ou expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo”. Essa é uma descrição do que Sodré e Paiva chamam de grotesco crítico, mas que emoldura e dá forma à trajetória artística de Paulo Bruscky que se utiliza da paródia e da caricatura para a obtenção de

efeitos e inquietações pela surpresa e pela exposição ridícula das situações estabelecidas.

É a transformação do trabalho em atividade lúdica, que reconcilia o princípio do prazer com o da realidade e fundamenta a dimensão estética estendida ao mundo todo. Bruscky, no momento em que estava sendo perseguido pela ditadura, cria mais trabalhos relacionados à identidade e pensa que “para o artista, resta desconstruir esse cientificismo com uma ironia sarcástica”. Como bem fala Cristina Freire, os informes são poéticos, mas às vezes dão vazão a outras realidades, pelo jogo de palavras, “tornam possível aquele ponto de interseção que reúne, com fina ironia, a especulação artística ao pensamento científico” (FREIRE, 2006, p.63). A fotografia entra nesse circuito como aparelho de propagação desse pensamento, transformando-se em ponto de partida.

Clemente Padín, um poeta visual uruguaio comenta que propondo a participação do espectador, como é feito na arte postal, por exemplo, para a realização da arte os artistas não fazem outra coisa senão reafirmar aquelas premissas que liberam a arte da sua condição de mercadoria, produto de consumo exclusivo e sujeito às leis do mercado. Nas obras de Bruscky, a consciência do desencantamento do mundo é driblada pela permanente tentativa do ressurgimento do homem lúdico, do homem que brinca, destrona o hegemônico valor econômico e elege, como guia de sua poética a imaginação aliada à irreverência e ao humor. E assim como o riso, o deslocamento que ele provoca entre as instâncias da arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito.

Para Bruscky, o estranhamento passa pela subversão dos usos dos objetos do cotidiano. E o que mais lhe interessa é a ironia resultante de seu desuso e de sua inutilidade e a desconstrução e dissolução de uma identidade socialmente estabelecida.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da moderni-*

- dade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006.
- HIGGINS, Dick. (a thought). In CRANE, Michael e STOFFLET, M. (Ed.) *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network- theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- MORIN, Edgar. *O Método*. 1. A natureza da natureza. (MG Bragança, Trad.). Mira-Sintra: Europa-América. (Texto original publicado em 1977), 1997.
- MUSSO, Pierre. “A Filosofia da rede”. PARENTE, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- NUNES, Andrea P. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Programa de pós-graduação em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- PEREIRA, Lawrence Flores. O Cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bérghson. *LETRAS DE HOJE*. Porto Alegre. V. 32, nº 3, p. 15-28, setembro 1997.
- PROPP, Vladímir. *Comichidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

O INSTANTE E O MOVIMENTO: a influência da fotografia de Muybridge e Marey

Marcos Buccini

No século XIX, a maneira como artistas e cientistas enxergavam o movimento foi abalada pelo surgimento da cronofotografia, realizada pelo francês Etienne Jules Marey e, posteriormente, o trabalho de Eadweard Muybridge. Nestas fotografias podiam-se enxergar as frações temporais do movimento e visualizar imagens que o olho humano não conseguia captar.

Tais experimentos foram responsáveis pela modificação da visualidade que se tinha sobre o movimento dos seres vivos, a própria capacidade de enxergarmos a nossa realidade, e como a representamos e interpretamos. Causou um grande impacto nas artes, deixando um legado técnico e artístico para formas de expressão já consagradas, como as artes plásticas e para outros que iriam surgir, como o cinema.

Neste texto, discute-se o impacto, em termos expressivos e técnicos, que os trabalhos de Muybridge e Marey tiveram nas artes plásticas e em outros espaços da cultura visual, como nos quadrinhos, na animação e no cinema. A partir das observações apontadas, foi desenvolvido um gráfico que procura visualizar espacialmente a relação destes meios entre si, tendo como base questões importantes trazidas pela cronofotografia, como a singularidade ou multiplicidade da imagem; como ela é criada e a relação com a representação da realidade.

O movimento, o instante e a fotografia: a representação do movimento

A representação do mundo real variou bastante ao longo da história das artes. Questões como perspectiva, volume e proporções foram representados de maneira mais ou menos realista, dependendo do período histórico, das tecnologias disponíveis, de fatores culturais, ideológicos, religiosos, etc. Um dos aspectos da realidade que é mais desafiador para o ser humano na representação da natureza é o movimento.

Desde a pré-história o ser humano busca representar o registro de seus movimentos. Têm-se apontamentos da tentativa de simular ações através das imagens estáticas, como pode ser observado em pinturas rupestres de animais com oito patas encontradas em cavernas da França (Lascaux) e Espanha (Altamira). Exemplos históricos podem

ser encontrados, ainda, na antiguidade, em colunas egípcias e vasos gregos (KRASNER, 2008).

Para André Bazin (1991), o ser humano buscava através da arte a perfeição, que só poderia ser conseguida pelo alto nível de fidelidade em relação à natureza retratada. Observada na pintura como uma obsessão humana por uma representação total da natureza, que culminaria com a invenção da fotografia e, conseqüentemente, do cinema. Desse modo, o autor entende a origem do cinema como a continuidade de um processo que já ocorria nas artes plásticas. Para Bazin, foi a fotografia que libertou a pintura de tal obsessão, por se tratar de um meio sem dúvida mais fiel, capaz de representar a realidade, em certos graus, sem a interferência manual do artista.

O movimento e a fotografia

Desde seu início a fotografia se impôs o desafio de captar e registrar o movimento. Como o tempo de exposição das primeiras fotos era muito grande, qualquer objeto que se movimentara virava um rastro de luz ou uma silhueta esfumada. Só em 1858, a fotografia se tornou instantânea.

Com a fotografia instantânea buscava-se interromper o tempo, aniquilando o seu fluxo, e armazenando sobre o papel fotográfico o instante. Palavra que deve muito de seu significado atual à fotografia: “A fotografia deu visibilidade à unidade instante – como o olho jamais poderia – e o instante, por sua vez, outorgou à fotografia legitimidade e relevância, seja como imagem da ciência, da arte ou da memória” (SANZ, 2012, p. 1).

Segundo Henri BERGSON (1999), o instante inexistente. Ele estaria fora da duração temporal e seria sempre uma abstração resultante da espacialização do tempo. O instante viabilizaria pensar “o instável por meio do estável, o movente por meio do imóvel”. Os instantes seriam, portanto, a suspensão do tempo e sua duração. “O tempo nunca estaria no instante ou, melhor, através do instante jamais poderíamos ver - nem entender - o tempo ou a duração” (SANZ, 2012, p. 1).

Para Susan SONTAG (2004), o instante fotográfico, enquanto apreensão visual de um momento possui uma vibração temporal latente que está impregnado pela percepção do passado e intuição do futuro, uma fração de espaço temporal que possui uma conexão direta com o movimento completo.

Foi nas imagens instantâneas de caráter mais científico, a partir da métrica racional do tempo, que a fotografia ganhou sua importância de índice temporal. Para a ciência fisiológica, a fotografia instantânea foi uma grande ferramenta de estudo do mecanismo de deambulação de animais e seres humanos. Os principais autores que usaram o instante fotográfico para estudar e conhecer o movimento foram Muybridge e Marey.

O trabalho deles mostrou que o tempo pode ser fraturado, ao longo de uma série de imagens incompletas, onde cada fotografia isolada significa uma fração de um movimento complexo e a decomposição do tempo e do espaço. Porém, esta análise do

instante se dá no interior de uma série e não a partir de uma imagem isolada, o singular e o múltiplo se completam e competem entre si. Ao expor outros instantes e outros fragmentos do mesmo movimento, o trabalho destes autores extrapola o sentido da fotografia instantânea, seja ela a suspensão do tempo ou da vibração temporal, dando um caráter complexo de conjunto, no qual as partes interagem para compor o todo. Neste sentido, os experimentos de Marey e Muybridge não se prendem ao instante fotográfico, e sim a continuidade deste instante, a relação de um instante com o anterior e com sua sequência. Segundo Sanz (2012, p. 1), “todos os instantes se equivaleriam nessa analítica espacializada do tempo moderno: nenhum deles teria o direito de ser uma imagem representativa, nenhum deles se faria como acontecimento”.

Étienne- Jules Marey

Fisiólogo francês e um dos responsáveis pelo uso da cronofotografia para o estudo do movimento dos corpos de pessoas e animais. Para ele, ‘o corpo é o teatro do movimento’. Os estudos de Marey serviram à racionalidade instrumental do desenvolvimento industrial, uma época em que a mecanização e a divisão de trabalho nas linhas de produção exigiam eficiência e economia de tempo. Por isso, o estudo da representação gráfica dos movimentos do corpo humano foi tão valorizado, a fim de diminuir a fadiga e ajudar na execução de tarefas. Permitindo que cada ação fosse desmembrada nas suas menores partes constituintes, podendo, assim, serem repetidas, da mesma forma, por qualquer trabalhador (BUKATMAN, 2006).

Marey começou seus estudos tentando recriar os movimentos das asas de pássaros e insetos, assim como a locomoção de cavalos e homens. Para isso, utilizava o Phenakistoscope, ou disco mágico, criado em 1841. Este instrumento foi originalmente projetado para entreter crianças. Nele, desenhos realizados em sequência, eram girados em um cartão de formato redondo e, à medida que o disco girava, podia-se ver o desenho movimentando-se através de pequenos orifícios.

As imagens mostradas pelo Phenakistoscope geralmente tinham movimentos grotescos e irreais. Marey, porém, acreditava que “se os desenhos fossem feitos com cuidado e atenção e representassem fielmente as sucessíveis atitudes do corpo, podia-se ter um entendimento preciso do comportamento fisiológico de homens e animais”. Ele então usava tal ferramenta para, através da observação do movimento, desenhar suas fases. Desta forma, ele podia estudar a fragmentação e as etapas de uma determinada ação. Porém, uma vez que a observação era realizada a olho nu, o desenhista não tinha controle sobre cada instante, o que ainda resultava em movimentos imprecisos (BRAUN, 1992. p. 30).

Com o advento da fotografia instantânea, foi possível a captura de momentos ‘congelados’ no tempo. Marey então visualizou uma oportunidade de substituir os desenhos imprecisos por uma sequência de instantâneos. Surge, desta forma, a cronofotografia, um

tipo de fotografia que ‘se estende’ através do tempo. Não mais através de imagens borradas e indefinidas, como o movimento era representado nos primórdios da fotografia, mas a partir de uma sequência de imagens nítidas que mostrava de maneira impressionante o caminho que os corpos percorriam no espaço e no tempo.

Em 1882, Marey começa a usar sua *chronophotographic gun*, um instrumento semelhante a uma espingarda, que obtinha 12 imagens por segundo e as gravava em uma mesma superfície. Assim, Marey foi a primeira pessoa a gravar uma sequência de imagens usando uma única câmera. No início, a cronofotografia utilizava uma chapa que obtinha apenas silhuetas. Assim, Marey aplicava manchas ou linhas brancas nos modelos vestidos de preto, obtendo, deste modo, uma sequência de pontos e linhas ao invés de volumes (figura 1). Com a utilização de uma fita de papel móvel e, depois, da película de celulose - lançadas em 1888 e 1891, respectivamente, Marey foi capaz de obter imagens com volumes e detalhes, o que o permitiu avançar seus estudos para outros temas, como aves e peixes (figura 2).

“A cronofotografia foi uma tentativa de combinar o poder da fotografia de espelhar objetos no espaço com o poder gráfico de produzir uma expressão visível para a passagem do tempo” (BRAUN, 1992, p. 18). Ela revelava as posições intermediárias entre as diversas etapas de uma ação e os intervalos uniformemente espaçados em uma sequência extraída de movimento contínuo (BUKATMAN, 2006).

Marey usava suas fotografias com um fim bastante objetivo: estudar o movimento de humanos e animais com o intuito científico de aplicar tais conhecimentos nas indústrias e no ramo da fisiologia. Porém, seus experimentos, que permitiram superar os limites da visão retiniana, situavam-se em um campo limítrofe entre a ciência e a arte, chamando a atenção também de artistas e fotógrafos. Seus resultados colocam em xeque o caráter realista da fotografia. “Tratavam-se de imagens que não copiavam a realidade, mas que a transpunham em curvas, ritmos e vibrações” (FABRIS, 2011, p. 84). Estas imagens mostravam os sujeitos de maneira completamente imprevisível, revelando detalhes de uma realidade além do alcance da visão humana.

Além do fato inusitado das imagens de Marey, havia a maneira como estas imagens representavam o movimento, dissolvendo a estrutura do corpo em ritmos abstratos e fluxos de energia. Formas que evoluem no tempo e dentro do espaço da fotografia. As fotos de Marey demonstravam que “a objetividade e transparência, qualidades consideradas intrínsecas à imagem fotográfica, não são dadas, mas produzidas numa incessante superação crítica dos usos e das convenções atribuídos a ela” (FABRIS, 2011, p. 84).

Eadweard Muybridge

Os registros gráficos eletromecânicos de Marey causaram uma grande repercussão em vários setores da sociedade. Atravessaram o Atlântico e influenciaram a carreira de Eadweard Muybridge, fotógrafo inglês, radicado nos Estados Unidos.

Antes de se dedicar à fotografia instantânea do movimento, Muybridge era famoso pelas suas fotos panorâmicas de paisagens e fotos estereoscópicas. Em 1872, ele inventa e patenteia um sistema de câmeras com disparadores elétricos ou mecânicos de alta velocidade, que o permitia fazer uma rápida sucessão de exposições múltiplas que duravam frações de segundos cada. Desta forma, começa a experimentar fotos instantâneas do movimento de cavalos. Este tema se deve pela importância que os estudos deste animal, a hipologia, tinha nas atividades econômicas e comerciais da época, fim do século XIX.

Entre 1877 e 1878, financiado por Leland Stanford, ex-governador da Califórnia, Muybridge realiza um conjunto de fotografias sequenciadas das fases da locomoção do cavalo (figura 3). Para tanto, utilizou doze câmeras simultâneas com um obturador que permitia a apreensão da imagem em menos de dois centésimos de segundo. Fios conectados a baterias elétricas pontuavam o trajeto a ser percorrido pelo cavalo: ao rompê-los, o animal acionava as objetivas sucessivamente, tendo como resultado uma série de negativos. Estas imagens iniciais são basicamente silhuetas, porém, são suficientes para provar que, durante o trote, o pequeno galope e o galope, as quatro patas do animal se erguem do solo de uma só vez, o que ia de encontro com a convenção pictórica da época (FABRIS, 2011).

O resultado alcançado por Muybridge era uma sequência de fotos individuais, cada uma trazia em si um determinado instante do fluxo do movimento. Estas imagens eram apresentadas juntas, em exposições e livros; organizadas lado a lado, em uma matriz. A sequência obedecia ao sentido da leitura ocidental de um texto. Assim, as fotos funcionavam como uma historieta linear.

Outra maneira de exibir tais fotos foi através da projeção. Muybridge foi o primeiro a exibir assim imagens obtidas através de fotografias. Baseando-se em inventos como a Lanterna Mágica, o Zoetrope e o Phenakistoscope, em 1879, desenvolveu um projetor primitivo chamado Zoopraxiscope. No início, este instrumento utilizava um disco de vidro com imagens em silhuetas pintadas sobre sua superfície. Em 1882, começou a usar desenhos a traços impressos no vidro fotograficamente e coloridos à mão.

Segundo Bukatman (2006), Braun (1992) e Gunning (2003), Muybridge criou o zoopraxiscope com o intuito de mostrar suas fotografias em movimento e parecem reconhecer que o objetivo das pesquisas do fotógrafo sempre foi revelar o movimento de animais e pessoas através da fotografia. Porém, ele não estava interessado no instante congelado, ou no arranjo destes instantes em uma matriz apenas. O objeto de estudo de Muybridge não era a totalidade do movimento em si, mas a narrativa que resulta das sequências de imagens instantâneas.

Assim como os experimentos de Marey, as fotografias de Muybridge expuseram a imagem do corpo humano em movimento de modo nunca visto antes, desafiando a noção de verossimilhança com a natureza que se tinha nas imagens da época. Nas imagens de Muybridge pode-se presenciar um relato da visualidade positivista do corpo na era moderna: homens e animais navegavam em um espaço demarcado, enquadrado em grades geométricas e regulares. Estas fotografias capturaram uma nova noção de espaço e

tempo que surgiu através da transformação tecnológica e do crescimento do pensamento racional (BUKATMAN, 2006; GUNNING, 2003).

Os resultados da cronofotografia

Os experimentos de Marey e de Muybridge agregam a continuidade à fotografia instantânea, projetando um sentido de seguimento temporal. Para Crary (2000), ao decompor o movimento em uma sequência de instantes, tais autores trazem não só uma quantificação racional do tempo e do movimento ao sentido da mecanização do corpo, mas também uma perspectiva qualitativa do olhar sobre o fluxo e deslocamento de objetos e corpos no tempo e no espaço, através desta nova ‘temporalidade mutável’, o que sugere uma fuga deste mesmo racionalismo, oferecendo possibilidades plurais imprevisíveis que fogem de qualquer imperativo disciplinar.

Bukatman (2006) discorda desta afirmação de Crary, em relação à Marey, pois, para ele, a cronofotografia claramente não é mutável. Na verdade ela é regida por uma rigidez de intervalos regulares, nitidamente mapeada por vetores de movimento, trazendo a impossibilidade de um momento único, visto que se estendem por todo o campo da imagem.

O cientificismo de Marey e o formalismo de Muybridge

Tanto Muybridge quanto Marey estavam trabalhando em um mesmo problema: usar a fotografia para capturar, analisar e exibir os estágios que constituem o *continuum* de um movimento. É notório que eles se conheciam, tinham ciência do trabalho um do outro e até se influenciavam mutuamente.

Porém, existem diferenças significativas entre os dois. A mais óbvia é a maneira como as imagens eram capturadas e exibidas. Enquanto Muybridge conseguia uma ilusão cinemática, utilizando diferentes aparelhos que retinham fases distintas de um movimento e as exibia em uma matriz; Marey, utilizando apenas uma câmera, reunia, em uma mesma fotografia, uma série de imagens sucessivas que representam as diferentes posições que um ser vivo ocupa no espaço durante um movimento de locomoção.

Mesmo procurando resolver um problema semelhante, os dois tinham objetivos e chegaram a resultados distintos. Muybridge estava mais interessado na sequência de imagens fixas, dispostas em uma matriz, compostas de maneira textual e narrativa. Já Marey, buscava a totalidade do movimento (BUKATMAN, 2006).

Marey era um cientista, suas fotos, visualmente, estão mais para gráficos científicos que descrevem o fluxo dos corpos no espaço. Já as imagens de Muybridge são mais formalistas. Elas são cuidadosamente iluminadas, enquadradas, compostas - de acordo com as convenções estéticas - e ‘contam uma história’ no espaço.

Em relação ao tempo, o uso de Muybridge de múltiplas câmeras espacialmente organizadas, bem como a disposição das fotografias em uma matriz, proporcionam imagens agradavelmente compostas. Uma cena na qual o tempo é dividido, e parcelas constantes do espaço tornaram-se sinônimo de parcelas constantes de tempo. Nas placas individuais de Marey, por outro lado, enfatiza-se um *continuum* temporal, com a cronofotografia capturando instantes ao longo do eixo 'tempo' (BUKATMAN, 2006; BRAUN, 1992).

Outra questão é a representação natural da realidade. Em Muybridge, fotos individuais e sucessivas de um corpo em movimento se fundem quando exibidas no Zoopraxiscope, criado uma ilusão de vida a partir de imagens estáticas. Mesmo impressas e diagramadas lado a lado, quando os olhos percorrem as fotos de Muybridge, o espectador consegue perceber uma sensação do movimento real do qual as fotos se originaram. Já Marey, sendo um cientista, foi impulsionado por um desejo oposto, entender a estrutura do movimento e não criar uma ilusão perfeita do mundo visível. Suas fotografias exibem um fluxo de imagens sobrepostas que revelam o continuum do corpo na relação tempo e espaço, tudo mostrado em uma mesma imagem.

Neste sentido, Gunning (2003) argumenta que realmente as cronofotografias de Marey possuem qualidades amórficas e fantasmagóricas, que claramente as separa dos contratos da percepção natural. Porém, mesmo utilizando os códigos estéticos de um pictorialismo clássico, as fotos de Muybridge possuem uma qualidade de estranhamento para os padrões visuais da época - as pessoas nunca tinham visto essas imagens antes. Assim, as experimentações de Muybridge combinam a solidez da familiaridade das convenções pictóricas com a radicalmente nova experiência do tempo percebido através das lentes instantâneas da câmera.

Relação com as artes plásticas

A cena pictórica é marcada pela composição de personagens, objetos e cenários em um determinado enquadramento. Além da relação espacial dos elementos, a imagem do quadro responde pelos gestos, posturas e arranjos dos sujeitos. Pode-se dizer que é a criação, por um artista/pintor, de um momento cênico que representaria uma fração de tempo em uma narrativa e que conceberia a continuidade lógica dos acontecimentos num espaço-tempo (KRAUSS, 2001; NATHER & BUENO, 2006, p. 217).

Este momento artístico, mesmo em pinturas mais realistas e documentais, possui uma carga subjetiva muito forte. Visto que, mesmo retratando um momento específico de maneira hiper-realista, uma pintura pode, dependendo da técnica empregada, levar bastante tempo para ficar pronta e o pintor nunca conseguiria capturar um instante exato da maneira que ele aconteceu. Assim, faz-se necessário que o pintor, de certa forma, adapte e adeque aquela cena visando um melhor entendimento, uma maior expressão de seus personagens e um resultado estético satisfatório.

Com o advento da fotografia, especialmente a fotografia instantânea - que não é dirigida e que capta imagens imperceptíveis ao olho humano - o momento artístico se diferencia da cena pictórica, deixando de ser encenado e registrando um instante exato. O fotógrafo da foto instantânea perde o controle das poses, dos gestos e da distribuição espacial dos elementos cênicos. Ele simplesmente escolhe e capta o instante tal qual ele aconteceu.

Uma das consequências da foto instantânea foi a captura de sujeitos em poses consideradas estranhas, incomuns. Isto causou certo descontentamento entre artistas, visto que tais poses podiam ser consideradas esteticamente feias ou rompiam com as convenções dos gestos clássicos que os personagens deveriam ter em uma representação visual.

As fotos de Muybridge e Marey vieram para acirrar esta discussão e tiveram uma enorme influência nas artes plásticas. Uma vez que, além de retratar instantâneos, eles mostravam movimentos em sequências temporais. Assim, foram responsáveis por quebrar diversos cânones das artes plásticas. Um dos mais comentados foi o que diz respeito às posições de um cavalo durante o galopar. Especialmente Marey, que defendia uma visão documental da arte e fez críticas vorazes a representações do movimento de cavalos em diversos quadros “cuja solução são consideradas errôneas e convencionais por falta de recursos científicos” (FABRIS, 2011, p. 80).

No prefácio do livro de Muybridge, Stillman (*apud* SCHARF, 1974) afirma que: “A arte é a intérprete da natureza, não se mantém fiel à sua missão quanto persiste obstinadamente na perpetuação da falsidade. (...) artistas que pintam um cavalo em plena corrida da maneira convencional ou num mítico galope não poderão mais afirmar estar representando a natureza tal como parece”.

Alguns artistas incorporaram estas novas descobertas, como Jean-Louis-Ernest Meissonier. Ele recebeu Muybridge em seu atelier; começou a estudar atentamente o movimento dos cavalos através de moldes articulados; instalou um trilho no qual pode se deslocar paralelamente ao animal para observá-lo. Tentou, assim, combinar a visão natural com as evidências da ciência, o que pode ser visto no quadro intitulado 1807 (figura 4). Já outros, como Rodin, discordavam do ‘aspecto bizarro’ que a fotografia instantânea conferia à captação do movimento que seria apenas o congelamento das figuras no espaço, em contraponto do ‘desdobramento progressivo do gesto’, próprio da arte. Em entrevista ele afirma:

“O artista é quem diz a verdade, a fotografia é que mente, pois na realidade o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é certamente muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta” (RODIN, 1984, p. 32).

Para Rodin, a representação dos pintores muitas vezes pode ser considerada falsa, do ponto de vista científico, porém a representação pode ser considerada verdadeira se levarmos em conta a percepção do espectador. Para ele, somente esta verdade importa para os artistas, “porque é ela o que vemos e o que nos impressiona” (RODIN, 1984, p. 33). Assim, a arte deturpa e reinterpreta a verdade científica em detrimento do entendi-

mento e da expressão.

Um exemplo é o caso de ‘Corrida de Cavalos em Epsom’ de Théodore Géricault (figura 5), no qual existe, na mesma figura de um cavalo, fases diferentes de uma mesma ação. Quando isso acontece, segundo Rodin, o artista não “procede desta forma por raciocínio ou artifício. Eles expressam o que sentem. As almas e as mãos dos artistas parecem ser conduzidas na direção do gesto, cujo desdobramento instintivamente eles traduzem” (Ibid, p. 33). Para François Dagognet (*apud* FABRIS, 2011, p. 80), sim, uma solução errônea se observada pelos critérios científicos, mas que visava “um efeito sugestivo e sintético que lhe permitiu traduzir a energia do animal de maneira muito mais eficaz que o neoclassicismo”.

Mas, mesmo os artistas que iam contra os instantâneos de Muybridge também observavam as novas evidências da imagem técnica fotográfica, sendo muitas vezes, direta ou indiretamente, influenciados por ela. Segundo Scharf (1974), não é improvável que algumas fotografias de Muybridge tenham influenciado Rodin ao representar fragmentos do corpo humano em suas esculturas.

Já o historiador da arte Varnedoe (1980 *apud* FABRIS, 2011) aponta que apesar de artistas como Degas terem se utilizado, ocasionalmente, de imagens “cientificamente isoladas e sistematicamente sequenciadas” (p. 99), as imagens de Muybridge e Marey são puramente resultado de uma metodologia e não do meio usado. Sendo assim, não teriam influenciado a arte no fim do século XIX.

Fabris (2011) argumenta que reduzir as experiências de Marey e Muybridge a uma simples questão de método seria uma leitura capciosa por parte de Varnedoe “em seu afã de criar uma visão absolutamente original da arte de fins do século XIX” (p. 87). Para a autora, seria difícilimo que artistas como Degas, tendo contato direto com os trabalhos fotográficos de sua época, “não poderia ter potencializado um uso anticonvencional de recursos derivados do Renascimento”.

Scharf (1974) sugere duas abordagens por parte dos artistas plásticos: aqueles que se baseavam na práxis naturalista preferiam a figuração e o realismo das imagens de Muybridge; já os que davam preferência a realidades mais abstratas seguiam a visualidade sintética de Marey. Degas se identifica com o primeiro grupo, ao procurar dar às suas figuras um ar de congelamento instantâneo; enquanto que no segundo grupo, inscreve-se a presença de algumas obras de Duchamp, especialmente as duas versões do quadro *Nu descendo a escada* e também na obra de Giacomo Balla, especialmente após 1912, em quadros como *Dynamism of a Dog on a Leash* e *The Hand of the Violinist*.

Os artistas futuristas exaltavam algumas ideias que constituíam o imaginário da modernidade baseando-se nas novas tecnologias da época, como as locomotivas, os carros, as máquinas da indústria, o cinema, etc. Enaltecia-se o sentido de velocidade, dinamismo, violência e agressividade. Desta forma, suas obras procuravam representar essa nova sociedade através de imagens enérgicas, ágeis e agitadas.

No texto “A pintura futurista. Manifesto técnico” podem-se encontrar diversas questões confluentes entre as cronofotografias e as ideias de uma nova visualidade do

futurismo, como a inspiração no dinamismo visual, com base em instrumentos mecânicos que ampliam o poder do olho humano. Sobre esta questão, o manifesto propõe duas formas de representação: “a concepção do gesto como sensação dinâmica; e a captação de um corpo em movimento em termos de multiplicação, deformação, vibração” (FABRIS, 2011, p. 63).

Porém, nem todos os artistas futuristas concordavam com a representação científica e fragmentada das cronofotografias. Em 1911, Anton Giulio Bragaglia publica um texto chamado Fotodinamismo, no qual ele nega os meios que decompõem o movimento, como o cinema e as experimentações da cronofotografia. Para ele, tanto um quanto o outro não conseguem “traduzir o fluxo contínuo e homogêneo no tempo”, pois eles imobilizam o movimento em “seus estados possíveis”. Para Bragaglia, o trabalho de Marey e Muybridge não representa nem reconstrói a sensação do movimento. Isto se dá, pois, a trajetória e o fluxo que desmaterializam os objetos e pessoas e apreendem seu ritmo são negligenciados em detrimento da unidade fria e mecânica do instante (FABRIS, 2011).

Influência nos quadrinhos

O entendimento do tempo para a cultura do fim do século XIX oscilava entre a compreensão do tempo como sendo algo desligado, mutável e múltiplo; e como sendo rígido, determinista e linear. Esta dualidade se deu muito devido a avanços tecnológicos em meios como a fotografia e, mais adiante, o cinema. No campo da fotografia, a foto instantânea e a maneira como Marey e Muybridge a utilizaram em suas experimentações representam um momento crucial na separação do tempo e da sua percepção (BUKATMAN, 2006).

Neste sentido, o cinema (especialmente o de animação) e as histórias em quadrinhos são os dois meios que mais claramente derivam e foram influenciados pelos experimentos de captura do movimento, incorporando aspectos das cronofotografias no estilo e nas narrativas destes meios.

Quadrinhos e cinema estão ligados à exploração do tempo e do ritmo. Porém, os quadrinhos exibem um interesse mais evidente na temporalidade, assim, possuem uma ligação mais direta com o trabalho de Muybridge do que o cinema. Nos quadrinhos os quadros são colocados no espaço em uma sequência legível que obedece a um *continuum* do tempo, mantendo a matriz sincrônica do espaço-temporal, ou do ‘mapa temporal’. O ritmo é ditado pelo olho do espectador; há uma percepção de múltiplos quadros que estão semanticamente ligados entre si, formando um conjunto; e, além disso, existe a percepção do instante, que retrata momentos precisos da narrativa unindo o momentâneo e o causal.

Diferentemente, o cinema funciona a partir da projeção em sequência de quadros fixos, mas que não são percebidos com imagens isoladas, e sim como imagem em movimento. O ritmo é ditado pelo *frame rate*, ou pelos quadros por segundos que são exibidos

e não existe a percepção do instante e sim do tempo fluido e contínuo.

Os quadrinhos sofreram grande influência em seu conteúdo e forma depois que Muybridge exibiu suas matrizes fotográficas que fragmentavam o movimento no tempo e espaço. A começar pela maneira que foram dispostos os seus quadros de ação. Assim como nos experimentos de Muybridge, os quadrinhos criam um fluxo de ação temporal entre as suas unidades gráficas, geralmente em uma sequência linear; e cada quadro, mesmo sendo uma imagem completa, relaciona-se com o todo. Este diálogo, entre o imobilismo de uma imagem individual e o movimento espaço-temporal da sequência é chamado por McCloud (1993) de ‘mapa temporal’.

Grandes desenhistas de quadrinhos procuravam imitar os pontos de vista fixos e métrica progressiva do movimento da cronofotografia, mas sempre caricaturando o rigor científico das fotos. Um dos bons exemplos desta influência é o trabalho de Winsor McCay, que desenhava seus personagens em poses muito dinâmicas que ofereciam uma continuidade visual, um fluxo cinético e um naturalismo extraordinário à cena retratada - uma perfeita interação entre a analogia cinética e estática. Outro recurso muito comum utilizado por McCay, e claramente inspirado na obra de Muybridge, são as sequências de ações que seus personagens realizam em quadros sucessivos.

Mais um exemplo é a tira francesa *Chat Noir*, desenvolvida por Adolphe Willette e Théophile-Alexandre Steinlen. Nela um gato preto, desenhado de forma bastante realista, se envolve em diversas confusões com peixinhos dourados e novelos de lã. O que impressiona nestas tiras é a simplicidade cênica, na qual praticamente não há cenários, só um fundo branco, e também a precisa expressão corporal do gato e um domínio impressionante do tempo, tanto na passagem de uma pose para a outra quanto na apreensão quase fotográfica do instante. “Aqui o movimento é mapeado em um passo mais vagaroso e preciso, com uma científica exatidão pré-cinematográfica” (BUKATMAN, 2006, p. 92).

O Pré-cinema

A maioria dos textos que tratam do pré-cinema trazem as experiências de Marey e, especialmente, as de Muybridge como fundamentais para o surgimento da sétima arte. Tais experimentos, ao fracionar o movimento real em quadros, precederam a base material fundamental para o surgimento da sétima arte, a película fílmica. Outras experiências já haviam sido realizadas em instrumentos como o Zoetrope e o Zoopraxiscope, porém estes utilizavam desenhos, que em termos indiciais, estão mais longe da realidade do que a fotografia.

Em termos de técnica e suporte, as fotografias sequenciadas de Muybridge e, principalmente, o seu projetor primitivo Zoopraxiscope foram criações que antecederam e contribuíram para o aparecimento do cinema. Fazendo parte da evolução material do meio. Os discos rígidos de vidro deram lugar à película cinematográfica, o que permitiu a captura de mais quadros e com uma qualidade maior de imagem.

Outro ponto em comum é que ambos capturam o movimento natural e o divide em quadros fixos, sequenciados e independentes. Neste sentido, a câmera fílmica está mais para a *chronophotographic gun*, de Marey, do que para as câmeras independentes e emparelhadas de Muybridge.

Porém, em termos conceituais e de linguagem, as fotos sequenciadas na verdade são o oposto do que o cinema propõe, uma vez que este usa imagens estáticas em sequência para criar a sensação do movimento real e as fotos de Muybridge e Marey criam uma sequência de imagens estáticas a partir de movimentos reais.

Mesmo assim existe uma aproximação perceptual das imagens de Muybridge em relação ao cinema: a sensação da cinemática. Esta impressão pode ser comprovada quando se percorre com os olhos as matrizes fotográficas de Muybridge. Uma prévia, uma antecipação do que seria o cinema em alguns anos.

Contribuição para o cinema de animação

Os quadrinhos e a animação, podem ser vistos como consequências naturais dos experimentos da fotografia no século XIX. Enquanto que no cinema captura-se o movimento, na animação ele é criado, modificado e controlado. A animação existe em termos conceituais desde os instrumentos primitivos como Zoetrope e o Praxinoscope. Mas, foi com a película cinematográfica que a animação encontrou um suporte que a permitisse crescer artisticamente e narrativamente.

Enquanto que para o cinema *live-action* (aquele em que câmera captura a imagem em movimento que está a sua frente) as imagens de Muybridge e Marey foram apenas experiências precedentes, para o cinema de animação, elas serviram de base para a formação de técnicas e linguagem.

A navegação calculada de um corpo através do espaço é cuidadosamente mapeada em desenhos animados, o que, de forma clara, iniciou-se na cronofotografia de Marey (BUKATMAN, 2006). Também se pode ver influência de Marey em exercícios utilizados para o ensino das técnicas de animação, quando o animador aprende a desenhar as figuras em suas trajetórias de movimento.

Os experimentos de Marey e de Muybridge, ao fragmentarem o movimento, foram importantíssimos para a criação da técnica da animação e do estudo do movimento de personagens. Uma vez que na animação o movimento não é propriamente capturado, ele é criado, as imagens destes autores serviram como base de pesquisa para o entendimento de como personagens se movem no espaço e tempo. Ajudaram a formar, assim, técnicas e expressões gráficas de uma nova arte, o desenho animado, inclusive influenciando a criação das 12 regras de ouro da animação, inventadas e aperfeiçoadas por Walt Disney.

Vale salientar que diversas técnicas foram usadas para a criação de um vocabulário gráfico no cinema de animação. Inclusive, algumas, baseadas nas artes plásticas, que deturpavam e iam ‘contra’ a representação racional do movimento, como o borrado

usado por alguns artistas para representar um deslocamento rápido. Situação que lembra as colocações de Rodin ao defender a manifestação do artista acima da veracidade científica das imagens e os movimentos expressivamente borrados do Fotodinamismo dos Bragaglia.

Considerações

Neste trabalho, procurou-se discutir um pouco como os experimentos fotográficos de Muybridge e Marey contribuíram, ou influenciaram outras artes. Algumas que, inclusive, ainda nem existiam, como o cinema e o cinema de animação. Acredita-se que tais experimentos realmente tiveram um grande impacto na época, século XIX, e que realmente deixaram diversos legados, tanto tecnicamente, quanto artisticamente. Visto que foram responsáveis pela modificação da visualidade que se tinha sobre o movimento dos seres vivos, a própria capacidade de enxergarmos a nossa realidade, e como a representamos e interpretamos artisticamente e expressivamente.

Durante o estudo da importância das fotos de Muybridge e Marey e sua relação com outras formas artísticas, notou-se que alguns assuntos serviam de base comparativa e eram considerados fundamentais para a discussão destes trabalhos. Entre os assuntos que foram considerados mais relevantes estão: a representação do instante; a relação da imagem unitária e a imagem múltipla; a origem da imagem; e a questão da representação da realidade.

Baseando-se nestes conceitos e como resultado das observações feitas ao longo do texto, foi criado um gráfico que serve para visualizar a relação dos meios artísticos a partir da qualidade da imagem que o forma. Este gráfico possui dois *continuums*: um horizontal que estabelece a relação da formação da imagem, se ela é criada manualmente ou capturada mecanicamente; e um vertical, que se relaciona com a multiplicidade da imagem, ou seja, se o meio utiliza-se de imagens únicas ou de uma sequência. Para completar, uma linha diagonal foi traçada para indicar no espaço a questão da representação da realidade.

Deve-se destacar que este gráfico serve para representar de maneira geral a relação entre os meios artísticos e técnicos abordados neste artigo. Não se considera que o gráfico seja um trabalho finalizado, mas sim, que possa ser modificado e melhorado. A intenção do autor é que este gráfico possa servir de ferramenta para novas reflexões acerca da cronofotografia e sua influência nas artes plásticas, fotografia, animação, cinema e etc.

Referências

BAZIN, André. *O Cinema*: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.

São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRAUN, Marta. *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BUKATMAN, Scott. Comics and the Critique of Chronophotography, or 'He Never Knew When It Was Coming! *Animation*. Sage. Disponível em: <http://anm.sagepub.com/content/1/1/83>. 2006. Acesso em 26 de junho de 2010.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Boston, MA: MIT Press, 2000.

FABRIS, Annateresa. *O Desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GUNNING, Tom. 'Never Seen This Picture Before: Muybridge and Multiplicity', in Philip Prodger (Ed.) *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, pp. 222–72. Nova York: Oxford University Press, 2003.

KRASNER, Jon. *Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics*. Burlington: Focal Press, 2008.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA: Tundra Publishing, 1993.

NATHER, Francisco Carlos; BUENO, José Lino Oliveira. Tempo subjetivo e percepção de movimento em obras de arte. *Estudos de Psicologia*, vol. 11, n. 3, p. 265-274, 2006.

PHÉLINE, Christian. *L'image accusatrice*. Laplume: AACP, 1985.

RODIN, Auguste. *Art: conversations with Paul Gsell*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SANZ, Claudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. *Studium*. n.32. Unicamp. Acesso em: 21/11/2012. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>

SCHARF, Aaron. *Art and photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Patricia Tenório

Se você espera, as pessoas irão esquecer sua câmera e a alma virá à tona sob nossos olhos.

A eloquência do olhar

Os retratos falam. E falam demais. No silêncio dos olhos dos retratados transitam lembranças de medo, ódio, rebeldia, tristeza, sabedoria, cansaço, fome. Podemos quase tocar nessas lembranças e, desse “quase toque”, é possível materializá-las em palavras, em histórias, em poesia, *poiesis* como diria Aristóteles.

Sabemos que essas pessoas retratadas existem, mas o seu “não nome” os inscreve na lista de possíveis personagens, seres-a-vir, em que nos apropriamos de uma história e desafiemos o novelo de um enredo, que tanto pode ser real quanto não. O que importa é

22 ARISTÓTELES. *Poética*. Capítulo IX.

o que nos faz sentido, o que imprime “significado e significação” – característica tão própria da literatura – ao nosso momento histórico, o que desloca em nós um sentimento a ponto de precisarmos “vomitar-lo” em palavras, de maneira catártica.

Tentamos descobrir pontos de conexão entre a literatura e o ato fotográfico em Steve McCurry. Nos primórdios da criação de histórias, encontra-se a *mímesis* – a imitação criadora. Ela não é simplesmente a cópia do real. A *mímesis* é a cópia do real “transladada”, ou seja, transformada em algo superior ao real, que o abranja, o contenha, mas acrescida do saber, do conhecimento. E se formos mais atrás, na escala do tempo das formas literárias, encontraremos as formas simples, as formas simples do mito. E o mito de Medusa.

O mito de Medusa

No livro *Formas simples*, André Jolles afirma que “o mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta; (...) é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação (*Schöpfung*)”²³.

Se tomarmos o mito grego de Medusa e o aplicarmos à série de fotografias de Steve McCurry em *Portraits*, observaremos o grande marco coincidente do terror. Como se os retratos fossem “transparentes” e se encaixassem na representação verbal da representação visual (*ekphrasis*) do mito de Medusa.

Medusa, em grego Μέδουσα, *Médousa*, “guardiã”, “protetora”, tem origem na história do monstro ctônico do sexo feminino, filha das divindades antigas Fórcis (*Phorkys*) e Ceto (*Keto*) e irmã de Esteno e Euríale – as três irmãs górgonas. Ao contrário delas, Medusa era mortal, e foi decapitada por Perseu, cuja cabeça entregou à deusa Atena que, por sua vez, a pôs em seu escudo para se “proteger” dos inimigos. Reza o mito que aquele que olhasse diretamente nos olhos de Medusa, ou da sua cabeça decapitada, petrificaria, sendo dado como morto²⁴.

As fotografias de Steve McCurry nos impõem o terror, o impacto (e o medo) de sermos apreendidos pelo olhar. Da mesma forma que na paródia da Medusa no divertido retrato da jovem de “Los Angeles, USA, 1992”, ficamos como que paralisados diante de cada imagem, chocados ou em sentimento de “compaixão” com os seres mais sofridos. “Com-paixão”: nos a“paixo”namos pelo sofrimento dos outros, pela tristeza, mas também pela inocência, pela pureza da maioria das “personagens-criança” de McCurry. Elas nos desarmam. A “pergunta contendo a resposta” do mito está nelas, mas elas nos deixam uma fresta, nos impingem uma ferida que convida a nos inserir em suas histórias e a jogar “o jogo do texto”.

23 JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 90-91.

24 Wikipedia: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_(mitologia))

O jogo do texto e o ato de fingir

Wolfgang Iser nos ensina que na ficção o jogo do texto é um “acordo tácito” entre o leitor e o autor²⁵. O autor imprime uma intencionalidade em sua obra, intencionalidade esta que pode ou não ser captada pelo leitor, dependendo da sua bagagem e da sua capacidade de “imaginação criadora”, da condição de “suspensão de incredulidade”: um *como se fosse*.

Trazendo o conceito de jogo de texto de Iser para a série de fotografias em questão de McCurry, ao não conhecermos a realidade dos retratados, ao não conhecermos nem ao menos o seu “nome” – sendo o “nome” o que na Bíblia, em especial no Antigo Testamento, simboliza a vida de um homem (apagar um nome de um homem, escrito na terra, significa “matá-lo”) –, ao não possuírem um “nome”, na sua maioria, Steve McCurry transforma esses retratados de “reais” em “ficcionalis”, podendo aí existir *como se fossem* outros, outros criados pela imaginação do leitor. E ao criar, “o leitor ‘adota’ atitudes”²⁶, veste a pele de palavras, e, feito num teatro, representa o seu “ato de fingir”.

Os trajes indianos, afegãos, italianos, tibetanos, americanos, paraguaios se acrescentam ao olhar das personagens. Enquanto o olhar nos captura, os trajes “nos vestem” feito as palavras. Paralisa e movimento. Paralisa o olhar. Movimento dos trajes. O contraditório se estabelece no silêncio das palavras de Steve McCurry.

O contraditório no ato fotográfico de Steve McCurry

O que nos atrai numa personagem de uma obra de arte, quer seja teatral, fotográfica, pictórica ou literária é a identificação com o contraditório. Somos seres contraditórios, “feitos de matéria bruta”, seres “caídos”, que caem e se levantam, se mostram e se escondem. O que podemos desvendar “sob o véu” dos rostos de Steve, rostos que “se abrem para a câmera”, “na esperança de que no outro extremo alguém vai estar assistindo – alguém que vai rir ou sofrer com eles”²⁷, rostos que nos impulsionam a saber mais sobre eles, a pergunta e a resposta encerrada em cada mito, na “coexistência dos contrários” encerrada em cada mito. Em cada fotografia o que nos põe em movimento é exatamente essa “coexistência dos contrários”: o bem e o mal, o silêncio e a palavra, o vazio e o pleno.

A fotografia, segundo Roland Barthes, é essa “contradição nos termos”, essa “pressão do indizível que quer se dizer”, essa ferida, *punctum*, esse “acaso que, nela, me punge

25 ISER, Wolfgang. O jogo do texto, in JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

26 Idem.

27 MCCURRY, Steve. *Portraits*. New York: Phaidon, First Published, 1999.

(mas também me mortifica, me fere)”²⁸. É o impacto necessário às palavras, “palavras fictícias” porque não sei os nomes dos retratados, “palavras originais” porque abrangem o mítico, sentimentos universais da natureza humana. E então acrescentamos ao nosso repositório de saber, porque “o que acrescenta é a pergunta”²⁹. Quando pergunto, desconstruo o simulacro, inquirio o oráculo, o determinado, o destino e o interpreto, modifico, escolho. E, mais uma vez, voltando ao jogo do texto e o alinhando com a fotografia, enquanto “o movimento do jogo permite o ‘mutuamente exclusivo’”, forçando o leitor “a realizar os jogos do texto e terminar o jogo ao alcançar o que considera ser seu significado”³⁰, “a fotografia só pode significar (...) assumindo uma máscara”³¹. E a máscara é o sentido.

O sentido da máscara

O estudo de Daniel Jean, “T. S. Eliot Ventriloque: L'étrangeté dans la voix” (“O ventríloquo em T. S. Eliot: O estranhamento na voz”), examina o primeiro período poético de T. S. Eliot, “a imagem do ventríloquo como símbolo do sujeito do poema”³². O ventríloquo afasta e protege ao mesmo tempo o poeta do seu poema, do que ele quer dizer, tirando de si a responsabilidade por sua criação.

Steve McCurry, de certa maneira, protege os retratados do que eles querem dizer de si – medo, terror, ódio, sofrimento – através da máscara do anonimato. É pela sua “não literariedade”, o “não nome” que as personagens de Steve falam mais, ao mesmo tempo em que estão protegidas sob o véu do desconhecido.

“A voz é um sentido”, insiste Daniel Jean. Nela se imprime a nossa particularidade, a nossa individualidade, o nosso “ser-no-mundo”. Na voz se imprimem os sentimentos que não podemos disfarçar, porque a voz, a nossa própria voz, no duplo sentido da palavra “voz”, não usa máscaras.

Se buscarmos a nossa voz “original”, a nossa “essência”, ela será nua e cristalina. Nada se interpõe quando alcançamos e habitamos a nossa “essência”. Nada se interporia se alcançássemos e habitássemos o “signo original” de uma palavra, uma fotografia, uma pintura. Ele seria absoluto, pleno, inteiro. Icônico.

28 BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

29 Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira durante aulas na disciplina Bases da Teoria Literária, 2013-1, do Centro de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

30 ISER, Wolfgang. O jogo do texto, in JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 112.

31 BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castaño Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 43.

32 <http://julienas.ipt.univ-paris8.fr/dela/etranger.html>

O que Steve McCurry nos convida em *Portraits* é atravessarmos “o papel” da fotografia pelo olhar de cada um dos retratados, tal “alcançássemos e habitássemos” a sua essência, no qual as palavras têm “significado e significação” plenos e não podem se falar, em que “a ideia coincide com a coisa em si”³³.

Kafka e a fotografia

Imaginem a seguinte conversa entre Gustav Janouch e Franz Kafka:

– A condição prévia para a imagem é a visão.

E Kafka sorria e respondia:

– Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos³⁴.

Existe um livro, “ficção ou não”, *Conversações com Kafka*, de Gustav Janouch. Quem não gostaria de passear uma tarde pelas ruas e praças de Praga somente para ouvir respostas do autor de *A metamorfose*? A sabedoria nas suas palavras. A dor nas suas palavras.

Mas, se não posso questionar Kafka, por que não posso questionar a criança “Timbuktu, Mali, 1987”, ou o que acontece por trás do menino de “Marseille, France, 1989”, ou mesmo por que chora a menina de “Kathmandu, Nepal, 1979”? Toda vez que folheio *Portraits* encontro um novo sentido em cada olhar, porque nem sou mais “o mesmo” ser humano, nem é este rio/livro mais “o mesmo”. Nas águas heraclitianas de cada leitor de imagens, de cada leitor de histórias, “metamorfoseiam-se” sentidos, significados, contextos. Vida. Aprendemos pelo “desarmamento” do olhar a estar livres da “aparência das coisas”, e alcançar “as coisas em si mesmas”.

Olhar é um ato de escolha

Percorremos o livro *Modos de ver*³⁵, coletânea de textos extraídos da série televisiva *Ways of seeing*, textos, na sua maioria, elaborados pelo escritor londrino John Berger. Nele aprendemos que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”, e que “só vemos aquilo que olhamos”. “Olhar é um ato de escolha”, e tudo depende da intenção do nosso olhar. A história que inventamos, as lentes sob as quais sentimos o mundo, as pessoas, as coisas. Colocamos para dentro aquilo que dese-

33 <http://julienas.ipt.univ-paris8.fr/dela/etranger.html> Wallace Stevens: “Not Ideas about the Thing but the Thing itself”.

34 BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 63.

35 BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 – (Artemídia).

No enquadramento, jogo de luz e sombra, cores dos tecidos das fotografias de *Portraits*, gesto e cultura se revelam em cada personagem de Steve McCurry. Eles nos lançam as respostas às perguntas do olhar de Steve, olhar que eles, com a “meia dúzia de vezes” de suas visitas, estabelecem como um vínculo de confiança ao ato fotográfico. Como se McCurry oferecesse a mão às almas presas em seus corpos e conseguisse trazê-las ao limiar do espírito/matéria, do indizível/dizível, do oculto/explicito. Steve as deixa à vontade. As personagens estão em casa. Na casa que ele as faz desejar. A casa que ele as induz habitar.

O crítico, escritor e professor brasileiro Fábio Lucas nos apresenta, em *O poliedro da crítica*, um leque de opções para o pensamento crítico de uma obra literária. Ele afirma que cada ficção traz consigo uma rede de eventos, cuja conexão precisa ser decifrada. Repousa por detrás da trama um argumento, talvez o relato do mundo real. Constitui uma provocação ao comentário, exige uma resposta às inúmeras questões ali adormecidas³⁶.

Steve McCurry sai “costurando” nações, culturas, situações econômicas e políticas diferentes na tentativa de reunir “o diverso no uno” da fotografia, reunir o mundo inteiro na fotografia. Tal Madame de Staël afirma – Madame de Staël (1766-1917) foi considerada uma das precursoras do comparatismo na França com o livro *De la Littérature* (1800): O que o homem fez de maior, ele o deve ao sentimento doloroso do caráter incompleto de seu destino³⁷.

|||||

37 BERGEZ, Daniel, in BARBÉRIS, Pierre; BERGEZ, Daniel; DE BIASI, Pierre-Marc; MARINI, Marcelle; VALENCY, Gisele. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução: Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 154.

A memória: trânsito entre as diversas artes

Em *L'Arte e le Arti*, Antonio Russi, a partir da suposição que “nas experiências normais, cada sentido contém, através do veículo da memória, todo os outros sentidos”, conclui que “em cada arte, por via da memória, todas as outras artes estão contidas”³⁸.

As fotografias de Steve McCurry contêm a literariedade-por-vir, uma personagem a nascer, uma história a criar forma, do exterior da fotografia ao interior do leitor de imagens, do interior do leitor de imagens ao exterior na sua escrita literária, carregando consigo seus mitos pessoais, suas lembranças, reminiscências, aquilo que foi despertado de maneira catártica por cada uma das personagens e “vomitado” através das palavras do leitor/escritor. A memória é a ponte entre os sentidos despertados, entre a fotografia e a literatura: artes diversas, mas que contêm o mesmo estatuto do “contraditório”, e, por causa deste “contraditório” coabitando as suas “veias abertas”, é possível a criação, a *poiesis*, aquilo que “realmente” poderia ter acontecido.

Concluindo

Utilizamos diversas ferramentas literárias para tentar responder às questões que nos propusemos no início deste estudo: “Existe alguma ligação entre as fotografias de rostos de Steve McCurry na série do livro *Portraits* e a literatura? Sim? Quais?”

Desde a forma simples do mito de Medusa, passando pela *mimesis* como imitação criadora, a representação verbal (possível texto) da representação visual (fotográfica), a *ekphrasis*, os jogos do texto pondo a experiência estética em movimento, além do *como se fosse* dos atos de fingir, a analogia da crítica literária com a leitura de qualquer obra de arte (seja fotográfica, pictórica ou literária) como “uma casa de mil portas”, a memória como trânsito entre os diferentes sentidos e artes. Por outro lado e ao mesmo tempo, o princípio da contradição contido nas fotografias, *punctum* que nos “mortifica” e “fere” nessas imagens, as fotografias como máscaras que nos protegem do nosso ato criador, os atos de escolha do olhar, a teatralização do nosso viver.

Foram ferramentas utilizadas que podem ou não ter atingido seu objetivo. Mas, assim como Steve McCurry afirma que “uma vez que arrumo minhas malas, não há chance para outro rascunho”, o(a) escritor(a) também se arrisca nessa escolha dos “meios para atingir os fins”, na esperança de se conectar com quem o lê, e quem o lê lhe diga, mesmo que a milhas de distância ou de tempo: “É isto.”

Montaigne (1533-1592), em seu ensaio da maturidade *Da experiência*, nos convida a esse “longo, tortuoso, perigoso caminho”³⁹ do criar seu próprio estilo, plasmar a sua

38 RUSSI, Antonio, in PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982, p. 58.

39 TENÓRIO, Patricia. *As joaninhas não mentem*. Rio de Janeiro: Calibán, 2006, p. 13.

própria voz, acrescentar seu conhecimento original ao repositório do saber da humanidade.

O desejo de conhecimento é o mais natural. Experimentamos todos os meios suscetíveis de satisfazê-lo, e quando a razão não basta, apelamos para a experiência⁴⁰.

A experiência da arte “alarga as nossas fronteiras”. Em busca da plenitude, o ser humano translada a si mesmo do “real” a “ficção” na tentativa própria de se superar.

Mas, é preciso talento, persistência e fé para transformar imagens aparentemente simples de pessoas simples em grandes histórias. Talvez porque não tenhamos tentado o suficiente. Talvez porque não tenhamos nem ao menos retirado os pés do chão. Para voar...

Só por fraqueza nos contentamos com o que outros e nós mesmos deparamos nessa caça ao saber; os mais aptos não se satisfazem e haverá sempre caminho a percorrer para quem vier depois, e até para nós, se agirmos de outro modo. (...) Nenhum espírito generoso se detém por si mesmo, antes vai sempre para diante e além de suas forças⁴¹.

40 MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. 3º volume. 2ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. Brasília: Universidade de Brasília, Hucitec, 1987, p. 348.

41 idem, p. 351.

GUS VAN SANT E A IMAGEM-NÉVOA

Rafael Dias

As nuvens constituem um *motif*⁴² poético do cineasta norte-americano Gus Van Sant. Elas instauram um cinema profundamente (*climatérique*) climatérico (BOUQUET; LALANNE, 2009, p.38), no qual o tempo se sobrepõe ao espaço via imagens que equivalham a uma transubstanciação do real. As digressões – que dizem respeito não somente a nuvens que cortam o céu, matéria leve, mas a outros fenômenos visíveis aos nossos olhos, como o sol ao cair no entardecer, variações da luz sobre uma estrada, a noite que cai – compõem um esforço imagético em capturar intersecções do tempo, ato levado a efeito (ou tencionado) tecnicamente a partir do uso de recursos como *slowmotion*, *time-lapse* e planos-sequências dilatados.

O ecrã vansantiano, em alguns casos, segue um fluxo de imagens em que o sobrenarrativo, aquilo que está acima da cabeça das personagens, é tão importante quanto o que é captado na tessitura das relações humanas: um reflete o outro numa relação de duplo *versus* ausência. A efeito deste artigo, iremos analisar como Van Sant trabalha a névoa como espectro da realidade, às vezes como um ultrapassamento dela, outras como um duplo fantasmagórico. O *corpus* de observação será *Últimos Dias* (*Last Days*), de 2005, com produção pela HBO Films, longa que faz um decupagem livre dos dias que antecederam o suicídio de Kurt Cobain, encontrado morto em 8 de abril de 1994, em sua casa em Seattle, nos Estados Unidos.

A névoa é uma chave interpretativa, epítome poético que dialoga em um escopo de abstração, remetendo aqui a uma questão conceitual. Ela advém diretamente do elemento “nuvem”, massa gasosa, mas também pode ser entendida como superfície invisível e etérea. Algo que nos cega, interrompe nossa visão, revelando algo posterior em sua imagem atual. Na literatura, tomamos como partida a metáfora da “névoa da palavra” do poeta pérsio Mowlânâ (apud CARRIÈRE, 2006, p; 196), traduzida para os dias atuais por Carrière como a “bruma acumulada sobre a bruma”:

42 O uso do termo *motif* (“motivo”, em francês) afasta a imprecisão em situar a fala em questões de tendência ou gênero, seguindo a mesma terminologia usada por Bouquet e Lalanne. Concordamos com os autores, no sentido de que as nuvens enfeixam menos uma recorrência estilística ou uma consciência de um gesto criador em Van Sant que uma sensibilidade da imagem.

As imagens filmadas (justamente porque o cinema parece tão perfeito, pois não parece uma máscara) talvez sejam as mais ilusórias de todas as máscaras que colocamos sobre o rosto da realidade. E, ainda assim, quando um filme nos toma por completo, as imagens que sabemos falsas podem nos levar a uma realidade superior, mais forte, mais penetrante, e decisivamente mais real do que a própria realidade (CARRIÈRE, 2006, p.196).

O cinema pode ser um portal para a epifania. Assim, podemos chegar ao conceito da imagem-névoa, aquela que se reveste da bruma para fazer-se enxergar, para elucidar nosso pensamento em meio ao nevoeiro da razão, condensando o tempo presente da imagem em constante mudança (a nuvem, o movimento) com aquilo que ela traz de atualização, passado ou futuro (o tempo congelado, acelerado, duplicado e múltiplo). Para a análise das imagens, usaremos a metodologia das molduras de Suzana Kilpp, com base nos pensamentos da imagem-duração de Henri Bergson e da imagem-tempo de Gilles Deleuze, acionados pela pesquisadora gaúcha. Vale destacar que o encadeamento dos quadros de *Últimos Dias*, assim como o de *Elefante*, de 2003, outro filme de Van Sant exatamente anterior, é fraturado pela repetição. O filme de nossa análise mostra situações em que o músico Blake, interpretado pelo ator Michael Pitt, ensaia ou sucumbe a crises, com cenas que se repetem sob dois ou mais pontos de vista, marcando uma narrativa circular e labiríntica. As nuvens, junto à quase anulação narrativa, contrapõem-se como um sublime fotográfico ao simples registro da morte da matéria. Em *Últimos Dias*, como demonstraremos adiante, a nuvem se faz imagem-névoa a partir de superfícies refletoras e da desapareição do próprio ente gasoso. Ela, feita de luz, vira o movimento em si.

Com efeito, a imagem-névoa manifesta-se no espaço circunscrito de uma moldura, um “devir-janela” (KILPP, 2009, p. 13), o que nos remete à imagem reflexiva e a ideia de contemplação. A utilização do artifício metodológico de Kilpp⁴³ consiste em apreender as relações entre o tempo do filme (a agonia lenta de um músico viciado em drogas que resvala até a morte) e o tempo que circunda o objeto de nossa fruição do olhar, problematizado pela delicada – e quase imperceptível – intervenção vansantiana. Tal *mis en scène*, cuja essência é identificada pela imagem-névoa, opta, além dos planos-sequência arrastados e de *frames* repetidos, pela refração de luzes. Em muitas cenas, como iremos ver adiante, as nuvens são substituídas pelo movimento da copa das árvores, por exemplo. A energia da natureza, como Van Sant registra pelo modo do duplo especular, flui por outro reflexo, o do céu emoldurado pelos galhos, mais próximo às nossas cabeças.

43 No artigo *Imagens-média do tempo acontecimento*, Kilpp afirma que a imagem-duração é uma “natureza precípua” da TV, suporte com a qual se debruça em sua análise como pesquisadora. Ela diz que o fluxo de tempo real da televisão e a montagem superficial de molduras informativas criam uma estética única, segundo ela diferente do cinema e do vídeo, que produziriam apenas imagens de tempo. Discordamos da autora, na medida em que o cinema e o audiovisual também podem criar molduras e diálogos com um tempo sublime.

Antes de proceder à imagem-névoa e suas particularidades, é preciso fazer uma ressalva. Este artigo não pretende defender uma aplicabilidade da metodologia de Kilpp. O que nos interessa nela é o olhar específico sobre uma realidade aparentemente banal, ou descartável pelo seu fator corriqueiro, inclusive em práticas fotográficas. Tencionaremos converter a sensibilidade de Kilpp em falar das molduras em análises televisivas ao nosso modo de ver as “molduras de névoa” de Van Sant. A efetividade de seu método dá-se mais numa esfera apreensiva de sua essência que no uso mecânico e meramente residual. Somente para efeito de mais um adendo, também será importante para este arcabouço teórico, já que estamos evocando aqui a fotografia em si como conceito, trazer à luz algumas formulações de Annateresa Fabris sobre identidades visuais e a temporalidade da imagem técnica dentro do campo artístico geral. É fundamental, por exemplo, para avançar na reflexão, pensar a incidência de Andy Warhol e sua desapareição do sujeito, em *Últimos Dias*. Decerto, o fato de Gus Van Sant ser fotógrafo, além de pintor (estudou na *Rhode Island School of Design*, nos Estados Unidos, nos anos 1970), contribui também para entender um pouco sobre tal flerte com a imagem estática.

Reflexo e Nuvem

A nuvem em Gus Van Sant é corte (ato operacional), mas também devir (ato final). Parecem dimensões paradoxais, mas não são: o primeiro não necessariamente origina o segundo, é antes uma condição. O corte vansantiano torna-se devir pela sobreposição. A extração da imagem-névoa, primeiramente, ocorre no plano da realidade: ou de uma atmosfera celeste, ou, em muitos casos, tomando por base os reflexos. Esses últimos, imagens secundárias e mediadas, não se formam unicamente de imagens devolvidas de espelhos, objeto-clichê, convertido em fios de tempo de memória, como já fizeram Tarkovski (*O Espelho*), Visconti (*Morte em Veneza*) e Resnais (*O ano passado em Marienbad*) de maneira que se tornou icônica para o cinema. No entanto, *Últimos Dias* explora uma abordagem distinta desse grupo no terreno espectral, ainda que bastante incidente no cinema contemporâneo: enfatizar o elemento estético do reflexo a partir de outras superfícies especulares, como o vidro. O diretor taiwanês Hou Hsiao-Hsien é outro cineasta que tem um apreço por esse recurso. É comum o espectro do vidro no filme *A viagem do balão vermelho*, de 2007, com suas refrações de luz de cafés e bares parisienses. A imagem nasce, assim, do corte pela imagem dupla, ou seja, do enquadramento filmico do real e sua versão espírito.

A questão do corte é destacada pelo pesquisador Philippe Dubois (apud FABRIS, 2011, p. 69) no pictorialismo fotográfico, vertente artística do fim do século 19. E, por coincidência, ele recorre à nuvem como tema, fazendo uma análise poética no livro *O ato fotográfico e Outros Ensaios*. O modo como ele fala de fotógrafos daquela época, que tentam compor ao modo de um pintor, nos aponta confluências entre Gus Van Sant e os trabalhos dos fotógrafos Paul Strand e Alfred Stieglitz. Este último, sobretudo, criando

um dialogismo mais próximo com o diretor norte-americano, pelo fato de ter produzido a série *Equivalências* (1923-1932), que retratava nuvens transfiguradas em aspectos totalmente abstratos, sem horizonte e com percepção aberta ao mergulho inconsciente. A aproximação Van Sant e Stieglitz não se dá apenas no plano temático (a nuvem): o golpe (o corte) da imagem também se radicaliza na tentativa de configurar uma nova visualidade. De certa forma, Stieglitz e Van Sant são menos adeptos da tentativa de abarcar a realidade em sua completude do que da cisão da imagem. Perfilam-se, assim, em torno de um estado de evanescência, daquilo que lhes escapa ao realismo do dispositivo técnico. Está, aí, um fruto do corte: o extracampo, a ideia de algo que está fora do enquadramento e é preenchido por espaço e tempo imaginários, torna-se uma peça comum entre eles. Stieglitz compôs fotos de nuvens que levavam ao completo delírio, corte tão radical que propõe, segundo Dubois, uma “transformação radical da realidade e estrutura um espaço autônomo que, pela falta de linha do horizonte, destrói todo sentido de orientação” (apud FABRIS, 2011, p. 70). Por sua vez, em *Últimos Dias*, Van Sant não opera o corte no *raccord* (falsa ligação) entre os planos, e sim, dentro deles, na relação interna dos elementos que compõem a imagem. A radicalização reside, assim, de outra maneira, no paradoxo da imagem em movimento. Se por um lado a sequência de *frames* é repetida exaustivamente, por outro a narrativa é readequada ao tempo real, como um *reality show*, não mais em função de uma filmagem do passado, mas de um estado *in progress*. Esse olhar tem a particularidade de se focar a uma distância mínima do objeto e de efetuar uma sondagem meticulosa da ação, cumprida pela captura de uma vida que flui em seu tempo cronológico.

Em termos práticos, o cotidiano, filmado em tempo estendido, cria uma relação com a névoa, a bruma que desconcerta pelo excesso de imagem reflexiva ou pelo tempo de exposição. O corte, assim, aparece dentro da imagem, no *frame* em si, por meio da delimitação de gestos, refutações e expressões faciais de Blake, em situações corriqueiras em sua casa (como preparar um café). No entanto, há ainda o não-corte, o encadeamento fílmico que compõe uma camada por cima: o tempo é dilatado, avança (quando o músico manifesta as primeiras crises de alienação), recua (ao receber a visita de dois missionários mórmons), estanca (quando o músico, novamente, cai no chão e é socorrido por uma das amigas que moram na casa) etc. Todos esses movimentos ondulatórios, sem uma cronologia fundadora, cruzam-se nesse imenso cristal da imagem-névoa: a morte iminente de um astro midiático fechado em si próprio na solidão. O filme fala do degradingolamento de um músico, inspirado livremente em Kurt Cobain, ícone do movimento *grunge*, e a colagem antinarrativa de planos longos (numericamente, isso significa 71 planos em uma hora e 32 minutos de filme) espelha esse sentimento da personagem. A câmera segue um curso vertiginoso, com várias paradas e hesitações em entremeio, algumas muito longas, com até cinco minutos de duração em uma única tomada, levando o espectador ao estado de hipnose pela repetição de som e imagem. As cenas não guardam uma relação de causa-efeito: os ensaios exaustivos de Blake com a guitarra elétrica ou com a bateria; depois, mostra-se o clipe do grupo de r&b *Boys II Men* que veicula sem parar na TV; o

barulho do entra-e-sai de amigos; fluxo que torna ainda sufocante a ambiência de uma casa que funciona como um grande cristal. Atualizados pela matéria dos corpos que ali habitam, tempos múltiplos em sua multiplicidade culminam no último ato, este, sim, cravado no tempo cronológico conhecido, em que Blake se mata com um tiro de espingarda.

Fabris, ao descrever os métodos pictorialistas de Strand e Stieglitz, prega uma objetividade que se assemelha àquela defendida por Van Sant em seu cinema, pontuado por *closes-up* e recortes da realidade via câmera para atingir uma visão subjetiva da névoa.

A objetividade defendida por Strand implica uma manipulação do mundo pelo aparelho fotográfico, sem que isso signifique uma distorção da realidade. Interessado em buscar seus temas no mundo real, o fotógrafo usa recursos de iluminação, escolhe novos ângulos de visão, aproxima-se do objeto de modo a obter close-ups, com o objetivo de propor um realismo inerente ao aparato e sintonizado com os alcances da arte moderna, sobretudo cubismo e precisionismo. Essas mesmas qualidades são detectadas nas imagens de Stieglitz, que usa a câmara como um instrumento de conhecimento intuitivo, conseguindo resultados que não são oferecidos por outros meios (FABRIS, 2011, p. 57).

É importante deixar claro que a relação de Van Sant com o pictorialismo não é automática, tampouco assumida abertamente pelo diretor. A equivalência também é impossível, porque nos referimos a suportes e meios estéticos diferentes, a fotografia e o cinema. No entanto, o cineasta norte-americano, como um pesquisador teórico, fala em um retorno ao cinema silencioso de D. W. Griffith, fazendo alusão a um tipo de produção de imagens associada a valores pictóricos. Há, nesse jogo, um interesse na reapropriação de elementos do belo na fotografia do cinema. E, nesse sentido, ele vai se cercar do cinematógrafo Harry Savides, encarregado de destacar as cores e compor um painel de puro deleite visual. A cor verde dos arbustos e das árvores ao redor da casa de Blake ganha uma tonalidade viva, mesmo dentro dos cômodos, com o reflexo dos jardins que entra pela janela. A camisa suja do protagonista também adquire um tom verde-musgo, dando à atmosfera de *Últimos Dias* a ideia de um filtro, da máscara da qual Carrière fala. A bruma do excesso de verde refratará a luz do início até a morte de Blake.

A transmutação da personagem ocorre em vários momentos de *Últimos Dias*. Há uma cena que, em especial, a refração irá persuadir o olhar do espectador para o estado de descolamento carnal. Em crise existencial, já deflagrada nos minutos iniciais do filme, Blake vaga pelos jardins à procura de algo que o espectador desconhece, porque o protagonista não fala, apenas balbucia palavras sem nexo, possivelmente tomado pelo efeito das drogas. Cambaleante e cabisbaixo, ele caminha até um quarto de vidro nos fundos do imóvel. Todo seu percurso anterior até entrar no quarto é marcado pelo som de badalos de sino. A trilha incidental se exaspera, ganha um volume quase ensurdecador, quando Blake entra nesse recinto. Depois, à medida que o filme avança, ou estanca em círculos

de tempo e espaço, iremos descobrir que ali será o lugar onde ele cometerá o suicídio. Naquele espaço, uma espécie de redoma de vidro, especular, adornada pelas imagens de reflexo das folhas e da luz, um lugar que parece raptar a nossa visão pelo excesso de imagens reflexivas, é ali que o filme e o músico terão um desfecho. A câmera, posicionada do lado de fora, nos leva a deslocar o olhar para a bruma sobre a bruma, do vidro sobre o vidro, do verde do filtro da câmera sobre o verde das árvores refletidas. Nessa cena, vemos, antecipada, a ausência futura do corpo de Blake.

O dever da imagem-névoa enfeixa esse olhar estetificado do corte móvel em Van Sant. Tal consciência temporal efetiva-se em função do movimento das nuvens e dos reflexos a partir dos quais são apreendidas novas camadas de realidade. Vemos, por exemplo, na *Figura 2*, uma composição de duplo pela ausência. Há duas pessoas dentro do carro, o empresário da gravadora e um detetive particular, travando um diálogo sobre o isolamento de Blake. No entanto, um céu branco, formado por nebulosidades - ou pelo menos assim fazendo surtir pelo seu efeito indicial projetado sobre o parabrisa - apaga a nossa visão objetiva e se coloca diante de nós à medida que o veículo avança pela estrada. Esta tomada de rarefação da imagem dura alguns minutos, com variações de visibilidade do condutor e do passageiro do veículo, mas sempre numa perspectiva espectral. Temos, portanto, por alguns segundos, quando há a completa desapareição pelas nuvens, a efemeridade de um tempo superior do sublime, o céu confrontado com os olhos humanos no ecrã cheio. Espaço que se transforma em tempo e que se desmaterializa, algo que é posto também em traços de matéria desfeita de horizonte e percepção em virtude do corte, na *Figura 1*, uma das fotografias de Stieglitz.

As abordagens artísticas de Stieglitz e Van Sant tratam de uma concepção temporal do espaço, uma temporalização da matéria, e, no caso do segundo *Últimos Dias*, ela opõe-se diametralmente ao cinema de ação desde o cinema falado a partir dos anos 1920 até os dias atuais. E, se voltarmos ao ponto de partida da fotografia que estabelecemos desde o começo deste artigo, a estética vantsantiana guarda pontos de distanciamento do fotodinamismo do início do século 20, outra corrente que pregava o idealismo do movimento. A continuidade dinâmica não parece se impor como causa primeira para Van Sant, já que a repetição dos elementos é parte importante para se entender a desmaterialização dos corpos; os gestos não lhe interessam, e, sim, a desapareição dos corpos. Umberto Boccioni e os irmãos Anton Giulio e Arturo Bragaglia, pioneiros do fotodinamismo, queriam definir uma trajetória contínua das ações no espaço em uma forma única. A decomposição, a divisão e o corte são princípios que se afastam da análise futurista que eles faziam (FABRIS, 2011, p. 112). Com corte ou sem corte, com gesto ou sem gesto, trajetória física ou desmaterializada, estamos falando aqui de artistas que tentam captar a possibilidade de uma metafísica do movimento. Tal percepção visual, a de uma realidade sem compromisso com a mimese, é o que ensaja a tentativa de se estabelecer pontos de contato entre Van Sant com o pictorialismo e o fotodinamismo: é que eles falam da reconfiguração do tempo. Boccioni será influenciado diretamente pelo pensamento de Bergson, pela ideia do tempo homogêneo como uma *quarta dimensão do espaço*. A arte,

para ele, seria a afirmação da existência do entendimento de um puro fluxo de duração. Portanto, a fotografia artística desses movimentos de vanguarda escapa à definição da imagem como apenas uma simples testemunha do passado. Assim como o filme de Van Sant, que pela repetição do *frame* e da narrativa arrastada, em algumas vezes, assemelha-se ao instante fotográfico, o tempo nessas formas imagéticas dá-se pela convergência de acontecimentos (em função dos reflexos, do corte ou do dinamismo) e aquilo que se vê como fenômeno óptico. A fenda na imagem, que deixa de ser estanque, é o que vai instaurar nosso estoque de vivência e memórias afetivas.

Névoa e Desaparição

A névoa comporta-se como uma nuvem descida a Terra. Embaça a vista, torna o ambiente turvo. O olhar perde-se. De outro modo, a imagem-névoa é a multiplicação e a repetição desse olhar perdido. Ela rebate, devolve, congela, libera e reduz a velocidade perceptiva de quem a vê e está dentro dela. Trata-se de um simulacro, que explicita o próprio código do cinema. A representação de Gus Van Sant em *Últimos Dias* tem, assim, um caráter profundo da imagem pela imagem. Fabris, no livro *Identidades Visuais - Uma leitura do retrato fotográfico* comenta as observações do pesquisador italiano Paolo Bertetto acerca desse tipo de predisposição artística que testa os limites imagéticos.

A imagem que domina o horizonte metropolitano nunca é uma presença pura, e sim uma reduplicação, multiplicação, sobreposição de elementos heterogêneos, códigos, estratificações e reproduções de imagens. A imagem da imagem é uma mensagem que explicita imediatamente o próprio código, que sublinha a semelhança em detrimento da originalidade, impõe a repetição enfatizada de si, ou melhor a reprodução permanente e a auto-reprodução (FABRIS, 2004, p. 68).

A semelhança, no caso vansantiano, exacerba-se pela repetição dos gestos de Blake: ou ele está perambulando pelos jardins, movido pela resignação, ou detém-se em ensaios exaustivos no sótão do casarão, mergulhado em uma crise criativa. Mas, como lembra Fabris citando Bertetto, o artista pode romper tal indiferença da homogeneização da imagem por dois modos de simbolização – a multiplicação ou a anulação da imagem da imagem. Van Sant parece engrenar a primeira opção, à medida que abandona a função representativa para enveredar pelas possibilidades múltiplas das nuvens e seus reflexos. A imagem-névoa vansantiana, dessa forma, tem um escopo da diferença pela repetição prolongada. A indiferença passa a ser diferença quando o filme conduz a uma suspensão radical e impassível do tempo. A duração e a mudança espiritual das coisas movem a câmera a um ponto de fuga moroso, posto que Van Sant simplesmente opta por uma narrativa excessivamente vazia. Dispositivo e personagens seguem em uma ciranda

anacrônica, em que o acontecimento é secundário ou quase nulo. A nuvem é, assim, contraditória: reflete a *mis en scène* dilatada em sua forma, mas também é movimento, luz condensada em corpos que caminham.

Kilpp entende o conceito de duração de Bergson na sua análise do fenômeno do *Big Brother Brasil* de maneira análoga a como podemos enxergar *Últimos Dias*. O experimento vansantiano não deixa de engendrar uma espécie de *reality show*, na medida em que tenta registrar a vida de Blake em “*tempo real*”, termo que se difundiu – e contaminou nossa mirada – em grande parte pelo que se chama assim na TV: a programação ao vivo” (KILPP, 2009, p. 2). Seguimos o curso dos derradeiros dias do músico de maneira detida e *voyeurística*. Vemos o que ele come, com quem ele conversa, onde toma banho, as roupas femininas que veste, as pausas de reflexão e silêncio. Os “últimos dias” do protagonista não são definidos em termos de contagem cronológica. Não sabemos quanto tempo se passa, o que é *flashback* ou *flashforward*, porque a narrativa gira em círculos, de forma a anestesiá-la nossa consciência. Não sabemos se o tempo passa, porque a narrativa transcorre-se no presente, como observa Kilpp sobre Bergson.

É na matéria, na forma – e no pensamento – que o tempo se torna apreensível e divisível. Entretanto, esse tempo é especializado, é uma figura do tempo, um impossível realizado na série histórica. A esses tempos apreendidos chamamos de instantes, e eles são, para Bergson, fictícios, porquanto a duração se encontra no meio, escorrendo entre tudo que imobilizamos pelo pensamento, escapando a toda simbolização (KILPP, 2009, p. 2).

O presente em *Últimos Dias* é, então, também um passado que não cessa de fluir. A isso Deleuze chama de devir, acontecimento puro que se dá na mudança, no movimento da memória (imagem virtual) à matéria (imagem atual). Kilpp destrincha essa chave filosófica, que é plena abertura para se entender o emaranhado de tempo no filme vansantiano. Há, no entanto, um ponto de discordância deste artigo em relação aos posicionamentos da pesquisadora, quando ela diz que não existe imagem do tempo duração no cinema. Kilpp parte do pressuposto de que a TV trabalha com imagens produzidas de forma linear e que sofrem interferências da montagem artificial de molduras simultâneas na tela, que assim chama de molduras televisivas, criando a coalescência de tempos-duração. Porém, entendemos que é puramente discernível, embora de maneira distinta aos processos da TV, essa intervenção de um tempo externo na imagem vansantiana. Ora, estamos falando de um tempo passado que é reproduzido como presente na vida de Blake. Esse decurso cênico é amparado pela suspensão das nuvens, compreendendo uma macroestrutura estética com microfios de tempo: ela é movimento de câmera e, ao mesmo tempo, reflexo simultâneo na imagem.

Um exemplo de que existe imagem-duração em *Últimos Dias* é o momento em que Blake decide ensaiar mais uma vez no sótão. A diferença, desta vez, é que Van Sant decide

filmar a cena de fora para dentro, tomando a perspectiva da janela. Ele faz essa tomada em uma das cenas mais arrastadas, em um único plano-sequência, portanto sem corte, com duração de cinco minutos e 34 segundos. O único movimento de câmera efetua-se em um lento *zoom out*, tendo como ponto de partida a janela do lado de fora até a uma visão macro da casa, com uma árvore frondosa ao lado da janela. A composição final do último enquadramento revela um dia ensolarado, possivelmente em um horário próximo ao meio-dia. Nesta cena, há um duplo compósito de tempo. Vemos, na *Figura 3*, a construção de duas molduras de percepção visual dentro da janela, esta uma moldura-mor. A primeira, acima, é o espectro névoa, com o fluxo puro do tempo único. Ali, escorre uma enxurrada calma e silenciosa de um tempo-mater, aquele que origina e refunda. A representação simbólica que vimos compõe-se de galhos verdes, refletidos no vidro da janela. Símbolo da árvore vizinha à parede da casa, a imagem permite a leitura indicial das nuvens, já que por trás da copa está o céu de cor branca. O movimento dos galhos se assemelha a uma massa gasosa no céu, que some e desvanece em um dado momento, e em outro ela se refaz, condensa, sendo, assim, transformação constante. A névoa faz-se presente, sobretudo, na desapareição. Logo abaixo a essa moldura, há outra, ainda dentro da mesma janela, com o acontecimento da pré-morte de Blake, o desvario e o tempo caótico do jovem rapaz. Este é o primeiro compósito, puramente fotográfico. Na *Figura 4*, podemos vislumbrar a segunda situação, desta vez empreendida pelo cinema em sua natureza particular, que é o movimento de afastamento lento da câmera. O espectador, até então limitado visualmente pelas molduras, terá o horizonte ampliado em virtude do prolongamento das bordas do quadro do filme. O cenário revela-se, a árvore torna-se matéria, outra janela aparece e o ruído cresce.

A imagem-névoa é esse distanciamento: visão objetiva, que investe o olhar sobre o objeto conjugando cristais de tempo, a imagem cristal como a virtualização perfeita do futuro que já o pertence e o passado que ainda não o deixou de ser, atualizados no presente pelo olhar (DELEUZE, 2005, p. 88). Não apenas imagem, essa composição heterogênea de tempos, sutil condensação de nuvens, também é sonora: escutamos a voz de Blake e a música, passado e futuro implodidos em suas definições lineares e convertidos em fios de memória.

Enquanto há essa preocupação de uma metafísica do corpo e da imagem em *Últimos Dias*, concorre outro esforço de Van Sant em desfigurar a identidade por uma essência do sujeito. Na forma como o diretor estabelece as filmagens, cria-se um despojamento do modelo na atuação dos atores. Trata-se, em suma, de uma arte da desapareição. Michael Pitt, em cenas comuns, apartadas da imagem-névoa, é sondado por uma câmera que não se preocupa em desvendar o aspecto mítico ou de gênio que o levou a não suportar mais a vida. Pelo contrário, suas ações são documentadas pelo que há de mais banal. Outros personagens que habitam a casa, os amigos de Blake e os estranhos que circulam por ela, passam pelo mesmo processo, em que a empatia e a interação com a câmera colocam-se em primeiro plano. Eles são filmados conversando amenidades, fazendo sexo e assumindo gestos de uma marca identitária da juventude, a ideia de uma máscara que

não é revelada em seu conteúdo, mas em sua aparência simples. Andy Warhol, mestre de uma espécie de anestesia advinda da banalização da imagem na *pop art*, é um dos pilares de influência para Van Sant, e tem essa estética refletida no filme. Warhol supervalorizava a imagem sob o signo do consumo, suas imagens evidenciavam “uma superfície de aparição, de figuração, uma superfície virtual graças à qual o mundo impõe sua descontinuidade” (FABRIS, 2004, p. 76).

O corpo nu de Blake é evidenciado em várias cenas, incluindo a de abertura, um longo plano-sequência na floresta em que o protagonista urina em um lago, de costas para o espectador, resultando em uma encenação narcísica do corpo e do belo. A nudez repete-se na última tomada do filme, quando, ao morrer, o espírito do rapaz desencarna e sobe em direção ao céu. Novamente, os reflexos se multiplicam, a câmera se posiciona atrás da redoma de vidro e a luz se refrata. Mas, aqui, na *Figura 5*, o corpo nu encenado não se aproxima de um corpo sensual e dessublimado, e, sim, aponta para uma elevação da alma, com a matéria desencarnada. O desfecho parece indicar uma maneira que Van Sant busca para se redimir, após o corpo, ele dá vazão a coisas do espírito.

Considerações finais

A imagem-névoa é a materialização estética de uma construção do tempo filmico de Gus Van Sant, que parece expressar uma vontade de aprisionar a realidade pelas imagens. Ela pode ser presença material, árvores frondosas refletidas na janela. Também pode ser etérea, cosmogonia de uma ausência, a desapareição de quem está por trás do parabrisa de um carro. O que importa é a imagem e o seu tempo puro. Imagem por uma imagem frívola, comodificada, de desapareição da matéria e também da identidade e do sujeito. A imagem-névoa, como o fetiche de um clichê, é também máscara. É o rosto decupado visualmente para o bel-prazer da memória imagética, o alívio para a quase morte.

Tentar captar o passado por imagens é um ato nebuloso, de nuvens cúmulo-nimbos. Van Sant aponta, em *Últimos Dias*, que o espectro da nuvem é também o que o aprisiona. Parece uma faina proustiana, como explica Susan Sontag acerca de uma memória que é acionada involuntariamente, as migalhas visuais em vez do gosto das *madeleines*:

A estratégia do realismo de Proust presume a distância daquilo que é normalmente experimentado como real, o presente, a fim de reanimar aquilo que em geral se pode alcançar apenas de forma remota e nebulosa, o passado – que é onde o presente se torna real no sentido de Proust, ou seja, algo que pode ser possuído (SONTAG, 2004, p. 180).

Van Sant tensifica a sua relação com o cinema neste filme, nessa tentativa de narrar algo, mas solto em um campo enunciativo. A imagem pela imagem deixa entrever outro caminho, a fluidez de uma *mis en scène* que é própria névoa em si: leve, gasosa, delicada.

Opta pela corporificação do fenômeno imagético, o corte transformado em devir-janela, que resulta na desmaterialização (morte simbólica e real) de Blake: o tempo que é cristal suspenso no ar. Matéria que é revestida de névoa, de tempo que corta o céu, inescapável às mãos, mas não à câmera.

Referências

BOUQUET, Stéphane; LALANNE, Jean-Marc. *Gus Van Sant*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento (Cinema 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A Imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philipe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*, tr. M.Appenzeller, Campinas, Papi-rus, (1990) 2004.

FABRIS, Annateresa. *O Desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, vol. 1, SP, WMF Martins Fontes, 2011, col. Arte & Fotografia.

_____. *Identidades visuais: uma leitura do retrato fotográfico*, BH, UFMG, 2004.

KILPP, Suzana. Imagens médias do tempo-acontecimento televisivo. In: *Compós*, 18ª ed., 2009, Belo Horizonte. Disponível em: <www.suzanakilpp.com.br/artigos/Imagens_Medias_do_Tempo_Acontecimento_Televisivo.pdf>. Acesso em 08/04/2013.

_____. *Panoramas especulares*. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/Panoramas_Especulares.pdf>. Acesso em 08/04/2013.

PARISH, James Robert. *Gus Van Sant – An unauthorized biography*. New York: Thunder's Mouth Press, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAN SANT, Gus, *Últimos Dias*, Estados Unidos: 2005. 97 minutos.

BLOW-UP: retratos da Cidade⁴⁴

Maria do Carmo Nino

“Se o homem devesse chegar além do que ele apreende, para que então o céu?”

Jean – Claude Lattès

No que, a partir da percepção de uma cidade como Londres feita há quarenta anos por um cineasta italiano, podemos retirar algo sobre a experiência da cidade e seus intrincados labirintos de natureza espacial, psíquica, social e cultural que seja válida para os dias atuais?

Antonioni sempre se defendeu do fato de seu filme ser associado a um espaço urbano particular, sugerindo que a história poderia se desenrolar igualmente em outra metrópole como, por exemplo, Nova York ou Paris.

A escolha de Londres se deu pelo seu caráter exemplar do estilo de vida que viu nascer a Pop Art ainda em meados dos anos 50 com o quadro do inglês Richard Hamilton e o personagem Thomas no filme inspirou-se no fotógrafo de moda londrino David Bailey, entre outros. Enquanto a Pop Art enfatiza a busca de sua inspiração no cinema, na publicidade e nas tecnologias da sociedade de consumo substituindo a introspecção e o subjetivismo do expressionismo abstrato por temas recolhidos no meio urbano, Bailey faz parte dos artistas que renovaram o conceito fotográfico de moda vigente desde os anos trinta, influenciando – se do cinema do pós-guerra e principalmente da *nouvelle vague*, caracterizado por uma abordagem informal e voluntariamente jovial, baseada na relação entre fotógrafo e modelo.

A inserção no relato fílmico do ato de produzir, olhar e analisar fotografias pela personagem do artista Thomas, redobra-se naquele de realizar um filme, no fato óbvio de olhar e operar escolhas estéticas através da câmera feito pelo cineasta Antonioni, além do nosso próprio olhar de espectadores. Este estado de coisas não é de modo algum negligenciável: ele anuncia uma espécie de *mise en abîme* que tem como consequência a instalação de um tipo de impasse no desenvolvimento da narrativa⁴⁵ através de sua estrutura

|||||

44 Texto apresentado oralmente no Encontro SOCINE, em Ouro Preto – MG, 2006.

45 Este fato está também presente, embora de outra maneira, no texto *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar que inspirou inicialmente Antonioni. Ver a esse respeito *A destruição visada*, in Davi Arrigucci Jr, *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, SP, Cia das Letras (1995), 2003. (p. 227-259)

Temos então uma narrativa que se constrói de maneira orgânica, implicando-se interna e alternativamente entre três importantes instâncias: a abordagem explícita sobre a linguagem fotográfica ela mesma; sobre as razões que levam ao desenvolvimento da narração e culminam com a revelação; e o desenvolvimento temático da história, que descamba para o metafísico, principalmente no seu final, ou seja em torno de uma especulação sobre a natureza do real, debruçando-se consequentemente sobre a imprescindível relação entre subjetividade e verdade.

Em relação à própria singularidade da linguagem fotográfica, o filme logo nas primeiras cenas nos informa imagetivamente sobre um Thomas camuflado: com aparência que denota precariedade material, tomamos gradativamente consciência que ele, um fotógrafo de moda bem sucedido profissionalmente, passou a noite em um abrigo para indigentes, como parte integrante do objetivo (como saberemos posteriormente) de realizar um livro que será um retrato sobre a cidade de Londres.

Aliás, uma das sequências mais famosas do filme mostra-o em um confronto de características próximas à posse amorosa e sexual, embora não afetiva, com a modelo Veruschka, onde nos é explicitada contundentemente a grande dose de “construção da naturalidade” no universo da fotografia de moda ⁴⁶.

Em um terceiro momento, que se desdobram em várias sequências, agora com duas jovens pretendentes a modelos, Thomas é assediado para realizar fotos delas que serviriam para impulsionar suas carreiras. Como atesta Paulo Menezes⁴⁷ é significativo o jeito como a cena da orgia do qual serão protagonistas e cuja efetivação é de caráter extra – diegético, se passa de maneira casual, não prevista e portanto não intencional. Isto

47 No livro de sua autoria *À Meia-Luz - Cinema e sexualidade nos anos 70*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2001. (p. 23)

denota o caráter das relações típicas – embora não exclusivas - de uma cidade grande, que aproxima espacialmente seres estranhos entre si, permitindo rapidamente a instauração entre eles de um tipo de distância íntima que seria indicadora da relação amorosa, embora destituída de afeto⁴⁸.

Estes momentos citados acima acontecem principalmente no espaço fechado do estúdio, mas em contraponto a este, temos a sequência, também não intencional, do seu encontro com um casal que se abraça no espaço aberto e silencioso de um parque, situado em uma zona de renovação urbana da cidade, que será crucial para o desenvolvimento da narrativa; Thomas tira fotos dos dois ao acaso, esperançoso de ter conseguido a imagem para seu livro, que deveria terminar com algo idílico, e aí tem lugar o seu diálogo com um personagem feminino que será designado apenas como a Mulher e que porta inclusive sobre o direito ético de fotografar ou não o que bem se entenda em lugares públicos.

Tudo se passa como se Antonioni quisesse nos mostrar um retrato talvez não completo, mas certamente complexo das características, direitos, deveres, atribuições e consequências tanto éticas quanto estéticas que envolvem a prática profissional em primeira evidência, claro, da fotografia, mas também extensiva à questão da linguagem cinematográfica ou mesmo pictórica em geral.

Quanto aos elementos que vão propiciar o deslocamento da narração para um outro patamar, eles podem ser compreendidos melhor na medida em que entendemos porque o personagem Thomas nos é apresentado como um homem inserido e adaptado a seu tempo, por um lado, e também como aquele que se integra perfeitamente à sua condição de “profissional do olhar”: na realidade ele é alguém que enxerga a realidade física circundante fundamentalmente a partir de sua câmera, ela é quem serve de mediadora entre ele e as coisas do mundo ele depende dela para entendê-lo e vários indícios ao longo do filme nos mostram como sua relação direta com as pessoas é problemática.

A esse respeito lembremos junto com Gilda de Mello e Souza⁴⁹ de Lewis Mumford para quem a modernidade está ligada ao ciclo do vidro e este por sua vez acelera a visualização progressiva do mundo, fenômeno inclusive tipicamente urbano. A partir de pré-impressionistas como William Turner no final do século XIX, que dissolve as formas em uma luz difusa que será radicalizada posteriormente pelos Impressionistas, e mesmo pela arte abstrata e informal, a arte passa progressivamente de uma representação do real a uma reflexão sobre o real e, então, sobre a visão mesma, até à especulação sobre sua própria natureza.

O papel histórico da fotografia neste contexto será crucial, já que seu nascimento é contemporâneo desta mudança de concepção na arte⁵⁰: o vidro da objetiva fotográfica

48 Fazemos referência aqui à Proxêmica, termo cunhado por Edward T. Hall, em *A Dimensão Oculta*, tr. Waldéa Barcellos, SP, Martins Fontes (1971), 2005.(p.1)

49 *op. cit. Ultra*, p.145 – 147

50 Revista Traverses N.º 46: *Le verre*, Paris, Ed. Centre George Pompidou, 1989. (p.88)

Thomas, agora reduzido a um mero cidadão imerso na cidade grande e na sua solidão, claramente impotente diante das circunstâncias, aceita dialogar abertamente com o imaginário (personificado pelos artistas mímicos), chegando mesmo a nos surpreender quando desaparece no final do filme, maneira encontrada por Antonioni, para, emergir fulgurantemente como Autor (“É minha assinatura”, disse ele)⁵³, em uma decisão que flerta com uma tradição brechtiniana, ao nos fazer lembrar que nós, espectadores, estávamos diante apenas de uma ficção, de uma imagem.

Se podemos dizer com Baudelaire que a Cidade é viva porque nela existe o homem e que sendo viva ela muda, ou ainda com Ferreira Gullar que o Homem está na Cidade, como a Cidade está no Homem, Antonioni, com uma sensibilidade perspicaz e distanciada, tece no filme os espaços efetivos e humanos a partir de dados narrativos tanto verbais (diálogos) quanto cenográficos (imagéticos), que podem ser associados a comportamentos sociais no meio urbano, inclusive os de hoje.

O filme não perdeu em nada sua atualidade nestes tempos de reinado absoluto do visual e de seus simulacros, moldados que somos pelos artefatos tecnológicos, e privilegia – se de uma reflexão pessoal de caráter ético e estético sobre o papel tanto do artista como da arte (a fotográfica como a cinematográfica) e de sua adequação para o exercício e a capacidade do olhar, além da distinção entre realidade e artifício.

|||||

53 *ibid.*, p. 110.

HI(E)STÓRIA DE UMA ENTREVISTA

Patricia Tenório

Tudo começou em Fevereiro de 2013. Havia recebido o convite da Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Nino para escrever um texto sobre Literatura e Artes Visuais, e me lembrei de um livro que, há muito tempo, uma professora me ofereceu e provocou:

– Escreva sobre o olhar dessas pessoas, Patricia.

Esse livro era *Portraits*, do fotógrafo americano Steve McCurry. O fato de praticamente não possuir palavras me inquietou e fez aceitar o convite das duas professoras: a primeira prefigurando o que seria preenchido pela segunda.

Aproveitando outro convite da poetisa Flavia Cosma para participar do VII Festival Internacional de Escritores e Artistas de Val-David, no Canadá, entrei em contato, em Fevereiro ainda, com Steve McCurry através de seu blog. Perguntava da possibilidade de uma entrevista para o nosso livro quando da minha ida ao Canadá, com uma passagem por Nova York, entrevista que pensei ampliar para os demais participantes.

Fui muito bem recebida pelos assistentes de McCurry, que me informaram que ele estaria viajando no período da minha ida ao Canadá, mas que aceitava realizar a entrevista.

Foi uma imensa alegria para todos. Pudemos pôr em prática a teoria abordada nos ensaios e/ou outros questionamentos afins que envolvem esse diálogo entre as artes. Após reunirmos as perguntas de cada participante enviamos aos assessores de Steve McCurry para repassarem para ele e nos responder.

Junho. Julho. Agosto de 2013. Iniciou-se uma troca de e-mails com os assessores, e até mesmo telefonemas para sabermos a situação da entrevista. Os desencontros eram sequenciais, as viagens de McCurry constantes, e todos aguardávamos ansiosos por um posicionamento e resposta do fotógrafo.

20 de Dezembro de 2013. Viajando com minha família para Nova York resolvi tentar mais uma vez um retorno quanto à nossa entrevista. Não acreditava muito em uma resposta. Afinal, desde o convite e aceitação de McCurry, em Fevereiro, haviam transcorrido 10 meses.

23 de Dezembro de 2013. Antevéspera de Natal. Ao abrir a caixa de e-mails em um hotel em Nova York, na mesma cidade do escritório da Magnum, agência a qual Steve McCurry é associado, havia a resposta de sua assistente contendo a entrevista. Pulei, cantei, vibrei a boa nova! Como se em algum lugar daquela “cidade que nunca dorme” eu pudesse ver Steve McCurry com um gorro vermelho nos dizendo “Ho-ho-ho”. E nós, a maioria dos participantes deste dossiê, do outro lado da América, lhe dizendo: Feliz Natal, Steve!

ENTREVISTA COM STEVE MCCURRY (BILÍNGUE)

INTERVIEW WITH STEVE MCCURRY (BILINGUAL)

MARIA DO CARMO NINO – Como você considera e resolve na prática os campos entre *fotografia / arte / documento* enquanto tensões inseridas no contexto do seu trabalho?

MARIA DO CARMO NINO – How do you deal and solve on your practice the fields among *photography / art / document* while tensions within the context of your work?

SM – The lines that once made for distinct categories have blurred substantially. Documentary photography has become more and more accepted in the fine art market. People respond to these photographs because there is a universal chord that speaks to people.

SM – As linhas que antes foram feitas para distinguir categorias turvaram-se substancialmente. Fotografia documental tornou-se cada vez mais aceita no mercado de arte. As pessoas respondem a essas fotos porque existe um acorde universal que fala para as pessoas.

EDUARDO QUEIROGA – Na fotografia documental, o assunto fotografado é muito importante, não podemos negligenciá-lo. Como acontece a articulação entre a assinatura do fotógrafo (a expressão de sua subjetividade) e o respeito ao assunto, ao tema documentado?

EDUARDO QUEIROGA – In documentary photography, the photographic subject is very important, we cannot neglect it. How is the articulation between the signature of the photographer (expressing his subjectivity) and the respect to the subject, to the issue documented?

SM – My goal is to make an image that is representative, true and honest to what or who is in front of the lens. That trumps any stylistic intent. I photograph what catches

my eye, so you could say that my style has more to do with the way I observe. In the back of my mind I'm aware of seeking a look that helps capture the truth of a situation or the essence of a person, a glimpse of their humanity.

SM – Meu objetivo é fazer uma imagem que seja representativa, verdadeira e honesta para o que ou quem está na frente da lente. Isso supera qualquer intenção estilística. Eu fotografo o que me chama a atenção, assim você poderia dizer que meu estilo tem mais a ver com a maneira que eu observo. No fundo da minha mente estou ciente de buscar um olhar que ajude a capturar a verdade de uma situação ou a essência de uma pessoa, um vislumbre de sua humanidade.

FERNANDO DE MENDONÇA – A pessoa que olha para uma fotografia da série *Portraits* experimenta o reflexo de seu gesto por também se sentir olhada pela imagem. Torna-se uma espécie de espelho que tanto revela a sua autoconsciência de fotógrafo (não deixam de serem imagens autobiográficas) como a subjetividade do olhar espectador. Num dos fragmentos de Rousseau (*Meu Retrato*, 1760), temos que “os traços de um rosto só produzem seus efeitos porque nele estão todos juntos; a falta de um desfigura todo o rosto”. Considerando esta totalidade própria do retrato e a relação da imagem para com aquele que a observa, como você compreende esta via de mão dupla? Está claro que o seu tratamento na individualidade de quem posa visa um confronto com o self de quem contemplará suas fotografias, mas é possível pensar em um restabelecimento existencial como resultado desta experiência?

FERNANDO DE MENDONÇA – The person who looks at a photograph of the series *Portraits* experiences the reflection of his/her gesture by also feeling like looked by the picture. It becomes a kind of mirror that reveals both your self-conscience of photographer (they are nonetheless autobiographical images) as the subjectivity of the viewer look. In one of the fragments of Rousseau (*My Portrait*, 1760), we have that “traces of a face only produce their effects because in the face they are all together; the lack of one trace disfigures the whole face”. Considering this own totality of the portrait and the relationship of the image to the one who looks at it, how do you understand this two-way street? It's clear that your treatment in individuality of whom poses seeks a confrontation with the self of whom will contemplate your photos, but it's possible to think of an existential restoration as a result of this experience?

SM – I want people to think about the content of my portraits. I'm fascinated by how different we all look, and by how much you can see just by looking at the face. It's like peering down a well, and there it is reflecting back at you. A good portrait is one that says something about the person. We always sort of see ourselves in other people, so a good portrait also says something about the human condition. We see emotions in that person that we can relate to – happiness, sadness, suffering.

SM – Eu quero que as pessoas pensem sobre o conteúdo dos meus retratos. Sou fascinado por quão diferente todos nós olhamos, e por quanto você pode ver apenas olhando para o rosto. É como se olhássemos para o fundo de um poço, e lá reflete de volta para você. Um bom retrato é aquele que diz algo sobre a pessoa. Nós sempre de uma certa maneira vemos nós mesmos em outras pessoas, então um bom retrato também diz algo sobre a condição humana. Vemos emoções naquela pessoa que podemos nos relacionar – felicidade, tristeza, sofrimento.

JOÃO GUILHERME PEIXOTO – Como você observa/analisa as mudanças nas cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo na atividade foto-jornalística? Você acredita que isso traz que tipo de relações para a profissão?

JOÃO GUILHERME PEIXOTO – How do you observe/analyze the changes in production chains, publication and circulation of content in the photojournalistic activity? Do you believe that this brings what kind of relationship to the profession?

SM – It's critical to produce not only quality, but interesting work. Print magazines and newspapers are dwindling. This is inevitable as the world continues to change. It's not good and it's not bad. We just need to be flexible and poised to adapt to the changing media environment.

SM – É fundamental produzir não só qualidade, mas um trabalho interessante. Revistas e jornais impressos estão diminuindo. Isto é inevitável quando o mundo continua a mudar. Não é bom e não é ruim. Nós apenas precisamos ser flexíveis e prontos para se adaptar ao ambiente em mudança de mídia.

LEONILIA GABRIELA BANDEIRA DE SOUZA – Como perceber a fotografia nesses tempos de permanência?

LEONILIA GABRIELA BANDEIRA DE SOUZA – How to realize the picture in these times of impermanence?

SM – You can't escape the fact that multimedia has given rise to countless television channels, infinite content on the internet, the inundation of images and information everywhere we turn. What I look for in picture is content; a strong and powerful photograph will always be that. That's what stops me in my tracks and drives me to photograph that subject or event, travel the world looking for a story to tell, a striking face, or a culture to document.

SM – Você não pode escapar do fato de que a multimídia tem dado origem a inúmeros canais de televisão, conteúdo infinito na Internet, a inundação de imagens e informações por todo lado que viremos. O que eu procuro na foto é o conteúdo; uma fotografia forte e poderosa será sempre isso. Isso é o que me faz parar em minhas trilhas e me impulsiona para fotografar aquele assunto ou acontecimento, viajar pelo mundo à procura de uma história para contar, um rosto marcante, ou uma cultura para documentar.

JULIANA LEITÃO – A partir do tema da minha pesquisa, que são os Prêmios de Fotojornalismo, gostaria de saber se você, como fotógrafo premiado, teria resposta para duas perguntas que Galard faz em *Beleza Exorbitante* sobre algumas imagens memoráveis, trazendo-as para os Prêmios de Fotojornalismo que premia, principalmente, guerras, conflitos e desastres da natureza:

1) Será que essas imagens são difíceis ou impossíveis, necessárias ou ignóbeis, inadmissíveis ou imperativas?

2) O que é uma foto “bem-sucedida” quando, faz muito tempo, a nitidez não é mais indispensável e a imperfeição não é depreciatória?

JULIANA LEITÃO – From the theme of my research, that is about Photojournalism Awards, I wonder if you, as award-winning photographer, could answer two questions of Galard in *Exorbitant Beauty* about some memorable pictures, bringing them to the Photojournalism Awards that rewards, mainly, wars, conflicts and disasters of nature:

1) Do these images are difficult or impossible, necessary or ignoble, inadmissible or mandatory?

2) What is a “successful” photo when, long ago, the sharpness is no longer necessary and imperfection is not detractive?

SM 1) – I like celebrating people, places and culture through my photography. I also like to tell stories about my subjects through my photographs – especially those I have taken in areas of conflict; and I think this is an important aspect of photojournalism – to expose to the world the truth of what is happening.

SM 1) – Eu gosto de celebrar as pessoas, lugares e cultura através da minha fotografia. Eu também gosto de contar histórias sobre os meus temas através das minhas fotografias – especialmente aqueles fotografados em áreas de conflito, e eu acho que isso é um aspecto importante do fotojornalismo – expor ao mundo a verdade sobre o que está acontecendo.

SM 2) – That varies from picture to picture. Certain technical details might distract from the subject of one image but then enhance another. I think the definition of a successful photograph is one that stays with you, one that’s impossible to forget. It’s why

I admire the photographs of Henri Cartier-Bresson. His ability to capture emotion and personality doesn't change because a few years difference. Some of the most celebrated photographs in history are technically "poor".

SM 2) Isto varia de imagem para imagem. Certos detalhes técnicos podem distrair do assunto de uma imagem, mas, em seguida, iluminar um outro. Eu acho que a definição de uma fotografia de sucesso é aquela que fica com você, aquela que é impossível de esquecer. É por isso que eu admiro as fotografias de Henri Cartier-Bresson. Sua habilidade de capturar a emoção e personalidade não muda por causa de alguns anos de diferença. Algumas das fotografias mais célebres da história são tecnicamente "pobres".

MARCOS BUCCINI – Em termos culturais, o que você busca em suas imagens? E como gerar belas imagens de situações de pobreza, guerra e sofrimento?

MARCOS BUCCINI – In cultural terms, what do you seek in your images? And how to generate beautiful images of poverty, war and suffering?

SM – I'm not sure I'm really looking for beauty. I might be looking for something, but I'm not sure that's the word that would define what I'm trying to portray or show, or what point I'm trying to make about what it is that I'm photographing. There may be a certain haunting beauty about some of those pictures, but it wasn't my intention to make it look this way or that way, I was simply documenting what was happening in front of me. Take *Dorothea Lange's Migrant Mother*. Her look is striking and powerful, but I am not sure I would characterize it as beautiful.

SM – Não tenho certeza se realmente estou procurando pela beleza. Eu certamente estou à procura de algo, mas não tenho certeza se essa é a palavra que define o que estou tentando retratar ou mostrar, ou qual ponto estou tentando tratar sobre o que estou fotografando. Pode haver uma certa beleza assombrosa sobre algumas dessas fotos, mas não era a minha intenção fazer com que pareça desta ou daquela maneira, eu estava simplesmente documentando o que estava acontecendo na minha frente. Tome *Mãe Migrante de Dorothea Lange*. Seu olhar é impressionante e poderoso, mas não estou certo de que eu poderia caracterizá-lo como bonito.

PATRICIA TENÓRIO – Ao se preparar para uma fotografia, existe alguma história em mente? O quão eloquente são suas fotografias – me referindo à sua série de imagens "A Eloquência do Olhar"? Você procura saber da vida dos seus "retratados", ou deixa livre a fantasia para a criação de uma história, a partir do enquadramento, da luz, das vestes, das cores? O quão de literário você enxerga no ato fotográfico de uma maneira geral e, em particular, no seu ato fotográfico?

PATRICIA TENÓRIO – When preparing yourself for a photograph, there is a story in mind? How eloquent are your photographs – referring to your series of images “Eloquence of the Eye”? Do you demand to know the lives of your “portraits”, or do you let free the fantasy to create a story, from the frame, the light, the clothes, the colors? How do you see the literary in the photographic act in general and, in particular, in your photographic act?

SM – I prefer seeing how things unfold naturally, so I’ll seldom have a plan. My photography is about documenting a truth. One of the many things that fascinates me about India and its culture are those vibrant colors and rich culture and history. My photographs are the pursuit of something honest, truthful, and as ethical a manner as possible, unencumbered by any outside preferences or opinions. I think that’s what makes the image powerful and catches people’s eyes.

SM – Prefiro ver como as coisas se desenrolam naturalmente, então raramente vou ter um plano. Minha fotografia é sobre documentar uma verdade. Uma das muitas coisas que me fascina sobre a Índia e sua cultura são as cores vibrantes e rica cultura e história. Minhas fotografias são a busca de algo honesto, verdadeiro e tão ético como uma forma quanto possível, livre de quaisquer preferências ou opiniões externas. Acho que isso é o que faz a imagem poderosa e captura os olhares das pessoas.

RAFAEL DIAS – Sua relação com a fotografia parece ser de afeto, de um sentimento direcionado não só a rosto de pessoas mas a objetos também. Para você, a imagem é o registro de um olhar pessoal e intransferível ou de uma relação criadora que se põe entre você e o elemento fotografado?

RAFAEL DIAS – Your relation with image and photography seems to be related to a kind of affection, a feeling that you put a light not only upon someone’s face but upon objects as well. Do you think your work grasps your own private look or something new that emerges in this contact between you and the other?

SM – I think that each photograph needs to stand on its own, and tell a story by itself. Part of that is the context, objects and culture surrounding the subject. Its part of what makes them who they are, part of what reveals who they are.

SM – Acho que cada fotografia deve permanecer por conta própria, e contar uma história por si só. Parte disto é o contexto, objetos e cultura em torno do assunto. A parte do que os torna quem eles são, parte do que revela quem eles são.

* **Steve McCurry** has been a one of the most iconic voices in contemporary photography for more than 30 years, with scores of magazine and book covers, over a dozen

books, and countless exhibitions around the world to his name.

Born in a suburb of Philadelphia, Pennsylvania; McCurry studied film at Pennsylvania State University, before going on to work for a local newspaper. After several years of freelance work, McCurry made his first of what would become many trips to India. Traveling with little more than a bag of clothes and another of film, he made his way across the subcontinent, exploring the country with his camera.

* Extracted from www.stevemccurry.com

* **Steve McCurry** tem sido uma das vozes mais emblemáticas da fotografia contemporânea por mais de 30 anos, com dezenas de revistas e capas de livros, mais de uma dúzia de livros e inúmeras exposições ao redor do mundo com o seu nome.

Nascido em um subúrbio da Filadélfia, Pensilvânia; McCurry estudou cinema na Universidade Estadual da Pensilvânia, antes de ir trabalhar para um jornal local. Depois de vários anos de trabalho *freelance*, McCurry fez a primeira do que viria a tornar-se inúmeras viagens para a Índia. Viajando com pouco mais do que um saco de roupas e outra de filme, ele fez o seu caminho em todo o subcontinente, explorando o país com sua câmera.

* Extraído de www.stevemccurry.com

SOBRE OS AUTORES

EDUARDO QUEIROGA é fotógrafo e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Professor e coordenador do Bacharelado em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo (FIBAM). Professor da Faculdade dos Guararapes. Contato: queiroga.eduardo@gmail.com

FERNANDO DE MENDONÇA é Escritor, Professor na Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). Autor de “A Modernidade em Diálogo: o fluir das artes em Água Viva” (crítica literária, Ed. UFPE, 2012), “Um Detalhe em H” (romance, Ed. Grupo Paés, 2012) e “23 de Novembro” (romance, Ed. Grupo Paés, 2014), escreve críticas de cinema para revistas eletrônicas e catálogos, desenvolvendo pesquisas e cursos sobre a relação Literatura e Cinema, além de ser curador em Cineclubes. Contato: nandodijesus@gmail.com

JOÃO GUILHERME PEIXOTO é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Jornalista, atua na Assessoria de Comunicação Social do Tribunal de Justiça de Pernambuco (TJPE). Docente na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Contato: joaogmpeixoto@gmail.com

JULIANA ANDRADE LEITÃO é pesquisadora, professora e Fotógrafa. Professora Adjunta dos Cursos de Comunicação Social e Design do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (CAA/UFPE). Doutora em Comunicação (PPGCOM-UFPE) com o projeto: Fotojornalismo e questões contemporâneas (2012-2016). Em 2014 foi Bolsista da Capes -Programa Institucional Doutorado Sanduíche Exterior - PDSE na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), (2014). Atuou como fotojornalista de 2003 a 2011 nos jornais Diário de Pernambuco e Folha de Pernambuco. Docente do Ensino Superior desde 2010. contato julleitao@gmail.com

LEONILIA GABRIELA BANDEIRA DE SOUZA é doutoranda do Programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Coordenadora do Curso de Design Gráfico do Centro Universitário 07 de Setembro. Desenvolve pesquisas sobre ima-

gem, arte postal e processo criativo. Contato: nilabandeira@yahoo.com.br

MARCOS BUCCINI é designer e professor efetivo da Universidade Federal de Pernambuco. Especialista e Mestre em Design da Informação, e Doutor em Comunicação pela UFPE. Em 2003, começou a trabalhar como professor de ensino superior. Fundou e coordenou o Núcleo de animação da Faculdade Barros Melo - AESO. Coordenou na mesma instituição a Pós-graduação em Animação Digital. Hoje coordena o Maquinário-Laboratório de Animação UFPE/CAA. Trabalha desde 2002 com cinema de animação. Já dirigiu 9 produções em animação digital, ganhando 41 prêmios no total. Contato: marcosbuccini@gmail.com

MARIA DO CARMO NINO é artista plástica, curadora, Dr^a em Artes pela Sorbonne e graduada em Arquitetura. Foi curadora adjunta do Programa Rumos Artes Visuais 2001/2003 (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) e exerceu a Coordenação de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) em 2008/2009; atual professora da UFPE em Artes Visuais na graduação e na pós-graduação de Literatura (PPGL), onde desenvolve pesquisas e publica na área das intersecções entre linguagens com ênfase em fotografia, pintura, literatura e cinema. Contato: carmonino@gmail.com

PATRICIA (GONÇALVES) TENÓRIO escreve prosa e poesia desde 2004. Tem onze livros publicados e defendeu em 17 de setembro de 2015 a dissertação de mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, linha de pesquisa Intersemiose, “*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural”, sob a orientação da Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino. Acaba de ingressar (2017.1) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) no Doutorado em Escrita Criativa. Mantém o blog www.patriciatenorio.com.br. Contato: patriciatenorio@uol.com.br

RAFAEL DIAS é jornalista, graduando em filosofia e mestre do Curso de Comunicação do PPGCOM-UFPE. Atua como correspondente da Revista da Cultura (Livreria Cultura/São Paulo), além de colaborar para a Revista Continente, entre outras publicações. Desde 2011, é membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos (Neben) do PPGL-UFSC, onde desenvolve trabalhos de pesquisa e edição literária. Contato: diarafael@gmail.com.

ÁLBUM DE IMAGENS

FOTOPINTURA CONTEMPORÂNEA: a pós-produção no trabalho de Mestre Júlio

por Eduardo Queiroga



Fig. 1 - Exemplo de fotografia original deteriorada e fotopintura resultante
Fonte: Júlio Santos, mestre da fotopintura (NAKAGAWA, 2010)

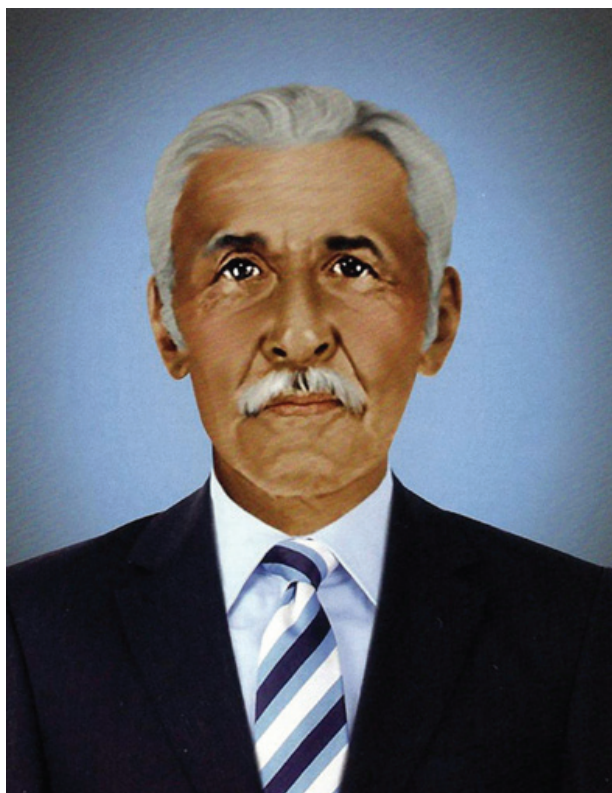




Fig. 2 - Fotopintura onde vemos a inscrição “ele é homem”: alguns trabalhos perdiam a referência em relação aos retratados.

Fonte: coleção Titus Riedl, reproduzida do catálogo da Exposição “Fotopinturas” (CHIODETTO, 2011).



Fig. 3 - Fotos da série “Fotopintura Contemporânea”, de Mestre Júlio Santos e Luiz Santos.

Fonte: Mestre Júlio mestre da fotopintura (NAKAGAWA, 2010)



RELEITURAS DE UMA OBSESSÃO HITCHCOCKIANA: origem, imagem, vertigem

por Fernando de Mendonça



Fig. 1 – *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)



Fig. 2 – *Io Sono L'Amore* (Luca Guadagnino, 2009)



Fig. 3 – *Giallo* (Dario Argento, 2009)



Fig. 4 – Fotografia de Félix Nadar (1820-1910)



Fig. 5 – *Hvile, Repos* (Vilhelm Hammershøi, 1905)

SOBRE UMA FOTOGRAFIA DE GUERRA: fronteiras do fotojornalismo contemporâneo

por Juliana Leitão



Fig 1 - Três de Maio de 1808, Francisco Goya

O INSTANTE E O MOVIMENTO: a influência da fotografia de Muybridge e Marey

por Marcos Buccini

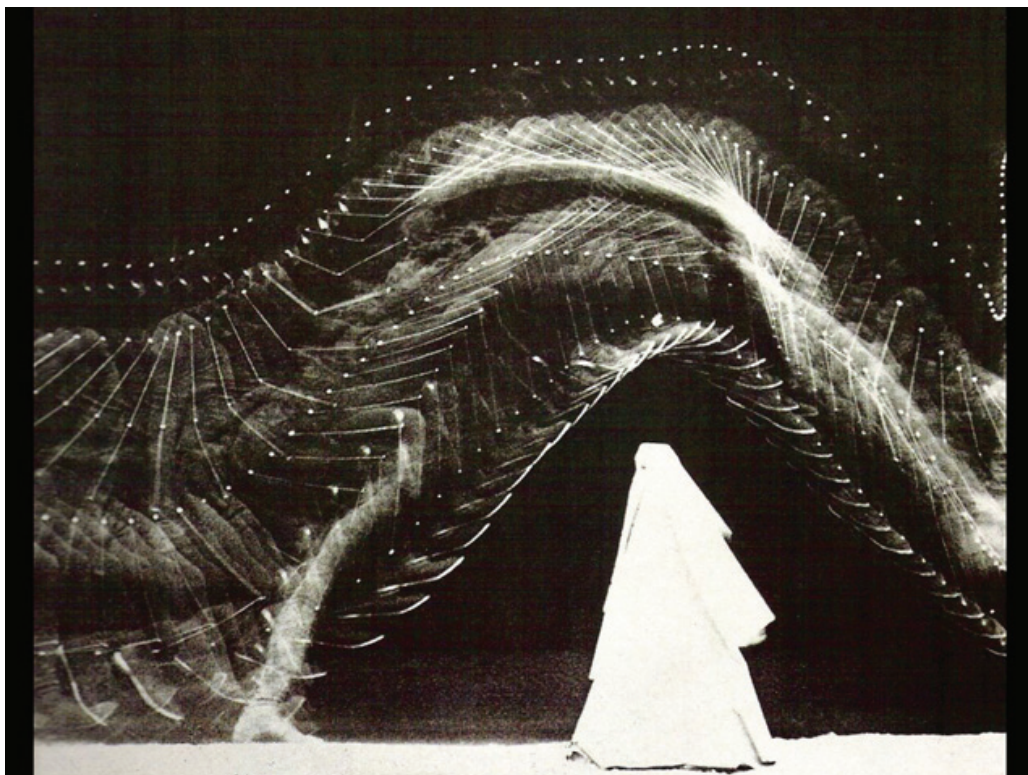


Fig. 1 - Primeiras cronofotografias de Étienne- Jules Marey.



Fig. 2 - Cronofotografia que registra o voo de um pelicano.

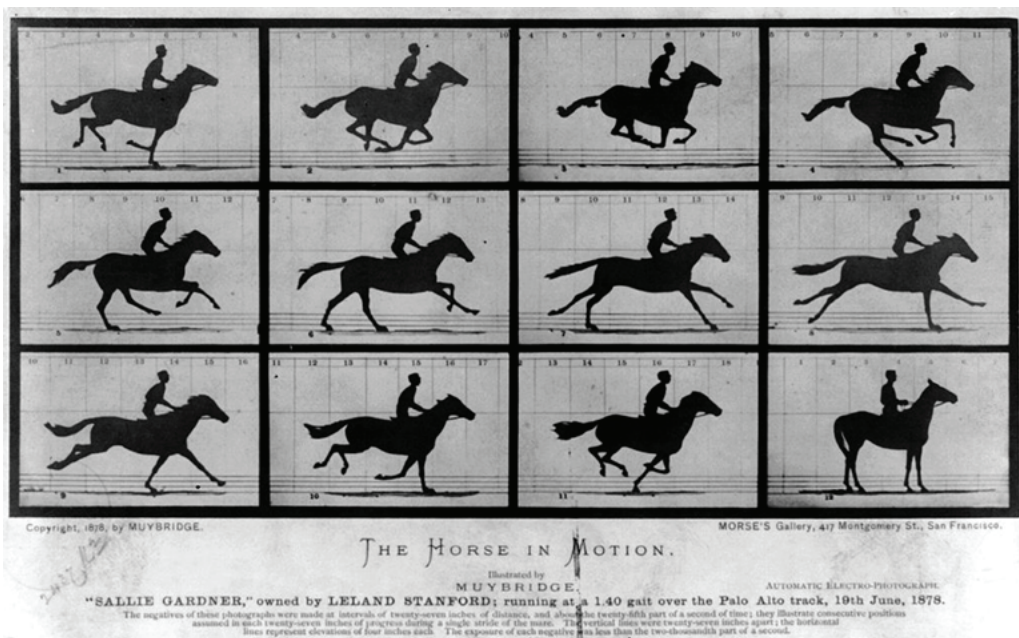


Fig. 3 - *The Horse in motion*, sequência de fotos de Muybridge.



Fig. 4 - Quadro 1807 do pintor Jean-Louis-Ernest Meissonier.



Fig. 5 - 'Corrida de Cavalos em Epsom' de Théodore Géricault.



Fig. 6

O LITERÁRIO EM FOTOGRAFIAS DE STEVE MCCURRY OU A ELO- QUÊNCIA DO OLHAR EM *PORTRAITS*

por Patrícia Tenório



Fig. 1 - Bombay, India, 1997



Fig. 2 - Marseille, France, 1989



Fig. 3 - Timbuktu, Mali, 1987

GUS VAN SANT E A IMAGEM-NÉVOA

por Rafael Dias



Fig. 1⁵⁴ - Foto da série *Equivalents*, de Alfred Stieglitz



Fig. 2⁵⁵ - Frame de *Últimos Dias*, de Gus Van Sant

54 http://www.paulmphotography.com/equivalents/1280/DSC_4967_800.jpg.

55 Este frame do filme, assim como os próximos deste artigo, foi extraído do DVD da distribuidora MK2 Éditions, lançado em *box office* no mesmo ano em que foi divulgado, em 2005.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

