



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

O PONTO DE VISTA SEMIÓTICO NA FOTOGRAFIA RODCHENKIANA¹

Jorge Viana Santos (UESB)

Resumo: Este artigo discute a premissa de que o ponto de vista na fotografia de Alexander Ródchenko (1891-1956) é semiótico, na medida em que desempenha duas funções superpostas: político-ideológica e artística, fato que rompe com o ponto de vista canônico, reestrutura o código cultural do olhar, e exige a participação consciente do espectador. Primeiro, analisa-se o conceito de ponto de vista semiótico. Em seguida, demonstra-se que, Ródchenko o construiu em sua fotografia intersemioticamente, recorrendo, dentre outros, ao procedimento do estranhamento para denunciar o ponto de vista, privilegiando, no código, mecanismos de refração, atitude essa que o levou a enfatizar a linha e a angulação, sobretudo a diagonal, como expedientes capazes de criar dinamismo na imagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia - Ponto de vista - Semiótica

¹ Trabalho apresentado no NP15 – Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

1. Preliminares

Nas primeiras décadas do século XX, desenvolveu-se na Rússia pré e pós revolucionária, uma prática artística *sui generis* que objetivava fazer do artista um participante relevante na organização e construção da vida social². Uma arte como tal exigiria não só a superação de cânones estabelecidos pela arte tradicional, mas paralelamente a superação das fronteiras entre linguagens e códigos, fato que resultaria na adoção de processos de criação marcados pela intersemiose. O Construtivismo Russo com seu ideal maior de fundir arte e ideologia, acabou tornando-se o movimento que, possivelmente, melhor agregou os princípios e artistas que visavam produzir essa nova arte não desvinculada da ação social.

Nesse contexto encontra-se Ródchenko³, praticando uma fotografia inovadora que, beneficiando-se da intersemiose com o design e as artes plásticas, e em consonância com os princípios do Construtivismo, tornou-se marcada pela adoção do que chamamos um *ponto de vista semiótico*.

Assim, nesse artigo analisaremos a noção de ponto de vista semiótico, tomando como exemplo ideal a fotografia de Ródchenko.

2. O ponto de vista semiótico

No âmbito da teoria da fotografia, Aumont (1995: 156) apresenta para a noção de ponto de vista três conceituações principais: "(...) local real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; (...) modo particular como uma questão pode ser considerada; e " uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento". Observe-se que desses três conceitos, o primeiro e o terceiro, coincidem, respectivamente, com as noções básicas de *ponto de vista posicional* e *ponto de vista ideológico*⁴. Já o segundo introduz a noção de intencionalidade, de escolha. Quer dizer, um fotógrafo pode, ao escolher tal ou tal ponto de vista, ter em mente uma intenção específica em relação à produção de interpretantes pelo

² Margolin (1997) denomina esse período de Vanguarda Artístico-Social.

³ Um dos mentores e expoentes do Construtivismo Russo, Alexander Mikhailovich Ródchenko (1891 – 1956), além de fotógrafo, era pintor, escultor, cenógrafo, designer. Também, escrevia para revistas especializadas e lecionava.

⁴ Cf. Santos (2002: 92-93)

observador no processo de semiose. Pode, por exemplo, buscar uma espécie de signo transparente ("objetivo"), com interpretação idealmente unívoca; ou pode tender a gerar interpretações ambíguas, ou seja, a produzir como signo uma imagem opaca.

Assim, restringindo-nos à fotografia, e considerando tal abordagem de Aumont, podemos dizer que o ponto de vista constitui-se, então, num ciclo completo: envolve **posição** (do fotógrafo e objeto), **representação** dessa posição na imagem (considerando inclusive os efeitos técnicos do equipamento e regras do código), **juízo** (como a cena é mostrada), **intenção** (em relação à leitura pelo espectador virtual). Em suma, "**O que** está sendo mostrado na foto?", "**Como** está sendo mostrado?", "**Para quem** está sendo mostrado?" e, – fundamentais – "**Para que** e **Por que** está sendo mostrado?".

Ora, se por um lado, alguém pode argumentar que o amálgama de todas essas noções encontra-se, em princípio, em toda e qualquer imagem fotográfica, por outro lado, é forçoso admitir que, no tocante ao ponto de vista, quando a fotografia não é simplesmente "tirada", mas construída⁵ como arte para, sem deixar de sê-lo, atingir um ideal político-ideológico, estamos diante da noção de ponto de vista que denominaremos **ponto de vista semiótico**, cujo exemplo cabal encontra-se na obra fotográfica de Ródchenko: trata-se da fusão num signo, a fotografia, entre função artística e político-ideológica. Ambas alçaram a fotografia rodchenkiana à categoria de uma prática que se tornou híbrida, na medida em que se desenvolveu num processo de intersemiose com outras artes⁶.

O ponto de vista semiótico, assim definido, apresenta, dentre outras, cinco características gerais: a) constitui um signo (no sentido bakhtiniano do termo) e como tal, é dialógico-ideológico; b) resulta de um processo intersemiótico que envolve, além da linguagem da fotografia, linguagens outras como das artes plásticas, cinema e, como articuladora, a do *design* em diversas modalidades; c) é conceptual (simbólico), visto ser produzido, conscientemente, não almejando a objetividade; d) é experimental, na medida em que procura ampliar as possibilidades expressivas da fotografia, absorvendo e exercitando, por exemplo, elementos visuais de sistemas perspectivais não canônicos, como é caso do

⁵No sentido do termo para o Construtivismo Russo ou seja, resultante de procedimentos.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

dinamismo de pontos de vista da perspectiva inversa, praticada na arte do ícone medieval; e, enfim, é duplamente intencional: de um lado surge como um ato, assumidamente, político-ideológico – contribui para a transformação social através da transformação do indivíduo –, de outro, como uma forma de praticar tal ato, sem renunciar a princípios artísticos formais construtivistas.

A título de exemplo, uma foto como *A barragem - 1933* (foto 1, em anexo), que integrava uma foto-reportagem de Ródchenko sobre o canal do Mar Branco, por certo fará qualquer observador se perguntar: "Onde estava o fotógrafo? De qual posição devo olhar essa foto?". Pergunta que se justifica quando se nota que a barragem foi propositadamente fotografada de tal forma que elimina a certeza prévia de que se sabe como olhar uma foto: ou na vertical ou na horizontal. Nem um caso nem outro: aqui, o objeto figura duplamente oblíquo além de ser mostrado de cima para baixo.

Um outro exemplo desse ponto de vista se vê na foto 2, *Fotojornalista George Petrussov na Praça Vermelha (1936)*, na qual se observa uma bipartição do espaço diagonalmente, formando triângulos superpostos. Como consequência, a imagem cria uma tensão entre duas bem marcadas diagonais: uma, formada pela fileira de soldados, que, partindo do canto inferior direito, "encaminha" o olhar do espectador rumo ao canto superior esquerdo, com um efeito de perspectiva infinita, fato que propicia uma espécie de fusão com o prédio ao fundo; a outra, definida pela figura (metalingüística: um fotógrafo) em primeiro plano, parte do canto inferior esquerdo atingindo o superior direito. Tais direções contrárias criam como que dois pontos de vista concorrentes, os quais se cruzam como as linhas de um X. Desse cruzamento, resulta uma desestabilização do centro da imagem. E permanece a pergunta: "Afinal, qual era o ponto de vista do fotógrafo?".

Em conjunto as fotos 1 e 2 apresentam uma maneira peculiar de tratar a profundidade: se o padrão é buscar um ponto de fuga no horizonte, em ambas as imagens isto não se realiza: na primeira, o olhar é obstruído; na segunda, desviado. Disso resulta uma espécie de desarticulação da perspectiva, fazendo com que, para o olhar automatizado, os objetos pareçam estar "deformados", por um ponto de

⁶ Fato propiciado sobretudo pelo *design*. (Para detalhes ver Santos 2002).



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

vista em movimento ou múltiplo. Este fato, em tal ou qual medida, retoma a perspectiva inversa, procedimento representacional da arte do ícone russo.

E o que dizer de uma foto com um ponto de vista totalmente inusual em se tratando de fotos de pessoas: de cima para baixo, com a cabeça formando um bloco único com o tronco e as pernas – tudo em diagonal em relação às extremidades do *frame*? Ora, ao ser publicada em 1928 na revista *Nov Lief* nº. 6, a foto 3, *O pioneiro* chegou a render seriíssimas críticas a Ródchenko: acusaram-no de deformar a figura humana reduzindo-a a um monstro⁷.

Imagens como essas – ínfima amostra na vasta obra fotográfica de Ródchenko – não são devidas ao acaso. Pelo contrário, foram pensadas e realizadas com um objetivo que extrapola o mero exercício estético: havia concomitantemente o ideal político-ideológico de, justamente, despertar questionamentos no espectador, tirando-o da condição de observador passivo, a qual não seria de modo algum condizente com o cidadão socialista. A fotografia deveria educar as pessoas para verem de modos diferentes. Deveria, para Ródchenko, desautomatizar o olhar.

Ródchenko promove, assim, uma ruptura dos pontos de vista canônicos e, paralelamente, instaura um questionamento do espectador: "Afinal, qual era o ponto de vista do fotógrafo?" Se uma fotografia desperta uma tal pergunta é sinal de que o fotógrafo conseguiu fazer com que o espectador se lembrasse de que há alguém por trás da câmara. O ponto de vista, agora um signo, e, portanto, ideológico⁸ chamou a atenção para si⁹ quando, normalmente, é "escondido" sob pena de desviar a atenção do assunto considerado, sempre, principal e como se fosse a cópia fiel do real.

Enfim, considerando código no sentido proposto por Machado (1984: 28), "(...) o conjunto de todos os processos de *reflexão* e *refração* que constituem o sistema simbólico", pode-se dizer que esse fotógrafo russo, com seu ponto de vista semiótico, privilegia no uso de códigos a refração, e não o reflexo, no sentido preciso desses termos dado por Bakhtin (1992). Isto não é a praxe. Causou uma revolução.

⁷ Para detalhes, consultar Lavrentiev (1996a:145).

⁸ Faço tal afirmação seguindo a definição de signo proposta por Bakhtin (1992).

⁹ Esse ato de *chamar atenção para si* remete-nos à idéia de função poética, conforme desenvolvida por Jakobson (1999: 118-162).

2.1. *Manifesto da desautomatização: a ruptura com o ponto de vista canônico*

Para balizarmos o alcance da obra de Ródchenko, que causou uma espécie de "revolução na fotografia" – como, aliás, Galassi (1998) denomina extenso ensaio tratando do tema – é necessário enfatizar que o ponto de vista semiótico configurou-se como uma radical ruptura com o ponto de vista canônico estabelecido na fotografia até então, a saber: o ponto de vista frontal, obtido seguindo-se estritamente as normas da pintura renascentista, fundamentada, como se sabe, na perspectiva *artificialis* (central), adotada como padrão de correção, regido por parâmetros matemáticos, o que a tornava capaz de, supostamente, representar com exatidão a realidade.

Na pintura renascentista, como esclarece Neiva Jr. (1986: 32), os cânones recomendavam que os artistas representassem uma cena como se estivessem diante de uma janela¹⁰, através da qual sua visão, monocular e imóvel, mergulhasse na distância do espaço. Os objetos, então, deveriam ser representados por dedução matemática, a partir de sua aparência para o olhar imóvel do espectador. Deste modo, elaborar-se-iam, idealmente, imagens objetivas, cópias fiéis dos objetos reais.

Acontece que, seguindo rigorosamente esses preceitos, a pintura da renascença, junto com fundamentar uma estética, estava instituindo um ponto de vista que favorecia, mais que qualquer outro, o fenômeno referido por Machado (1984: 95) como *transferência de subjetividade*: a identificação da visão do espectador com a visão do sujeito da enunciação (pintor ou fotógrafo). Quer dizer, há implícita na imagem em perspectiva linear a pré-determinação de que o olho do espectador assumira uma posição – nos dois sentidos do termo – em relação à cena que seja idêntica à posição originalmente adotada pelo pintor. Em síntese, ocorre a "supressão provisória do nosso próprio olhar para colocá-lo a mercê de outro que dirige o nosso". Trata-se, portanto, de "(...) um 'assujeitamento' do espectador, pois em toda construção perspectiva unilocular este último se identifica com o sujeito e vê a cena como se fosse ele" (p. 92).

¹⁰ Tal método ficou conhecido como "janela de Alberti" (e, mais tarde, devido a influência e teorias de Leonardo, como "janela de Leonardo"). Daí que, conforme Dürer (apud Panofsky 1999: 31), "perspectiva é uma palavra latina que significa 'ver através de'".



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Em decorrência mesmo da hegemonia da arte européia por séculos, esse ponto de vista dominou absoluto como padrão universal na arte. Com o surgimento da fotografia, já no século XIX, herdeira que era da câmara escura e utilizando lentes construídas para produzir imagens em perspectiva linear, ocorreu o esperado: em geral, os fotógrafos adotaram procedimentos de composição imitando, no tocante ao ponto de vista, os pintores renascentistas: fotografar era equiparado a produzir uma imagem técnica que espelhasse a realidade e que se apresentava como sem sujeito, objetiva, neutra. A criação e o estilo ficariam para a pintura; para a fotografia, restava a tarefa da documentação: gerar um pseudo-signo transparente.

E assim aconteceu. Sem pretender aqui fazer uma história da fotografia, parece-nos bastante pontuar que o ponto de vista canonizado gera, de certa forma, uma aparência de neutralidade, visto que, do espectador da foto, não se requer nenhum esforço consciente de interpretação; pelo contrário, busca-se dar à imagem uma aparência de objetividade e neutralidade. Cria-se uma espécie de automatização do olhar, em que o ângulo de captação da imagem é praticamente ignorado por não causar tensão no espectador: faz-se passar por nulo e inexistente (cf. Machado 1984: 107-108). Conseqüentemente,, não se explora o potencial semiótico (e de intersemiose) da linguagem da fotografia, na qual a câmara fotográfica, junto com o fotógrafo, pode mover-se livremente em praticamente infinitos ângulos e registrá-los em perspectivas que gerarão imagens fotográficas insólitas.

De modo geral, pode-se dizer que tal situação perdura com tal vigor que, já nos anos vinte do século XX, então em plena vanguarda, Ródchenko questiona:

Que serão dos fotógrafos (...) soviéticos se o seu pensamento visual for obstruído pelas autoridades da arte universal, com suas composições de arcanjos, cristos e lordes? (Rodchenko 1928b: 143)

Ao fazer um tal questionamento, ele estava efetivamente enfatizando o fato de que numa sociedade pós-revolucionária tornava-se imprescindível a adoção de novos padrões condizentes com a nova realidade político-ideológica e artística. Nesse sentido, um novo ponto de vista se lhe afigurava imprescindível. Isto porque, para Ródchenko, a fotografia com as suas possibilidades técnicas e formais, "(...)

deveria (...) dedicar-se a mostrar o mundo sob todos os pontos de vista; a educar a faculdade de ver sob todos os ângulos" (Rodchenko 1928b: 143).

Ródchenko em sua prática fotográfica: foi um legítimo experimentador. Deste modo, imagens como as supracitadas, autorizaram Ródchenko a defender que

Em fotografia há velhos pontos-de-vista, o ponto de vista de uma pessoa que está de pé no solo e olha em linha reta (...). Eu luto contra esse ponto de vista e permanecerei lutando por uma fotografia de todas as outras posições (...) Os ângulos mais interessantes atualmente são aqueles 'de cima para baixo', 'de baixo para cima' e suas diagonais (...). (Ródchenko apud Newhall (1982: 201)

Eis, portanto, o "Manifesto" artístico, político e ideológico de Ródchenko. Mediante um novo ponto de vista, propõe uma reestruturação do código cultural do olhar, fundado na horizontalidade-verticalidade. Depois de fotos construídas conscientemente tomando-o por meta, o código da fotografia não foi mais o mesmo, renovou-se, sobretudo pelo privilégio da refração.

2.2 Procedimentos construtores do ponto de vista semiótico

Com sua fotografia, Ródchenko não estava se limitando a seguir preceitos de uma estética artística, ou ainda almejando usá-la como mero instrumento panfletário em favor do regime socialista. Seu principal objetivo residia, sim, em contribuir para transformar as pessoas, oferecendo-lhes a oportunidade de adquirir novas posturas em face da realidade circundante. Para ele, os soviéticos deveriam literalmente aprender a ver a vida de um modo consciente e particular, em que o automatismo de séculos de cânones visuais não tivessem lugar, ou seja, ver com liberdade de poder pensar, interagir com aquilo que estavam vendo e vivendo.

Como explica Lodder (1988: 199), "Ródchenko utilizou a fotografia não como um meio de franca propaganda social ou política, mas como meio de reeducação visual, para ampliar a consciência do homem acerca do seu entorno".



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Subjacente a tal postura encontrava-se a meta de a fotografia, em combinação com o cinema, instaurarem um processo de *alfabetização semiótica* para as mídias visuais, o qual pressupunha explorar significativa e metalinguisticamente os recursos oferecidos pela linguagem e tecnologia da mídia, visando a produzir espectadores capazes de, simultaneamente, compreender o potencial expressivo das imagens técnicas e, atingido esse estágio, alargar a capacidade de utilizá-las para ampliar o conhecimento do contexto social. Em última instância, esse processo resultaria na ampliação da competência do espectador em relação às novas tecnologias que, em princípio, seriam dominantes na recém-criada sociedade socialista. Tratava-se da desautomatização da percepção que, agora, deveria ser capaz de compreender a realidade captada pelo olho-câmara.

Em outras palavras, o ideal era não apenas contemplar uma imagem - e por extensão, a vida - com uma atitude automática inconsciente, mas ser instado, incomodado por ela, o que levaria o espectador a uma autêntica experiência estética e ao mesmo tempo política: interagir com o signo e com o processo que o gerou, podendo ativamente descobrir, por exemplo, que uma fotografia não é uma imagem natural, "cópia do real", mas um signo conceitual, gerado num processo intersemiótico¹¹ que pressupõe a intervenção de um fotógrafo, ser social, histórico, que tem a capacidade de, dominando códigos culturalmente estabelecidos, poder manipula-los para restringir ou ampliar as interpretações, os interpretantes.

Fazia-se necessário, assim, um esforço no sentido de reestruturar o código estabelecido do modo de olhar, o qual, no caso da fotografia, no tocante ao ponto de vista, pressupunha o supracitado ponto de vista canônico. Em decorrência, o próprio Ródchenko afirmava:

A fim de ensinar o homem a ver de uma nova forma é necessário fotografar objetos ordinários e familiares em posições e pontos de vista totalmente imprevistos; e fotografar novos objetos a partir de diversos pontos de vista para dar [ao espectador] uma impressão completa do objeto (Rodchenko 1928:38-39 apud Lodder 1988: 198).

¹¹ Caso particular da fotografia rodchenkiana.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Nesta afirmação de Ródchenko estão formulados a um só tempo os dois procedimentos mediante os quais ele construía o ponto de vista semiótico para, com ele, alcançar a reestruturação do código do modo de olhar: o **estranhamento**; e a **pulverização do ponto de vista**. O primeiro pela imprevisibilidade: o ordinário visto como não familiar. A segunda, pela adoção de mais de um ponto de vista para um mesmo objeto.

Desses dois grandes **procedimentos** responsáveis pela construção do ponto de vista semiótico, e que favorecem a reestruturação do código do modo de olhar, delimitaremos aqui para análise apenas o primeiro¹², comentando-o a partir de um expediente que, na obra rodchenkiana - tanto na artística quanto na de design e na fotográfica - recorre como um elemento unificador intersemiótico: a linha, que liga-se diretamente à angulação.

2.2.1. Estranhamento

A teoria do estranhamento, conforme proposta por Vítor Chklóvski (1976), representa uma das teses centrais do Formalismo russo: transformar a percepção humana dos objetos comuns (cf. Machado 1989:182). Para esse teórico russo

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (Chklóvski 1976: 45). (Grifei).

Em suma, a função primordial da arte, sob essa ótica, era capturar a imediaticidade da experiência, evitando a influência da repetição e convenção, como lembra Galassi (1998: 119). Desse modo, na medida em que fazia objetos familiares parecerem não familiares, causaria um **estranhamento**, uma espécie de sensação de estar vendo pela primeira vez, ou mais precisamente, uma sensação de estar

¹² Procedo a análise detalhada de ambos os procedimentos com seus respectivos expedientes em Santos (2002).

conhecendo e não reconhecendo. Isto romperia com o automatismo perceptivo, evitando a visão ingênua por ser inconsciente e automática.

Na obra de Ródchenko, dada a sua aproximação com as idéias dos formalistas, os princípios da teoria do estranhamento se fazem presentes desde cedo em sua multifacetada carreira artística. Pode-se dizer mesmo que a teoria "(...)" ajustou-se perfeitamente ao seu processo criativo em evolução" (Machado 1989: 183), fato evidenciado tanto na prática, quanto no discurso de Ródchenko. Para ele, mostrar o "familiar, como não-familiar", ou seja, seguir o princípio básico da teoria do estranhamento para fotografar o conhecido sob um ângulo não experimentado, constituía o grande desafio do fotógrafo. O motivo, segundo ele, é que "(...)" geralmente as pessoas insistem em ver o velho no novo" (Rodchenko apud Lavrentiev 1996b: 22). Conseqüentemente, ganham sentido as frases de Ródchenko: "Crie e faça o que é novo (...)" (Ródchenko apud Lavrentiev 1998: 54); e aquela que tornou-se, por assim dizer, antológica, "Veja o novo, mesmo no mais usual (...)" (Rodchenko apud Lavrentiev 1996b: 22).

Agindo assim, Ródchenko estava efetivamente contribuindo para romper com a "servidão" do espectador ao ponto de vista único e habitual, cujo objetivo, assumido ou velado, era esconder, mascarar, o processo semiótico e sobretudo a presença do sujeito enunciador e, é claro, do seu posicionamento ideológico: o espectador olhava através do olhar único e frontal do fotógrafo; isto de tal forma automatizado que a imagem era considerada como objetiva, real. E a fotografia era taxada, então, de signo natural, formado sem a intervenção do homem, quando, a rigor, constitui uma realidade construída, como bem percebeu Ródchenko. Quer dizer, "a fotografia (...) como produto humano (...), cria (...) com dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*" (Machado 1984: 40).

2.2.1.1 Linha e ângulo: a imagem dinâmica

A linha representa um dos elementos fundamentais, na prática artística em geral de Ródchenko, e funciona como um dos fatores que possibilitam a



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

intersemiose entre a fotografia e atividades em princípio diferentes como artes plásticas, *design* e cinema, cada uma com seu código próprio.

Na fotografia rodchenkiana, pode-se apontar como um dos papéis fundamentais da linha o de construir a imagem, transmitindo-lhe a idéia de dinamismo. O movimento na imagem fotográfica, nesse caso, pode tanto ser sugerido pela presença representada de objetos concretamente lineares dispostos em arranjos dinâmicos, quanto pode ser favorecido pelo ângulo escolhido por Ródchenko para captar e incluir, de modo inusitado, nos limites do espaço da fotografia, o próprio assunto, aproveitando linhas virtuais que agem como se fossem reais. Assim posta a questão, parece um exercício de abstração. Não é. Tomemos alguns exemplos.

De início, observemos a foto *Pilhas de madeira - 1931* (foto 4). Verificaremos que não apresenta elemento humano, mas sim elementos via de regra lineares: tábuas na segunda. Nisso nada de tão estranho. O mais interessante dessa imagem reside na capacidade que possui de fazer o olhar do espectador, por assim dizer, percorrer o quadro como se desejasse, se possível, acompanhar as linhas para dentro da imagem. Isto porque, o ponto de vista utilizado por Ródchenko, de cima para baixo, mas não paralelo à superfície plana das tábuas, permite que cada tábua da pilha seja visualizada lateralmente como se fosse uma linha e, por um efeito da perspectiva oblíqua em combinação com a iluminação bastante contrastada, criou-se um efeito de profundidade de campo estranho no qual as laterais das tábuas claras (mais iluminadas), vistas em conjunto, formam uma espécie de triângulo, cujo vértice "aponta" para baixo como uma seta. O olhar do eventual espectador não somente será despertado do automatismo, como será praticamente convidado a se demorar na imagem. Imagem esta que, a exemplo das composições lineares desse artista¹³, explora a linha como elemento formador de planos dentro de um espaço que não deve mais ser avaliado em função do "mundo real", mas sim como espaço criado pelo próprio ato semiótico. Prova disso é que, efetivamente, quem pode dizer com segurança qual a posição "correta" para olhar essa foto? Diagonalmente? Na horizontal, ou na vertical? E, por que não, de cima para baixo e vice-versa?

¹³ Ver capítulo II de Santos (2002) para exemplos e comentários.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Qualquer resposta única seria reducionista por considerar como parâmetro válido a posição real do espectador.

A rigor, ocorre que, em função do modo como foram fotografadas, as tábuas não são aqui apresentadas simplesmente como tais para serem reconhecidas. Como preconizava Chklóvski (1976: 50), ao teorizar o estranhamento, criam uma *visão* particularizada do objeto: são inusitadamente equiparadas a linhas dinâmicas, cujas inter-relações constituem planos num espaço representacional que supera as noções convencionais de bi- e tridimensionalidade¹⁴.

A capacidade de Ródchenko captar linhas no contexto e usá-las para, por assim dizer, desenhar a imagem na fotografia, transmitindo ao mesmo tempo dinamismo, idéia mesmo de movimento, aparece exemplarmente nas fotos *Proximidades do Monastério Novodevichy - 1929* (foto 5) e *Os degraus - 1929* (foto 6).

Na primeira, a imagem, num suporte retangular, aparece geometricamente dividida, formando dois triângulos simétricos. A parte escura, como esclarece Lavrentiev (1996: 148), são as sombras do muro de um monastério que formam um desenho rítmico sobre a estrada: aparentam uma escala com módulos que permitem ao olhar "medir" as distâncias percorridas pelos passantes. O dinamismo da cena é tal que a mulher no primeiro plano, mesmo estando situada exatamente no centro do *frame*, transmite a sensação visual de que está muito mais próxima do canto inferior esquerdo do que do superior direito. Como explicá-lo? A forma triangular das duas metades da imagem gerada pelo ponto de vista é tão bem marcada pelo contraste sombra/luz, que o que fica patente na imagem é a relação entre o "longo" espaço que a transeunte já percorreu e o "pequeno" trecho que falta percorrer para alcançar a "ponta" do triângulo escuro e sair do quadro – tudo isto em diagonal: o olho do espectador tenderá, pois, a movimentar-se, ou "caminhar", para a esquerda, acompanhando a mulher, ou para a direita, seguindo o homem no segundo plano. Tal possibilidade evidencia, ainda, que o espaço dessa imagem pode ser interpretado, levando-se em conta não necessariamente o mundo real ou os limites do suporte, mas a própria realidade interna da obra¹⁵.

¹⁴ Note-se, nesse sentido, que o intervalo entre uma tábua e outra acaba formando também uma linha. Quer dizer, como na arquitetura, o espaço vazio também compõe a obra (cf. Zevi 1994).

¹⁵ Este, como se sabe, constituía um dos lemas do Formalismo russo em relação à obra literária, por exemplo.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

O dinamismo na fotografia rodchenkiana, como se vê, refere-se sobretudo à predominância das linhas diagonais, seja nas formas, seja no posicionamento dos objetos dentro do espaço do *frame*: Ródchenko enfatizava, assim, o papel da composição, o *como* construir uma imagem, sem, entretanto, menosprezar o **o que**, assunto mostrado. O objetivo era atingir a precisão geométrica de formas¹⁶, lembrando as famosas composições lineares dele próprio, como se pode ver na foto *Os degraus* (foto 6), que transforma um simples fato cotidiano numa composição absolutamente dominada por formas geométricas, em que uma escadaria na imagem aparece, "estranhamente", como linhas diagonais no sentido direita / esquerda. Observe-se que, nela, diferentemente da foto anterior, o objeto se move em direção contrária às linhas, neste caso, paralelas perfeitas formadas pelos degraus. Com isso, Ródchenko, além de destacar as linhas visíveis, cria uma linha diagonal imaginária representada pelo movimento de subida da transeunte carregando a criança.

Em complemento, o ponto de vista escolhido, favorecendo a obliquidade, cria um efeito de estranhamento que chama a atenção sobremaneira devido a uma espécie de desequilíbrio ilógico: se a mulher está de pé, não poderia estar oblíqua – ensina o senso comum. Mas está. Ora, o senso comum é aliado da percepção automática e do ponto de vista canônico. Uma foto como essa está muito além de um e de outra: foi meticulosamente construída para obstruir o automatismo; para fugir ao padrão e, por isso mesmo, propiciar uma percepção demorada, capaz de levar o espectador a tornar-se consciente, na medida em que torna-se capaz de "ver o novo, mesmo no mais usual", como propunha Ródchenko (apud Lavrentiev 1998: 22). Esta fotografia ensina isso. A posição da mulher, em relação à escadaria, em função do ponto de vista e da valorização das linhas e formas, será sempre instável, por mais que se altere a posição da imagem-objeto (a foto no papel). O tema, se era usual, tornou-se, na fotografia, novo.

Consideradas em conjunto, as fotos acima comprovam como é possível ao fotógrafo interferir no modo como um objeto poderá ser percebido e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para autênticas organizações plásticas de linhas que se encontram no dia-a-dia e que só são vistas quando temos a percepção automática obstruída diante da forma obscurecida, difícil (cf. Chklóvski 1976: 50). Em outras

¹⁶ Exemplo disso é o fato de que, como professor de fotografia, "(...) usando modelos geométricos,



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

palavras, Ródchenko com suas fotografias comprova que "cada imagem, fotografada sob um ângulo novo, amplia o campo de nossas representações visuais" (Rodchenko s.d.: 128).

3. Considerações finais

A fotografia de Ródchenko, com o ponto de vista semiótico, consegue, efetivamente, atingir a fusão de duas funções: artística, conduzindo a novas experiências estéticas; e político-ideológica, na medida em que produz no espectador uma desautomatização, ou melhor, uma *revolução* do modo de perceber: de inconsciente, para consciente, de passivo, para ativo.

4. Referências bibliográficas

AUMONT, J. (1995). **A imagem**. Campinas: Papirus.

BAKHTIN, M. (1992). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec.

CHKLÓVSKY, V. (1976). A arte como procedimento. In: TOLEDO, D.O. (org.). (1976). Teoria da Literatura: **Formalistas russos**. Porto Alegre: Globo: .

GALASSI, P. (1998). **Rodchenko and photography's revolution**. In: DABROWSKI, M. (1998a). **Alexandr Rodchenko**. New York: MoMa. p. 100-137.

JAKOBSON, R. (1999). **Comunicação e linguística**. São Paulo: Perspectiva.

LAVRENTIEV, A. (1996a). **Alexander Rodchenko Photography 1924-1954**. Edison: Knickerbocker.

_____. (1996b). The photo-eye. In: _____. (1996). **Alexander Rodchenko Photography 1924-1954**. p. 8-37.

_____. (1998). **On priorities and patents**. In: DABROWSKI, M. (1998a). **Alexandr Rodchenko**. New York: MoMa. p. 50-61.

LODDER, C. (1988) **El Constructivismo Ruso**. Madri: Alianza.

MACHADO, A. (1984). **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

MACHADO, I.A. (1989). **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva.

MARGOLIN, V. (1997). **The struggle for utopia**. Chicago: University of Chicago Press.

NEIVA JR., E. (1986). **A imagem**. São Paulo: Ática.

NEWHALL, B. (1997). **The history of photography**. New York: Museum of Modern Art.

PANOFSKY, E. (1999). **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70.

RODCHENKO, A. (1928b). Les voies de la photographie contemporaine. In:_____.
(1988) **Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution**. Paris: Philippe Sers.
p.141-146.

SANTOS, J. V. (2002). **O ponto de vista semiótico na fotografia de Alexander Ródchenko**. São Paulo: PUC. Dissertação de Mestrado.