



Fotografia: Ensino é Pesquisa¹

Joel La Laina Sene

Docente do Departamento de Cinema Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo²

Resumo

Este texto está baseado nas reflexões apontadas em minha tese doutorado, mantém a proposição de sugerir alternativas para o ensino da fotografia. Decorre da experiência e da experimentação vivenciadas em quase vinte anos de pesquisa e docência na área da linguagem fotográfica. Não tenho a pretensão em lançar métodos nem mesmo em esgotar o assunto. Partilho algumas idéias com autores como Phillipe Dubois, Vilém Flusser, Arlindo Machado, Joan Fontcuberta e Nelson Brissac Peixoto. A fotografia tem sido um considerável artifício de construção do conhecimento, de memória visual. Em nossa concepção, a fotografia atual se revitaliza em um potente projeto de expressão cultural. Apontada para o futuro permanece disponível como dispositivo de pesquisa, e a seu modo, permeável à imaginação.

Palavras-chave

Seqüência fotográfica; Fotografia narrativa; Edição fotográfica

Fotografia: Ensino é Pesquisa

“A fotografia define uma verdadeira categoria epistêmica, irreduzível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos com o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.”³

Projetos fotográficos concebidos como roteiros visuais permitem atualizar experiências e reflexões propiciadas pelo discurso fotográfico. Trata-se da fotografia fixa enquanto linguagem, entendida como sistema capaz de configurar um percurso que funciona como um pensamento visual. A ênfase desse processo reflete concretamente a memória em papel. Aqui vamos abdicar da imagem fotográfica na tela, simplesmente por essa emissão imaterial ser menos acessível se considerarmos a impressibilidade dos aparelhos de exibição: projetores, monitores. Nossa atenção deve se ater nas imagens fotográficas impressas e editadas e arrançadas como seqüências. Dessa maneira haverá

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, para o XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

² Fotógrafo; Professor na área Imagem do Curso Superior do Audiovisual ECA-USP. Graduado em Cinema ECA-USP, 1979; Mestre em Artes Visuais Instituto de Artes UNESP com a Dissertação UM OLHAR CRONISTA, EDITANDO FOTOGRAFIAS — Ensaios, Seqüências, Relatos e Narrativas, 1997; Doutor na área de Linguagem e Educação Faculdade de Educação- USP com a Tese: PROJEÇÕES IMAGINÁRIAS —O projeto fotográfico como roteiro visual para a docência e a pesquisa, 2002. e-mail: photusp@yahoo.com.br

³ DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994, pág.94



informação tanto nas figuras reconhecidas, como nos “elementos de passagem”, implícitos ou explícitos: nos vazios entre as imagens onde são percebidas elipses de tempo, movimentos dos elementos no quadro e movimentos da câmera (ou do fotógrafo). Assim pessoas “reais” tornam-se personagens, são criados climas, ambientes, e cenografias —verdadeiras recordações de papel. Os ensaios fotográficos que resultam desse processo assumem a forma de conjuntos narrativos ou poéticos. Emitem um pensamento visual simples, sintetizado em fotografias, mas por isso mesmo também apresentam um conhecimento complexo.

A fotografia é assim entendida como superfície produtora de conceitos articulados em linguagem não verbal, mas—também considerada texto, como se fosse uma trama tecida em camadas —nos vários planos que se sucedem na profundidade de campo. As associações que uma fotografia provoca suscitam uma espécie de deslocamento, tanto nos temas como nas formas, pois induz o receptor a “experimentar” objetos distantes e também “ver” o invisível quando imagina o complemento de trechos, objetos, pessoas ou cenas recortadas. Não há uma ordem e direção corretas de leitura de uma imagem fotográfica. Cada fotografia admite nuances ao olhar que a decifra; também, é possível captar todo seu sentido de um só golpe, como que reatualizando o lance visual do momento do disparo.

“O significado da imagem pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir á sua vista um vaguear pela superfície da imagem. O traçado do vaguear segue a estrutura da imagem, mas também impulsos íntimos do observador. O resultado decifrado por esse método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor.”⁴

Uma fotografia, enquanto ato específico, recorta um retângulo selecionado da realidade e esta janela aponta aquilo que pode ser visto. Algumas figuras são apenas sugeridas e as ausências são complementadas pela imaginação do receptor, pois: “Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela em torno dela.”⁵

⁴ FLÜSSER, Vilém *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, pág. 13.

⁵ DUBOIS, Phillipe. “Palimpsestos” in *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, pág. 314.



A partir dessas faculdades de fazer a imaginação percorrer espaços além daqueles claramente evidenciados nas imagens, vasculhar significados contidos em uma fotografia torna-se tarefa semelhante da navegação, que se faz através do hipertexto.⁶

Considera-se que o fotógrafo é ao mesmo tempo emissor e receptor. Se há no fotógrafo, enquanto emissor, uma intenção fotográfica, entende-se que ele somente pode trabalhar a partir de um universo conhecido, constituído como um repertório de imagens. Assim, primeiramente como receptor de imagens, o fotógrafo encontra no repertório sua motivação —intenção fotográfica— para a composição de uma “nova” fotografia. Ele é atraído por imagens que já conhece de alguma maneira, de modo que, quando ele aponta a máquina para elas e as atinge, por reflexo estará atingindo a si mesmo. O fotógrafo caça em um primeiro momento para se auto-alimentar; em seguida expõe os troféus capturados para serem apreciados —imagens que por sua vez alimentarão outros atos fotográficos.

Desde seus primórdios, o processo fotográfico forneceu imagens com notável semelhança e fidelidade em relação à cena presenciada. Essa imagem, análoga ao real, gerou polêmica, que ressurgiu vez por outra, acerca de sua veracidade. A fotografia e seus velozes descendentes (cinema e vídeo) levaram as imagens de todas as partes a toda e qualquer parte e, guardados pequenos desvios, carregaram consigo, o sistema clássico-renascentista da perspectiva *artificialis*⁷.

Considerar o fato da fotografia apresentar-se como um artifício que permite uma certa comunicação torna possível entender uma foto, independentemente de os interlocutores dominarem ou não as técnicas necessárias para se gravar imagens luminosas na emulsão sensível. Saber operar a câmera não parece fundamental para se compreender uma fotografia. Será, talvez, para aqueles que virão a se tornar artistas ou comunicadores visuais, com a intenção de subverter o programa imposto pelo dispositivo fotográfico. O gesto cultural da fotografia reveste-se, assim, de

⁶ “um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicado quanto possível. Por que cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira”. LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

⁷ *Perspectiva artificialis* —utilizada como técnica figurativa, desde a Renascença italiana para simular, no plano bidimensional, a profundidade de campo de um espaço tridimensional In PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, pág. 287 (Glossário)



responsabilidade, qualidade cujo sentido parece nos levar para um degrau além da autoria.

Do ponto de vista do espectador, a linguagem da fotografia se apresenta como um conhecimento adquirido por experiência, sem que um aparente esforço seja necessário realizado. Aprende-se ver fotografias assim como se aprende a língua materna “de ouvido”, com a diferença que a compreensão da linguagem fotográfica pode ser considerada universal. Por outro lado ensinar a expressar-se em fotografia implica, além da “transfusão” das técnicas que a viabilizam, atribuir ao olhar fotográfico um sentido ético— como olhar com respeito ou “olhar para trás, tomando a devida distância”. Para que as imagens sejam guardadas, é preciso deixar se levar por uma atração, motivada por admiração —“olhar com encanto, movendo a alma até a soleira do objeto”⁸. Em se consentindo atenção ao encontro, imagens “imaginantes” estarão gravadas. Reverberações “luminosas” haverão de ecoar em outros momentos de penumbra. Tantas imagens já foram vistas, tão visual se apresenta considerável parte de nosso conhecimento, que as fotografias significam e constituem parcela palpável de conhecimento, um acervo que possibilita navegar por arquivos do imaginário.

“Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias, e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visual, mas igualmente conceptual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história —ou, antes, o que faço é procurar os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis.”⁹

Assim, propõe-se que o primeiro objetivo de um “professor de fotografia” seja o de recordar o conhecimento que cada uma adquiriu a partir de cada fotografia arquivada concretamente —em álbuns, paredes, gavetas— ou guardadas na memória.

Para produzir a imagem fotográfica, é preciso conectar-se nas sutilezas do dispositivo que, grosso modo, implica o ato de selecionar e ordenar. O processo de editar fotografias é mobilizado por uma *intenção fotográfica*, que por sua vez procede de uma espécie de repertório de experiências. Na edição, as imagens sofrem modificações por proximidade e, dessa forma a intenção inicial do fotógrafo pode ser

⁸ As palavras respeito e admiração retomam sentidos originais seguindo as cuidadosas páginas do prof. BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do Olhar” In NOVAES, A. (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁹ CALVINO, Italo. “Visibilidade” *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo: Cia das Letras, 1990., pág. 104

mantida ou não. Cabe ao editor selecionar, ordenar e diagramar as imagens produzindo um novo discurso.

Haveria entre as imagens uma intenção que pode ser chamada de “*in-tensão*” — esta força silenciosa que aproxima ou afasta imagens como uma *imantação*. Em suma, o editor deve trabalhar não apenas com os elementos que aparecem, mas também com os espaços vazios, onde as imagens se complementam, território que o espectador deverá preencher com sua imaginação.¹⁰

As fotografias circulam geralmente em impressos mas, por vezes, podem ser transformadas em imagem eletrônica digitalizada. Nos dois casos, são unidades carregadas de informação, condensadores de intenção do fotógrafo.

Imagine-se um fotógrafo que entra em contato com um fato, uma cena, e nesse momento tem oportunidade de ajustar os controles de sua câmera (enquadramento, foco) em relação ao seu posicionamento. Considerando a qualidade e a direção da luz em relação ao tipo de filme, esse mesmo fotógrafo ajusta o índice de exposição (velocidade, abertura). Esse fotógrafo tomará uma série de decisões sempre a partir do seu ponto de vista; portanto, o ponto de vista é um lugar de onde se vê, é também um posicionamento formal e interpretado de um evento presenciado. O seu posicionamento e todas as decisões que são tomadas a partir desse lugar, inclusive o instante exato a ser gravado, resumem a maneira que o fotógrafo tem de opinar a respeito daquele fato vivenciado. Essa opinião nada mais é que uma interpretação, que passa através das malhas do dispositivo fotográfico, com interferência do fotógrafo. A fotografia operada dessa maneira realiza a intenção do fotógrafo.

Ao editor —pode ser o próprio fotógrafo— cabe selecionar, manipular, reordenar, estabelecer relações e sugerir a disposição em determinado suporte. O editor deve estender um fio esticado entre as imagens e o observador; ao editor cabe trabalhar na “*in-tensão*”. O editor é responsável pela “*imantação*”, ou seja, pelo magnetismo que se interpõe entre imagens. Essa idéia de que as imagens funcionariam como imãs é interessante porque, quando se alternam as posições dos imãs, pode-se estabelecer entre eles forças de atração ou repulsão.

¹⁰ O conceito de “*in-tensão*” serve para dar conta do vazio ou à tensão que aparece entre imagens, pretende assumir a intenção e a tensão interna ou circulante entre as imagens. Refere-se à tensão operada pelo editor na seleção e ordenação das fotografias. Conferir o nosso início investigativo sobre estas práticas de edição fotográfica em: *Um Olhar Cronista, Editando Fotografias*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 1997. Refere-se à tensão operada pelo editor na seleção e ordenação das fotografias.



Fotógrafo cronista

O ato de fotografar estabelece relações diretas com a cena que se desenrola à frente, mas também com as imagens do repertório visual que sobrevivem na memória. Essas conexões levam à idéia de que a fotografia é uma espécie de hipertexto. Nos roteiros fotográficos, tenta-se aproximar o processo fotográfico de sua promessa: gravar, escrever a luz —incidência controlada de fontes luminosas sobre um objeto.

Por outro lado, essa interferência do fotógrafo não pode ser considerada apenas técnica. Ao grafar, ele utiliza sua “caligrafia”, e não apenas uma datilografia (digitação), pois na caligrafia há um componente individual chamado estilo. O fotografar deixa traços, marcas da cena na emulsão gelatinosa, sensível e permeável. Assim, rastros de luz remetem à “cena originante”, com a qual o dispositivo fotográfico manteve contato, quase íntimo, não fosse a distância guardada pelo olhar. Este, individual, determina o ponto de vista que, no redigir de um texto, quer demonstrar opinião.

De um lugar definido, o fotógrafo olha e enquadra, filtra de modo aparentemente arbitrário os “elementos dispersos na cena”. Ativam-se, assim, relações de composição dos elementos no enquadramento —iluminação, corte no tempo, direção, oposição— de modo que as figuras que ativaram a especulação e a imaginação, posem transformando-se em personagens que encenam. Ao registrar a luz, a fotografia sintoniza e materializa emoções, memórias, pensamentos portáteis —de “bolso”.

A esse ato, tão comum atualmente, pode ser atribuído um sentido mais complexo: fotografar equivale a articular uma história; é escrever com imagens, como um cronista¹¹, “testemunha ocular da história”. O fotógrafo em geral atua de fora da cena, mas está inevitavelmente no vértice da pirâmide sugerida pela visão centrada. Assim, seu modo de ver sempre estará dentro da história.

Considerando novas formas de obtenção de imagens e a influência exercida pela fotografia na compreensão e reflexão do mundo, é urgente estudar as transformações poéticas propiciadas pelas novas tecnologias, como a fotografia digital, por exemplo. Entretanto essa “nova” fotografia é assim caracterizada apenas no aparato de captação e

¹¹ A crônica é uma forma literária de relato, que teve uma razoável repercussão em língua portuguesa, principalmente levando em conta as histórias das descobertas do Novo Mundo. No Brasil essa forma literária, jornalística, sobreviveu até nossos dias e tem em seus quadros autores indiscutíveis como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Ruben Braga. O fotógrafo e o cronista se envolvem na cena que relatam, interferem nos acontecimentos, contam uma pequena história de seu tempo (cronos). Ou seja, a crônica e a fotografia contam uma história em primeira pessoa. Crônica e fotografia, estão próximas em seus aspectos ficcionais.



reprodução das imagens, pois ainda se alimenta da fotografia analógica e dá seqüência ao mesmo programa:

”Se considerarmos o aparelho fotográfico, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente —‘programadas, ‘prescritas’—por aqueles que o produziram. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.”¹²

A entrada de novos recursos na produção de registros imagéticos propõe uma reflexão sobre a fotografia como modelo que pouco se alterou desde a origem. Desse modo, é preciso, como sugere Flusser, subverter o programa inscrito no dispositivo fotográfico, tentando evitar que a intenção do aparelho prevaleça sobre a intenção humana.

Como realizar essa transgressão ao programa? Flusser aponta a fotografia experimental como possível agente nesse processo. Destaca, por exemplo, a atitude do fotógrafo como um colecionador de fragmentos visuais que, ativando memórias, permite a investigação de camadas de significados que compõem uma trama, um tecido, um texto fotográfico.

Talvez seja possível pensar no papel a ser desempenhado pela fotografia fixa em uma sociedade que se transforma rapidamente. A fotografia, como linguagem, deve preservar-se inclusive porque não há como desinstalar tantos programas já armazenados em nossa memória —perspectiva, fotografia monocromática, processos afetivos ligados aos retratos e paisagens. Ao mesmo tempo, não há como negar o avanço dos meios de comunicação e informação no cotidiano. As chamadas novas tecnologias são instáveis e tendem a gerar um permanente desejo de consumo. Este não satisfeito pode provocar perda do contato com a contemporaneidade, o desvio de rumo, o desconforto do lado de fora das tendências. Dir-se-ia que as duas formas —fotografia analógica e digital— devem se mesclar, assim como a fotografia não acabou com a pintura, como o cinema não acabou com o teatro, e como a televisão não acabou com o cinema, e a rede de computadores provavelmente não acabará com a televisão. A fotografia digital convive com a fotografia analógica, os processos híbridos nos quais se alternam os meios parecem ser a característica constante em nas atuais produções audiovisuais.

Dessa forma, quando se diz que é preciso dar tempo às imagens para que elas se cristalizem, entende-se que em um mundo de imagens contínuas e em fluxo ininterrupto

¹² FLÜSSER (1985) Pág. 29

persiste ainda a fotografia, com sua facilidade de acesso e sua calma silenciosa, em contraposição às imagens cinematográficas e videográficas. Estas dependem de outros aparelhos para recepção, em sua transmissão mostram o inexorável tempo real que teimam em escapar ao olhar e preencher todo o espaço.

Nesse panorama, a fotografia como atividade produtora de conhecimento encontra-se inclusive liberta da obrigação de ser fiel à verdade de uma cena. Uma fotografia pode ser e sempre será uma interpretação visual de um acontecimento; estará contribuindo mais à função de dispositivo fomentador de reflexão ou imaginação.

“Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem*, do *aparelho*, do *programa* e da *informação*. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não esta em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho.”¹³

Fotografia escritura das aparências

Se quase tudo já foi fotografado e se é possível copiar, duplicar e multiplicar ao infinito as fotografias mais “originais”, por que ainda há um encanto, uma atração pela fotografia analógica tradicional? Em suma, por que nesse mundo de excesso de imagens muitos de nós ainda pretende continuar fotografando?¹⁴

Uma resposta interessante é dada por um filme de produção australiana, chamado “A Prova”. O personagem principal, cego, tenta através de prova fotográfica compreender o mundo visual. O dilema do fotógrafo cego será verificar a veracidade de fatos, de sua infância e de seu presente, por meio de suas fotografias. Em uma passagem, quando questionado sobre o insólito de um cego fotografar, o personagem explica que começou a fotografar porque acreditava que assim aprenderia a ver.

Há no fotografar uma certa distância entre operador e objeto, mas há também um contato direto entre o filme e a luz emitida pelo objeto. A partir desse princípio, fotografar não implica apenas luz e distância, mas contato de aproximação e quase uma decorrência de sensação tátil.

Fotografar para aprender a ver; que bela resposta para também justificar por que continuar produzindo imagens fotográficas em um mundo já repleto de imagens.

Ainda quanto ao paradoxo do cego que fotografa, esse personagem conhece as imagens e vivencia as suas pela descrição que outros fazem delas. Uma imagem

¹³ FLÜSSER, (1985) Pág. 83-84

¹⁴ Assunto desenvolvido por Kevin Robins em “Nos seguira conmoviendo una fotografia?” in LISTER, Martin.(Org.) Et alli . *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Barcelona : Paidós, 1997..págs. 49-75



construída a partir de um binômio tátil-sonoro, e concretizada em palavras que formariam sentido: isto é o surpreendente.

Algo pouco refletido no meio fotográfico, ocorre aqui: a imagem do cego não tem enquadramento preciso, o ponto de vista deixa de ser apenas um, para torna-se múltiplo¹⁵. A câmera digital é como uma câmera cega, ela geralmente é retirada da linha do olho para ser disparada. Já a câmera fotográfica analógica propõe um enquadramento preciso, configura assim o campo, que está dentro da janela e o extra-campo, o invisível para além dos limites do quadro. O movimento panorâmico, mesmo na fotografia —a imagem que percorre 180 ou 360 graus— tenta desvendar esse lugar deduzível.

O fotografar como devaneio cego busca captar o invisível recortado pelo sopro do vento, ou ao sabor das sonoras ondas. Assim, há percursos ainda não mapeados. Fotografar em tempos de excesso, de “obscenidades” continua sendo uma anotação para as vicissitudes do cotidiano, um diário de bordo que se transforma em guia de viagem ao lugar desconhecido, nunca antes navegado. Fotografia, um ponto de vista transportado e transmitido por meio de pontes, viadutos que levam imagens e trazem heróis que percorreram labirintos de volta aos braços de Ariadne.

Do corte, incisão de um instante, passa-se ao projeto. A fotografia talvez tenha tido sempre uma característica de obra de passagem, uma conexão entre aquilo que mostra —o motivo que é identificado na superfície— e os meandros da imaginação.

Ao analisar uma ou mais imagens fotográficas, processam-se uma conexões, ligações entre dois ou mais pontos.

“A ponte, em suma, é um artefato que serve para reunir dois lugares naturalmente separados. Um atravessamento que contém necessariamente a implicação da separação. A presença desta implicação, todavia, é talvez mais forte do que se possa pensar, e confere ao termo ponte um sentido simbólico extremamente vasto e complexo. Se pensarmos nos muitos e diferentes modos de ocorrência em que se pode encontrá-lo em manifestações artísticas, literárias, míticas, folclóricas é que nos damos conta de repente de tal complexidade no inteiro leque da história do pensamento ocidental”¹⁶.

Uma construção pela qual, ao adentrar, fatalmente chegar-se-á transformado no outro lado, pois há um território, como os cenários navegados pelas fotografias em que é

¹⁵ Nelson Brissac Peixoto Em “Ética”, —Série de conferências editadas em vídeo, produção TV Cultura de São Paulo— desenvolve o tema “A ética das imagens, ver o invisível”. Na conclusão de seu discurso Brissac alude ao cego uma espécie de visão polifônica.

¹⁶ CALABRESE, Omar. “Uno Sguardo sul Ponte”. *Casabella*, n° 464, Milano: Ed. Electa, maggio, 1981, págs. 55-60.

possível fechar os olhos e refletir. Quando se abrem os olhos a imagem ainda estará lá, fixa, não desvaneceu como no cinema.

A imagem fotográfica é um nó, comporta-se como um ponto de passagem em um labirinto hipertextual. Um lugar ao qual é possível quase sempre voltar, mesmo após uma divagação aparentemente infrutífera. Há imagens as quais se volta sempre, como há livros que está sempre a reler, e filmes que não se cansa de rever. São elementos de um repertório maior as memórias que alimentam e realimentam e ampliam nosso conhecimento do mundo.

Fotografias seriam, assim, como que anotações visuais, mesmo fixas, e cujo sentido se transforma continuamente. Estão sempre à disposição, são portáteis; necessitam apenas de um toque para tornarem-se disponíveis. As fotografias depois de prontas, impressas ou processadas, são brechas a caminho da imaginação.

Uma fotografia não passa de um plano, uma espécie de mapa onde a brincadeira de esconde-esconde transforma-se em acha-esconde-acha. Um plano de dois sentidos: um real —o plano do papel— e outro que parece indicar um caminho a ser percorrido, daí essa alusão ao mapa. Como metáfora, a fotografia estaria em lugar de outra coisa, e também é ponto de passagem, transporte¹⁷; transforma-se, assim, em ponte imaginária. Por isso, de real há apenas o papel, o plano que suporta a imagem. As coisas que ali aparecem, ou aquelas que são identificadas, levam a um mundo imaginário, onde cada um navega a sua maneira. Há um plano, uma artimanha, que seria a intenção do fotógrafo; e há também a possibilidade de cada um desenrolar seu próprio fio de Ariadne e seguir perseguindo sua trama, seu afeto, seu Teseu.

De um lado, por contiguidade com o referente real, a fotografia brilha como uma alusão a um conceito aceito, mas de discutível veracidade. De outro modo, como criação de ficção de um cronista, é uma releitura, uma interpretação de um acontecimento, agora “fotogravado”. As fotografias contam sensações vívidas, porém filtradas por sua linguagem. Em antigos guias de viagem, as fotografias figuravam como pontos de passagem, como marcas de um roteiro em um mapa a ser percorrido.

O discurso do fotógrafo, no que se refere à concepção de imagens, assemelha-se à maneira com que o cronista elabora seu texto literário. O fotógrafo será uma espécie de cronista da imagem; e o cronista, por decorrência, aquele que articula textos como se tivesse inicialmente realizado uma fotografia de um acontecimento. Esse instante

¹⁷ A palavra metáfora, como transporte, faz pouco tempo esteve escrita em transportes coletivos na Grécia.



complexo flagrado será o motivo de sua crônica. Dessa maneira, o cronista conta uma história criada a partir de sua vivência e se coloca como alguém que esteve presente à cena. Assim como o cronista, o fotógrafo interfere na elaboração da história. Ter estado em contato direto com a cena é uma característica inalienável do dispositivo fotográfico. Muitas vezes, o fotógrafo participa da cena como um personagem que está oculto atrás da câmera. Na verdade, o fotógrafo é geralmente figura invisível. O autor do texto fotográfico aparece nos auto-retratos ou quando sua imagem participa do quadro por algum espelhamento, ou em sombras aparentes produzidas por seu corpo.

Mesmo oculto, o fotógrafo pode ser denunciado pela própria fotografia: isto ocorre quando algo ou alguém olha direto para a câmera de forma clara. O fotógrafo e seu aparato são assim evidenciados, tornando-se dessa forma personagem da trama, passando de uma visão considerada objetiva para um olhar subjetivo. Enganam-se aqueles que acreditam que o fotógrafo não interfere na criação de sua cena. O ponto de vista e o enquadramento são opções que enfatizam alguns aspectos eliminando outros. Ao mesmo tempo, a cena pode ser carregada de dramaticidade com a luz e o processamento, a ponto de muitas vezes haver a criação de um “documento exagerado”, quase falso. Além disso, muitas vezes, a própria presença da câmera faz com que as pessoas representem em poses estereotipadas, como se estivessem frente a um espelho.

O alerta para esses belos enganos proporcionados por fotógrafos cronistas tem sido a preocupação do fotógrafo e ensaísta Joan Fontcuberta; eis algumas de suas proposições:

“Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra aquilo que nos foi inculcado, contra o que tendemos a pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente por sua natureza que não lhe permite fazer outra coisa. No entanto o mais importante não é essa mentira inevitável. O mais importante é como o fotógrafo usa a fotografia, a que intenções ele serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é aquele que *mente bem a verdade*”.¹⁸

A fotografia nasce na intersecção de dois domínios do saber: a ciência e a arte. Para a investigação científica os registros fotográficos encaixam-se com precisão e todo o desenvolvimento gerado nessa simbiose levou a fotografia a amplificar a capacidade humana de ver. Basta lembrar-se das fotos aéreas, astronômicas, microscópicas, e as de altíssima velocidade. Essa afinidade entre fotografia e ciência traz a confiança nas imagens fotográficas como representantes ou comprovações de um fato, pois este foi

¹⁸ FONTCUBERTA, Joan. *El Beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág. 15



testemunhado pela câmera objetiva. Ainda hoje as fotografias são obrigatórias e comprobatórias de autenticidade nos documentos de identidade, como nos passaportes, por exemplo. Entretanto, há que se vislumbrar para a fotografia outros horizontes, além da utilização meramente utilitária.

“O que hoje estamos começando a compreender é que *fotografar*, da mesma forma como pintar ou escrever, significa construir um *discurso* a partir dos recursos oferecidos pelo sistema expressivo e isso não tem nada a ver com reprodução do real, pelo menos não no sentido ingênuo do termo”¹⁹

A aproximação e intercâmbio dos procedimentos de construção das imagens do fotógrafo com a postura do cronista permitem que a fotografia aproveite suas afinidades com a literatura, com a criação de um espaço ficcional, com um tempo e espaço diegéticos. Dessa forma, a fotografia tem a contribuir na elaboração e na reflexão dos produtos audiovisuais (vídeo, cinema, e multimídia) e não, como se pode pensar de modo simplificado, constituir um subproduto dessas linguagens.

Recortar, colar e contar. Seqüências fotográficas articulando narrativas.

Ao tratar de propor a fotografia narrativa como atividade fundamental para as disciplinas de produção e análise de imagem no Curso Superior do Audiovisual²⁰ algumas dificuldades têm surgido. O iniciante em fotografia vem, geralmente, contaminado por uma série de preconceitos. O fácil acesso aos meios de comunicação promove a passagem, rápida para os jovens, da condição de meros espectadores à atividade de realizadores audiovisuais.

O grande objetivo é propor a linguagem fotográfica como principal estímulo ao ensino para a área de imagem. Trata-se de praticar a linguagem fotográfica como instrumental básico na simulação de sintaxe visual, especialmente para alunos de graduação em audiovisual. A fotografia narrativa é uma forma de pensar por imagens e isso requer reflexão e constante confrontação durante a elaboração.

No ensino da fotografia, depara-se com duas áreas que se interpenetram, embora cada qual possua características que permitem separá-las como se fossem atividades distintas. A primeira diz respeito à técnica fotográfica: disponibilidade dos equipamentos, materiais sensíveis, processamentos e as operações que propicia. A segunda vertente, menos palpável, diz respeito à poética fotográfica. Nessa área são

¹⁹ Machado, Arlindo. *Fotografia : visão do fotógrafo ou visão do real*. In Caderno do Professor da Caixa de Cultura : Fotografia. Núcleo de Ação Educativa. Itaú Cultural, 2ª Edição, São Paulo, 2001.

²⁰ O Curso Superior do Audiovisual teve início em 2000, e é herdeiro e um amálgama transformado dos antigos cursos de Cinema e de Rádio e Televisão, da ECA-USP.



investigados os motivos temáticos, os estilos, a história da arte e mais especificamente a história da própria fotografia, além das questões éticas. Da relação entre essas duas áreas algumas demandas podem ser respondidas, ora apoiando-se mais nas soluções técnicas, ora partindo das necessidades expressivas para, em seguida, verificar quais são os recursos técnicos necessários e disponíveis.

A experiência desenvolvida em vários anos de ensino no campo da fotografia tem mostrado que inicialmente as demandas de linguagem fotográfica devem ser balizadas, com os alunos, para em seguida serem colocados à disposição os aportes técnicos. A necessidade expressiva encaminha os procedimentos para responder, neste caso, por meio da linguagem fotográfica — o “quê”, “como” e “por que” fotografar. No entanto, há quem pense diferente disso, pretendendo assim instrumentalizar antes da necessidade expressiva.

De fato, consultando-se a vasta literatura técnica dos manuais, por exemplo, verifica-se que o conhecimento técnico pouco varia e está bem descrito na maior parte dessas obras de referência, quase não necessitando da presença do professor. A infinidade de tipos de câmeras, objetivas, filtros, materiais sensíveis e respectivos processamentos tornam a instrumentalização generalizada da técnica fotográfica pouco eficaz. Portanto, primeiro é detectado o motivo expressivo; somente então os recursos técnicos são explorados e experimentados; assim, o conhecimento prático adquirido é assegurado através das próprias imagens, e será um saber mais duradouro. A fotografia que prioriza a expressão emite sinais com dupla função: será um meio de transmitir informação e emoção, e um memorial técnico, com as anotações visuais implícitas na foto, deixando transparecer, ao menos para o autor, “como” cada fotografia foi realizada.

Um dos desafios relativos à composição das seqüências fotográficas está em determinar os critérios de seleção e ordenação das imagens. Nas técnicas de montagem cinematográfica, essa questão obtém sugestões e alguns critérios já convencionados. O público de cinema, e hoje principalmente o público de televisão, está bastante acostumado aos cortes e passagens de uma imagem a outra. A rapidez na percepção de continuidade e seqüência entre imagens já faz parte do cotidiano desses consumidores de informação e entretenimento projetados nas telas do cinema e dos aparelhos de televisão, embora esse conhecimento da linguagem não dê geralmente aos espectadores uma consciência crítica das imagens absorvidas. No fluxo audiovisual, não há tempo de



reflexão e as imagens tendem a ser sobrepostas uma sobre a outra em constante transformação.

Para a fotografia, os mesmos critérios de passagem de uma imagem a outra, advindos da mídia audiovisual, são condicionantes, mas nem sempre únicos. Além das relações impostas pelas imagens em movimento, a fotografia vai beneficiar-se de sua condição gráfica e, também, recorrer às formas narrativas impressas como as da reportagem fotográfica, das histórias desenhadas em quadrinhos, da gravura e da pintura ou mesmo das exposições e dos livros com ensaios fotográficos.

Cada fotografia permite uma leitura dos detalhes mais aparentes, assim como das relações entre cada um dos planos na profundidade do campo, e até mesmo na imaginação sugerida pelo “fora de campo”. Nesse sentido é que não parece exagero dizer que a fotografia e especialmente as seqüências narrativas são da mesma ordem de linguagens não lineares, como são os hipertextos.

Quando duas imagens fotográficas travam algum contato acontece uma interferência inevitável entre elas; esse embate invisível entre as imagens chamado está aqui chamado de “imantação”. Os ímãs podem atrair-se ou repelir-se, dependendo da posição e dos campos magnéticos. Na edição das imagens, essas duas forças devem ser consideradas. Não há apenas a leitura de uma ou de outra foto, pois elas acabam por modificar-se mutuamente; ao formarem um conjunto, sugerem uma nova imagem.

As fotografias, olhadas separadamente, poderão ter sua leitura modificada pela leitura do conjunto como um todo. Dependerá do leitor dessas seqüências, de sua imaginação aguçada, do movimento do olhar, percorrer e rearticular os detalhes das fotografias. Dessa maneira, a imagem fotográfica, sempre fixa, parecerá menos estática.

Referências bibliográficas

- BELLOUR, Raymond. *Entre Imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BERGER, J. & MOHR, J. *Otra Maneira de Contar*. Murcia : Mestizo, 1998.
- CALABRESE, Omar. “Uno Sguardo sul Ponte”. In Casabella, nº 464, Milano: Electa maggio, 1981, pág. 55-60.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio* , São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, Campinas: Papyrus, 1994.
- DURAND, Regis. *El Tiempo de la Imagen – Ensayo sobre las Condiciones de una Historia de las Formas Fotográficas*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1998.



- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan *El Beso de Judas – Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- IMAGENS *A Imagem sob a Tecnologia do Novo*. Campinas: Ed. Unicamp, número 3, dezembro, 1994.
- _____. *Fotografia*. Campinas: Ed. Unicamp, número 7, maio/agosto, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LISTER, Martin.(Org.) Et alli . *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Barcelona : Paidós, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Fotografia : visão do fotógrafo ou visão do real*. In Caderno do Professor da Caixa de Cultura : Fotografia. Núcleo de Ação Educativa. Itaú Cultural, 2a Edição, São Paulo, 2001
- MORA, Gilles et alli. *Le Cahiers de la Photographie Henri Cartier-Bresson*. Paris: L' Association de Critique Contemporaine en Photographie, 1991.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “As Imagens e o Outro” in *O Desejo*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1990, págs. 471-480.
- _____. “Ver o Invisível - A Ética das Imagens” in *Ética*, São Paulo: Cia das Letras, 1992, págs.301-320.
- _____. *Paisagens Urbanas*, São Paulo: SENAC; Marca d’água, 1998.
- SAMAIN, Etienne (org.).*O Fotográfico*, São Paulo: Hucitec, Cnpq, 1998.
- SENE, Joel La Laina. *Um Olhar Cronista, Editando Fotografias*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 1997.
- _____. *Projeções Imaginárias —O projeto fotográfico como roteiro visual para a docência e a pesquisa*, Tese doutorado em Linguagem e Educação. São Paulo: Faculdade de Educação USP, 2002.
- SOUTER, Lucy. “Dial ‘P’ for Panties: Narrative Photography in the 1990s”. In AFTERIMAGE, Rochester: Visual Studies Workshop, 27-4, Jan-Feb. 2000.