

Um olhar cronista, editando fotografias

Ensaaios, relatos, seqüências e narrativas

Por: Joel La Laina Sene



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARTES

São Paulo 1997

T/UNESP
770.981
S476o

no Doc 38

UM OLHAR CRONISTA, EDITANDO FOTOGRAFIAS

Ensaio, relatos, seqüências e narrativas.

Joel La Laina Sene

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista, como exigência
parcial para obtenção do Título de Mestre
em Artes Visuais sob a orientação do
Professor Doutor Percival Tirapeli.

São Paulo
1997

Dissertação defendida

em: _____/1997

Comissão examinadora:

Arg. Bia - 002.7586
Cod. 2010000325



Um olhar Cronista,

Editando Fotografias

Ensaaios, relatos, seqüências e narrativas.



Abstract:

Our little history/story on photography.
A point of view. Cuts. Collages. The Edition.
Essay, issues allegories.
Chronicler/*Flaneur's* tales .
The photography as a bridge.
Interstice, like sublime's metaphor.
The impregnate motive's narratives
A *voyeur's* daydream with (con)sequences

Resumo:

Nossa própria, pequena história na fotografia.
Um ponto de vista. Recortes. Colagens. A Edição.
Ensaaios alegóricos.
Relatos de um *flaneur* /cronista.
A fotografia como ponte.
Interstício, como metáfora do sublime.
Narrativas do motivo impregnante.
Devaneios de um *voyeur*, com seqüências.



Agradecimentos

Há muitas pessoas a agradecer — em primeiro lugar minha família: Loli, Yel, Mário, que tiveram paciência, carinho fundamental. Ao Percival, meu orientador que suportou, sem enjoar, os deslizes de um timoneiro de primeira viagem. Aos professores dos cursos de pós-graduação, sem os quais não teria chegado até aqui: Eduardo Yazigi, Ana Maria Belluzzo, Mário Guidi, Celso Favaretto, Regis Duprat, Maria Thereza Fraga Rocco, Vilmo Guimarães Mello, Francisco Javier Pizzarro Gomez, Nilson Machado. Ao professor Arlindo Machado, grato pela leitura paciente e instigante. Em especial aos colegas: A. C. d'Ávila, Fernando Scavonne e Marília Franco, pelo generoso aporte. Agradeço aos amigos que, em um momento ou outro, souberam criticar, assim como manter o ânimo aquecido.

Dedicatória:

Ao velho Octa, meu pai, a quem sempre recorro como fonte de sabedoria.



ÍNDICE

UM OLHAR CRONISTA, EDITANDO FOTOGRAFIAS.....	1
Abstract:.....	3
Resumo:.....	3
PREÂMBULO, ANTECEDENTES, HISTÓRIAS BREVES,	
A CAMINHO DO PRAZER, QUERO DIZER TRABALHO.....	9
Voyeur, e a TV intrafotográfica.....	9
Fazendo teatro, luz e ação.....	10
Fazendo fita, no cinema.....	11
Queimando filme, virando abóbora, fotografando.....	12
UM OLHAR CRONISTA, EDITANDO FOTOGRAFIAS.....	15
Ensaios, relatos, seqüências e narrativas.....	15
Sinopse.....	15
INTRODUÇÃO.....	21
Olhar fotográfico.....	23
Marca, índice, analogia impregnante.....	25
Intenção com tensão entre fotografias.....	27
Imantação.....	29
MODERNIDADE FOTOGRÁFICA.....	35
Antigas fotos, uma visão da Modernidade.....	44
Registros amplificados para o imaginário.....	46
NO FUNDO, NO FUNDO UMA AUSÊNCIA,	
O SENTIDO SUSPENSO.....	55
Fotógrafo Editor.....	55
Recorte Fotográfico.....	60
Questão Imagem Texto.....	63

IN-TENSÃO.....	69
O devaneio imaginário.....	77
A fotografia como ponto de catástrofe.....	79
Antes do fim, afim de não concluir.....	81
FOTÓGRAFO EDITOR, MAPEANDO	
PROCEDIMENTOS EM EDIÇÃO FOTOGRÁFICA.....	85
Bússolas e birutas.....	91
A intersecção como o nó da rede.....	92
O motivo — a ponte como motivo	
— A fotografia como ponte.....	95
SEQÜÊNCIAS.....	101
Delimitação de campo. Minha própria obra.....	101
Imagens escaneadas.....	101
Algumas leituras possíveis.....	101
CONCLUSÃO (ÕES?).....	113
Ilusão, mimese, analogia.....	114
Guia de viagem.....	119
Anamnese e a fotografia mnemônica.....	121
SUMÁRIO DAS IMAGENS.....	127
BIBLIOGRAFIA.....	137
Obras gerais e de referência.....	137
Revistas, catálogos e artigos.....	140
Ensaaios, relatos, seqüências e narrativas.....	141
GLOSSÁRIO.....	143



PREÂMBULO, ANTECEDENTES, HISTÓRIAS BREVES, A
CAMINHO DO PRAZER, QUERO DIZER TRABALHO

Voyeur, e a TV intrafotográfica

Em meados dos anos 50, alguns sons ecoavam em nossa vitrola. O aparelho, pouco se assemelhava aos potentes sistemas atuais, mas já se configurava como conjugado. Constituía-se de *pick up*, apenas para discos em 78 rotações por minuto, e um rádio, em sistema de amplificação a válvulas. Os discos (coleções escolhidas por meu pai) variavam de Noel a umbanda, de Louis Armstrong a *spirituals*. No rádio, Elvis já mexia — em nosso coração — havia uma insensatez no ar. Na verdade minha pequena história neste preambulo remete-se a uma inter-relação de imagens. As sonoras enviavam a pregnância das vozes negras, das matas nos cantos de Oxóssi. Do corpo embalado em "*Tutti-frutti*", e "*Only you*". Da visão fantasmagórica dos desenhos animados de "*Andy Panda*" e as duas faces de sua consciência. Todos os dias, nas programações das insi-



pientes emissoras televisivas, passavam sempre os mesmos filmes, e os mesmos desenhos animados.

Em minha casa, havia desde essa época um aparelho de televisão. Eram poucas as emissoras. Os programas infantis se misturavam a tendência das crianças em saborear sempre os mesmos contos de fada. Os filmes (muito Carlitos), e os desenhos animados, davam tempo ao trabalho interno. Sem videoteipe, o descanso dos produtores dos programas de televisão (ainda sempre ao vivo) eram essas projeções, sempre repetidas, muitas vezes no mesmo horário. Nós todos adorávamos. À noite, bem tarde passavam teatro, este também ao vivo nunca se repetia. Como eu ainda era criança não deveria assistir. Com um artifício, podia assistir os programas através de espelhos. Estas emoções, de alguma forma, ainda me atingem. Os quartos do sobrado onde vivi toda minha vida, ficavam a dois lances de escada. Na parede em que a escada fazia seu segundo lance haviam fotografias, com fundo escuro e vidro. Pois nestas fotografias, registros de um passado inconsciente, a ima-

gem refletida da televisão ligada na sala em baixo, podia ser identificada. Assim, eu assistia os programas proibidos sentado na escada, através do reflexo, em minhas fotografias, memórias que não produzi. Memórias enquadradas na passagem da escada.

Fazendo teatro, luz e ação

Mesmo morando, próximo a um clube, e tendo muita rua para brincar não fui grande, forte (como se chamavam os gordos) muito menos atleta. Meu herói, Peter Pan. Meu principal afazer, sonhar. Um dia, já na juventude, tive uma chance de participar de um grupo de teatro. Um trabalho, ritualístico muito apropriado para aqueles anos difíceis do início dos setenta. Desta experiência, guardo uma história que norteará toda uma seqüência de atitudes. Nosso espetáculo teve, na época raro, um convite para encenar nos Estados Unidos. Como o trabalho se constituía de muita ação, música, iluminação, também desprovido de texto, acreditávamos estar recuperando a essência do teatro. A força, a energia, trocada



entre atores e público. Tivemos nosso momentos de glória, mas um pequeno fato mudou minha vida. Em um *day after*, estávamos, todo o grupo passeando em uma feira de arte. Um artista plástico expunha suas imagens em uma praça de Los Angeles. O pintor nos reconheceu, pois, coincidentemente, havia estado no teatro justamente na noite anterior. Disse-nos que havia ficado muito impressionado com a peça, e que aquela emoção o havia transformado de tal forma, que aquelas pinturas que ele estava apresentando já faziam parte de um passado remoto. A partir da última noite, toda sua arte estaria transfigurada. Naquele dia, entendi um dos significados mais profundos do que podemos chamar de arte, ou seja uma ação transformadora. Mais tarde também entendi que a palavra fé, com o passar do tempo foi deixando seu sentido inicial — fé seria um fazer, um agir. Diferente de um substantivo abstrato e vazio, este que agora enfrentamos. Ter fé, seria como navegar através do conhecimento. Assim como o devaneio e a imaginação.

Fazendo fita, no cinema

No cinema me reencontrei com a fotografia, com a possibilidade de continuar revendo imagens quase oníricas. Quando produzi-las ter um certo pudor, uma certa ética. Não produzir imagens demais. Amigos, e aulas perdidas me levaram as salas de cinema. Assim, na universidade, a cena teatral e a fotografia se mesclaram. No entanto, aquela fugacidade, do teatro e da televisão ao vivo eram contrapostas a possibilidade, quase que infinita, da releitura. O cinema possui esta magia da revisão. Quantas vezes, revi alguns filmes, quantas vezes ainda me surpreendo com suas imagens.

Quando minha graduação em cinema estava em curso, um trabalho fotográfico que, aqui apresento motivou de alguma forma minha preocupação por estes temas da edição fotográfica. Fotografias realizadas em um espetáculo de dança/teatro onde uma única atriz/bailarina representava inúmeros personagens, me deram a possibilidade de propor aos meus colegas a época, enveredar pelos diversos ca-



minhos da edição. Sequências pessoais, foram editadas a partir de várias provas de contato que processei para tal intento. Cada seleção contava uma história, cada história carregava consigo, de alguma forma, a marca de seu editor.

Queimando filme, virando abóbora, fotografando

O fazer fotográfico, pode se dizer que, inicia, na primeira de minhas pequenas histórias. Percorre parte das brincadeiras infantis.

Sobrevive, nas aventuras adolescentes.

Percorrem as incertezas do momento atual.

Acredito ter chegado muitas vezes atrasado, e a caruagem já era abóbora.

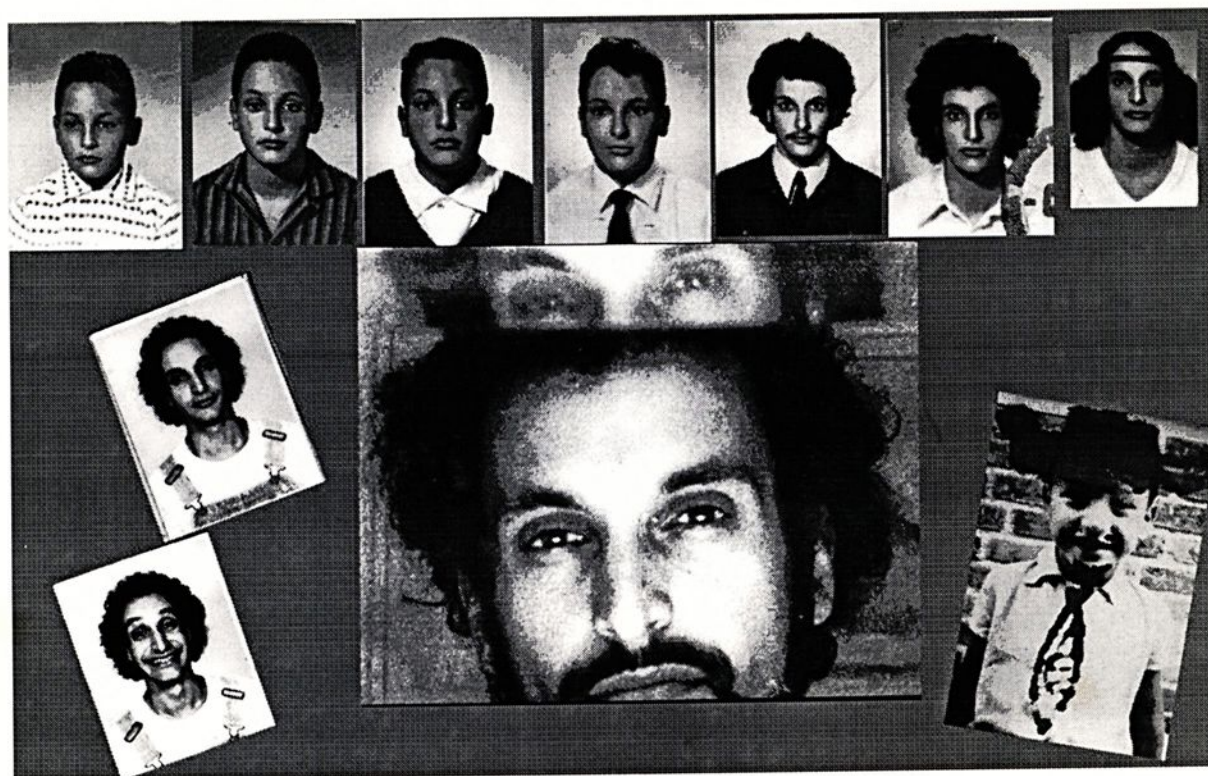
Saí queimando filme, por vezes encontrei passagens.

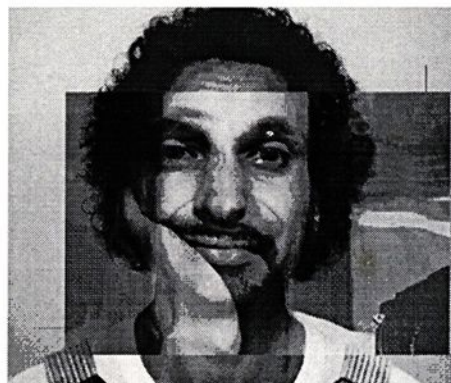
Encontros fortuitos, evanescentes, por entre estas emoções, alguma luz, gravada na prata.

Como será ser fotógrafo, em tempos de imagens sintetizadas em memórias numéricas?

Para um filme queimado não há *back up*.







UM OLHAR CRONISTA, EDITANDO FOTOGRAFIAS

Ensaaios, relatos, seqüências e narrativas.

Joel La Laina Sene

Orientador: Professor DR. Percival Tirapeli

Sinopse

Percorrendo espaços menos evidentes, ou seja *entre* as fotografias, estaríamos tentando justamente evidenciar os procedimentos que projetam as seleções e edições fotográficas. Todo fotógrafo ao decidir por este ou aquele instante em um universo espaço/temporal infinitamente amplo, promove uma seleção. Já fundamental para a edição estes instantes solicitam incisões complexas. Carregam consigo a marca da conseqüente presença, enfim uma interpretação. A vi-



são através da prótese fotográfica determinaria um jeito, um modo de olhar. Esta moda teria sua origem não apenas no evento efetivo da *invenção* (fotografia), mas em anteriores modos de ver. Quase sempre arbitrária, intencional, fotografia seguiu preceitos da perspectiva renascentista. Indicou também presença, desde que a imagem de representação estabeleceu características de índice como tem a fotografia. Índice das nuvens que anunciam chuvas, como o decalque da mão espalmada na caverna escura (Lascaux), ou um dedo que aponta.

O dedo indicador que dispara o mecanismo se torna emblemático para a fotografia. Envolvendo a câmera, denota alguém por trás do olhar, direcionando a mira. É também significativo o verbo disparar, que serve tanto à câmera, quanto às armas. Instrumentos de morte, radical

ou imaginária. As fotografias estão sempre impregnadas de algo que já foi, um passado, mudo. Após o disparo, um movimento cultural, que deve referências anteriores, lateja, e em processo pulsará se espetacular. Edição estaria, assim conceituada por diversas maneiras de abordar as imagens, daquelas que configurariam nosso repertório imaginário, às que produzimos em filmes e papéis fotográficos. Nestes momentos existe presença, intenção e entre as imagens uma certa tensão, sentido. Nas caixas e álbuns fotográficos familiares existe em termos de ordenação um percurso cronológico, as vezes as observações escapam a uma leitura linear, e as associações se talham de semelhanças e atitudes de memória. Nos ensaios fotográficos o fio condutor da edição é geralmente o motivo, o assunto das imagens. Haveria ainda um recurso que sempre esti-



ve atento — as ligações gráficas, linhas, texturas, densidades, que parecem ter continuidade de uma imagem para outra. Nas incursões por entre minha produção fotográfica, tenho verificado estas varias formas de editar. O corte ou recorte, seleciona (ato cultural) interpreta (o dispositivo filtra), e finalmente exhibe de uma maneira específica. Em todos momentos e fases entendo, intentar intenção, Editando Fotografias. Na realização de trabalhos finais dos cursos de fotografia que temos proposto —editar é uma constante. Editar fotografias se assemelha, simplificando e em certo sentido a montagem cinematográfica sem a sofisticação desta. Levando-se em conta a ausência dos parâmetros sonoros, e do movimento quase sempre congelado pelas fotografias. Seria uma tentação relacionar algumas semelhanças entre os parâmetros do som — intensidade, altu-

ra, duração, timbre — e uma possível correspondência com a luz fotográfica. Temos na fotografia claros e escuros, formação de massas ou densidades, ritmo, e cores. Ao compor conjuntos de imagens talvez estivéssemos trabalhando com parâmetros inaudíveis, mas correspondentes. A edição fotográfica, permite uma composição não linear, sem partitura, não haveria também sequência previamente definida. Como associação (chamarei de Imantação) de imagens, onde umas dão continuidade a outras, ou se opõe causando impacto são procedimentos análogos tanto na montagem cinematográfica quanto na edição de fotografias. Seria importante ressaltar que a deliberada seleção, assim como a posterior seqüencialização das imagens, pode ser uma atitude desprovida de critérios ou um movimento verdadeiramente ético. Sem pretender esgotar um assunto

impalpável, mutante, estaríamos antes procurando atenção exatamente nos espaços deixados para serem complementados pela imaginação. Assim nos permitimos metaforizar a fotografia em ponte, arquitetando uma sublime alegoria para a ausência indizível. Se este trabalho pretende uma certa originalidade? Creio que sim. Se motivaria formulação, resposta, enquanto modelo ou verdade cientificamente comprovável? Tenho apenas uma certeza, e é negativa. De positivo, segue a fotografia como um meio capaz de produzir emoção e projetar conhecimento. Entre as seqüências, relatos, narrativas e ensaios fotográficos um movimento de suspensão, de pura passagem, da própria imaginação. Assim, vamos tentar vagar pelo delírio de um ser poeta. Vamos! Refletir um olhar. Um olhar cronista.¹

¹ As edições fotográficas, apresentadas neste trabalho, foram compostas a partir de um acervo fotográfico realizado entre os anos de 1974 a 1996, exceto, é claro, parte do painel de meus retratos de identidade. Após as conclusões, há um sumário das imagens que evita as explicações. Tem no entanto, a idéia de retomar, em um único lugar, a referência de toda obra apresentada. Como em muitas indicações recentes, esta obra depende do espectador, seu imaginário, para que se complete, ou na verdade, para que realmente exista.







INTRODUÇÃO

Anos 90, a fotografia tendo completado cento e cinquenta anos desde a sua comunicação oficial à comunidade científica européia tem sua difusão estendida aos recantos mais longínquos do planeta. Fotografias participam de nosso cotidiano, são identidades, provas ou documentos de história pessoal e social, circulam até como dejetos de uma sociedade perdulária. Quer por sua forma impressa em papel, quer entre sistemas derivados de seu dispositivo base a câmera escura. Esta geraria toda a imagem reproduzida no cinema e no vídeo, fornecendo sua origem tecnológica para a concepção fotográfica. É certo que a questão química, de permanência das imagens, viabiliza definitivamente o anseio de reproduzir realisticamente o mundo visível. Este argumento será importante para locar a fotografia como procedimento indiciário, antes mesmo de ser analógico. Não temos a pretensão de nomear aqui toda ima-



gem mecânica ou eletrônica como fotografia. Percebemos, no entanto, que o advento da câmera escura deverá deixar marcas indelévels a partir de seu uso mais cotidiano nas artes plásticas desde o século XVI, convivendo com os vários movimentos chamados "Renascimento". Dois mestres italianos virão a ser constantemente citados como articuladores de uma espécie de filosofia da perspectiva : Leon Battista Alberti em seu "*Della Pittura*" assim como Filippo Brunelleschi e seu sistema construtivo, fundamental na arquitetura do renascimento. A câmera escura reproduz, como uma verdadeira "máquina de pensar", a perspectiva centrada renascentista. Assim como a bússola foi instrumento definitivo nas grandes navegações, a câmera escura significará o prenúncio da visão moderna de mundo.

O olhar cronista, estaria aqui, portanto, tentando sintonizar o mundo das imagens centradas, de caminhos determinados, ao novo mundo, divagante, relatado nas crônicas dos viajantes. Novas

terras, Novo Mundo, nova visão de mundo². Assim, a visão das fronteiras do espaço conhecido irá se mesclar em um mesmo olhar divagante, nem sempre tão verdadeiro, no sentido da isenção objetiva. O conhecimento que gerou a fotografia não foi capaz de criá-la imune às febres tropicais. Com a popularização da imprensa a fotografia virá ser fundamental como documento no relato dos viajantes (dos séculos XIX e XX). Antes ainda pintores europeus dos séculos XVII e XVIII retrataram as paisagens exóticas americanas, condicionadas a uma visão centrada. Esta forma de domínio e compreensão da realidade estará ainda presente em nossos dias. Uma idéia de mundo, um jeito de olhar que se popularizou por meio da fotografia, depois com o cinema, e mais recentemente através das redes. Procurando refletir ou simplesmente simulando a realidade, sobre papel ou suporte eletrônico, devemos concordar com Dubois:

² Para ampliar o debate a respeito dessa opção ideológica recorreremos ao texto de Aumont, (1993) pgs.215/17. E também: Baudry, Jean-Louis. (1983). *Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base*, in Xavier, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme.



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

Olhar fotográfico

Mesmo acreditando que o *olhar fotográfico* surgiu antes do evento fotográfico, não podemos chamar de fotografia o uso dos equipamentos que auxiliavam alguns artistas a representar no plano, as referências luminosas do mundo exterior. Estamos nos referindo aos “perspectivadores” como a *camera obscura*, a câmera clara ou lúcida, a “*tavoletta*” de Brunelleschi. A perspectiva formatava as imagens através de um ponto de vista externo, ou seja, produzido externamente por intermédio de um artifício mecânico. Muito semelhante ao instrumental da visão humana, mas de qualquer forma, no caso da câmera,

a visada vinha de um aparelho que estava fora do corpo. A câmera escura forma imagens com características que aprendemos a designar e reconhecer como perspectiva renascentista. A maneira consagrada e definitiva de representar o espaço natural. Entendemos as imagens nas telas do cinema ou da TV como advindas da realidade, pois aprendemos a perceber a perspectiva central, clássica, como o modelo que nos garante a reprodução, fiel, fidedigna da realidade, semelhante a visão natural, (*perspectiva naturalis*). A metáfora do olho humano como uma mini câmera fotográfica será muito utilizada. O globo ocular se assemelha a câmera escura, mas no entanto não podemos afirmar que as imagens se formam exatamente com as mesmas características. Há a curvatura da retina, onde será captada a imagem, e assim, dando seqüência, o nervo ótico funcionará como transdutor das imagens para sinais reconhecíveis. No caso da visão humana é de se considerar a visão binocular. O argumento mais contundente neste sentido, seria a sensação, que temos do volume dos objetos. Esta proposição estaria não somente na di-

³ Dubois em seu *O Ato Fotográfico*, pág. 94. Tem atrás de si toda uma tradição francesa na cultura, artes, filosofia. Precursores da impressão indiciária (Lascaux), inventores da fotografia (Daguerre, Niépce), pensadores detendo seu olhar sobre o passado, este tão presente como fotografias de nosso cotidiano (Barthes, Baudelaire).



minuição dos mesmos quando se afastam, mas principalmente pela visão estereoscópica humana. Nosso "ponto de vista" na verdade, se abastece de dois pontos, que reconhecem o objeto e sentem, simultaneamente, seu volume. As câmeras escuras, apesar de seu único ponto de vista, foram lentamente produzindo imagens com sintomas facilmente identificáveis, e assim criando um olhar. Este que estaríamos nomeando como olhar fotográfico. Um olhar, em primeira instancia classicamente perspectivado. Também um registro útil, que traz o novo, de modo elaborado, funcional, logo moderno. Ao recortar a realidade, produzindo uma incisão definitiva, congelada, suspendendo o tempo, a fotografia seria a própria crônica. Antes de tudo apontando, recortando, recontando.

"A câmara escura não é neutra e inocente, a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista", (Dubois, 1994).

Dubois recorre a Hubert Damish e a Pierre Bourdieu para confluir a esta afirmação. Estamos alo-

cados em gêneses européias como nas imagens exuberantes das cavernas de Lascaux, e o *quattrocento* italiano. A fotografia surgirá neste universo marcado, as vezes datado. Seria a fotografia a verdadeira metáfora, o transporte de uma ideologia, de um jeito de olhar através, permeando os mais diversos pontos e culturas locais, mas sempre levando seu jeito característico de representar por imagem. Há posicionamentos, que buscam minimizar os efeitos pertinentes da metáfora da fotografia como visão de mundo.

"A informação fotográfica é essencialmente de ordem indicial e nessa qualidade, deve ser definida como fato receptivo que institui uma relação de remissão entre a imagem e seu impregnante. A relação de intencionalidade emissora aí não intervém, ou antes, é inteiramente facultativa e não transmissível pela imagem".⁴

⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie. (1996). *A Imagem Precária*, Campinas: Papirus. Gostaríamos apenas de deixar em suspensão a questão da "intencionalidade emissora não ser transmissível pela imagem".



Sendo assim, devemos muito à leitura ou às leituras. Antes de definir apenas um caminho, a imagem estaria indicando ou iniciando o percurso.

Marca, índice, analogia impregnante

A principal responsabilidade da perspectiva, formada dentro das câmeras escuras, teria sido dar padrão tecnológico às câmeras fotográficas, cinematográficas, e mesmo às videográficas. Elas ainda se chamam câmeras!

As imagens produzidas desde então foram se estabelecendo como sinônimas da realidade. Corre naturalmente entre nós expressões que garantem imagens de reprodução "perfeitas como uma fotografia". A fotografia se tornou tão fidedigna em relação ao real, e tal seria sua semelhança com o referente, que poderia até substituí-lo. As celeumas a respeito da competência artística ou meramente técnica da fotografia e suas imagens cristalizadas da própria vida, agitaram acaloradas discussões no século passado. Hoje podemos entendê-las, não mais como

mímese perfeita da "realidade", mas como marcas de um contato direto. Como rastros deixados por este encontro, as fotografias são antes de tudo índices⁵.

Um determinado referente (ou *impregnante*, interessante termo usado por Schaeffer, 1996), esteve em contato direto com o instrumental (dispositivo de gravação) ali deixou sua marca. Podemos rever sempre que acessadas, as imagens produzidas a partir de um estímulo localizado no tempo remoto ou recente, no sempre passado: "isto foi", (Barthes, 1984). As fotografias seriam documentos (testemunhos, Schaeffer 1996), e posteriormente signos que vibrariam seus congelados instantes, constituindo, estruturando narrativas complexas em uma só imagem.

"A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode se tornar parecida (ícone, imagem semelhante) e adquirir sentido (símbolo)". (Dubois, 1994)

⁵ R. Barthes em seu *A Câmera Clara*, vem apresentando esta característica da fotografia, também muito bem formulada por P. Dubois em "O Ato Fotográfico".



A utilização científica da fotografia estaria usufruindo mais claramente da maneira analógica de abordar a realidade da imagem fotográfica. Caracterizada como prova, onde o interesse é fortemente indiciário: houve presença atestada pela foto. A participação da inteligência humana seria instada tornar reconhecível o fenômeno científico que se quer provar. A fotografia aqui teria um valor de prótese: no sentido de ampliar a capacidade de percepção humana. A fotografia considerada científica deve fugir da metáfora, e assim desejar fidelidade, qualquer sentido de dubiedade ao invés de enriquecer a leitura, tornaria a prova discutível, irrelevante. No entanto, na fotografia autoral, como meio expressivo, novas bifurcações se abrem. Busca-se um registro que demande alguma elaboração na leitura da imagem. Um misterioso paradoxo propõe convivência entre, o instantâneo e o programado, entre o acaso e o previsível. O analógico e o ficcional estariam intrinsecamente colados e preservados pela prata metálica enegrecida. Ao fixar estas imagens estaríamos produzindo textos, sentidos tramados, tecidos. Seria como se cada imagem

pudesse ser considerada um pequeno discurso em si. E ao aproximar fotografias, não haveria uma intenção de discurso selado pela tenção do vazio *entre*, passagem de uma fotografia a outra. Assim, a pergunta que se alinhava: como estariam trabalhando os conjuntos, as seqüências, os ensaios que relacionam fotografias?

O objeto principal desta pesquisa seria procurar estudar as imagens enquanto conjuntos, ou seja, não apenas na intenção que move foto por foto, mas na sua relação em uma parceria ou em um determinado grupo. Ao desviar a lupa, do centro das imagens para suas fronteiras, estamos apenas lembrando mais uma interferência em um suposto discurso isento, objetivo. As fotografias solitárias sofreram por inúmeras ocasiões análises por parte da filosofia, estética, semiologia, para não ampliar este universo da psicologia, sociologia, e história. Talvez não tenha muito a dizer sobre cada fotografia. Tentaria vislum-



brar — como as imagens arranjadas de diferentes formas podem ganhar sentidos que amalgamados configurariam pequenas narrativas. Aqui, se a imagem se refere ao real, se advém deste, como rastro, parece já não ser tanto relevante.

Intenção com tensão entre fotografias

Os conjuntos de imagens deverão estar restritas à minha própria produção buscando agilidade no acesso e principalmente na intenção do fotógrafo.

A idéia de intenção fotográfica seria o sentido fundador das imagens. Também gerador de necessidade de utilização e experimentação técnica. O formato da maioria dos cursos de fotografia com os quais tive contato, se baseiam em estruturas próxima dos sumários dos manuais. Inicialmente se apresentam a história depois as técnicas, os equipamentos, os procedimentos.

Trabalhar a partir da intenção estaria inicialmente considerando o conhecimento que o estudante já traz consigo. O conhecimento específico em relação as imagens e como elas se transformam em memória. De alguma forma, entendemos que estes interesses já motivaram os estudantes a enfrentar as



dificuldades do acesso universitário. Também, muitos já tem conhecimentos técnicos, mesmo que tenham sido adquiridos maneira empírica. Pode-se dizer que *conhecem* os procedimentos e técnicas adequadas a fotografia. Além disso, assistimos cenas, temos um conhecimento que se traduz nas coisas que experimentamos, e que principalmente registramos com o *aparelho* da visão. Estas imagens que nos motivam, que nos emocionam, muitas vezes possuem uma fagulha, um brilho. São selecionadas, e assim compõem o *repertório imaginário*. Antes de serem retomadas, ou rememoradas, ficam gravadas no filme da memória.

Ao fotografar, estaríamos metaforizando estas “imagens interiores”. Uma intenção de transporte, de movimento, paradoxalmente fundamental para a fotografia fixa. Este tipo de intenção, temos procurado desenvolver nos cursos de fotografia, ministrados no meio acadêmico e mesmo fora dele. Entendo por intenção a utilização consciente dos recursos fotográficos com fins expressivos. Agregada a

esta intenção, concorrem acopladas, a autoria, ou melhor a responsabilidade ética. Uma imagem fotográfica pode sempre conter informações que estavam invisíveis à percepção do fotógrafo, no momento incisivo do disparo. No entanto, aquele dedicado a conhecer a linguagem deve sempre estar buscando o uso das técnicas e dos recursos em benefício de sua vontade. Tem algo a dizer, ou a mostrar. Assim devemos colocar dúvidas sobre uma acertiva proposta por Schaeffer (1996):

“O fotógrafo é sempre responsável por uma foto malograda, mas nem sempre é responsável por uma foto bem sucedida”.

A responsabilidade seria uma outra forma de se configurar a autoria. Evitando o sentido comercial dos direitos autorais, mas trazendo a tona a idéia do iniciador da fagulha. O fotógrafo, pode através do dispositivo fotográfico conceber um imaginário, antes de configurar como definitivo seu discurso, este seria apenas motivador. Como *starter*, lança um pensamento, pelo qual se torna responsável. A conti-



nuidade ou sobrevida destas imagens dependem sempre do interesse e afinidades com os receptores.

Uma imagem produzida casualmente pode ter algum significado e obter seu reconhecimento social, no entanto o fotógrafo nunca saberá como se chegar novamente àquelas paragens sem o mapa direcionado pela intenção. De muitas imagens tomadas em um universo qualquer, posteriormente pretende-se tornar algumas das fotografias conhecidas, outras serão abandonadas, ou cederão seus postos as imagens consideradas mais importantes ou significativas. Este processo de seleção deve de alguma maneira estar em acordo com a intenção inicial do fotógrafo. Também não procuro o desempenho, a acuidade técnica como padrão de chegada as linguagens consideradas artísticas. Estou querendo dizer, que nem sempre as imagens solicitam alta precisão técnica. Qualidade do equipamento e dos procedimentos laboratoriais podem significar uma aproximação dos cuidados artísticos, mas também esmero, capacidade organizativa, mas não quer dizer absoluta garantia de

objeto artístico. Aqui intenção e projeto deveriam se mesclar. Uma foto "malograda" seria então apenas uma foto pretensiosa, no sentido de não haver atingido sua intenção de origem.

Imantação

Além da intenção trabalhamos com um conceito estranho aos objetos artísticos e midiáticos. Retirado das propriedades físicas de certos metais, campos magnéticos ou de materiais cerâmicos imantados. Estaríamos aproveitando a força de atração ou de repulsa, como metáfora, para aproximar ou antepor imagens. Assim do conceito de *imantação* entendemos como atração e aversão, estariam atuando entre as imagens. Apenas consideramos que as faces abertas (pelas linhas de corte) das imagens não são positivas ou negativas. Linhas iniciadas em uma imagem poderiam estar em continuidade em outra. O corte poderia estar configurando uma interrupção no fluxo. Cabendo assim uma série de análises, e sínteses que determinarão a disposição de continuidade



fluida (passagem suave) ou de *salto* (passagem brusca) de uma imagem para uma outra.⁶ Estaríamos trilhando em uma escalada a paragens de atmosfera rarefeita. Regiões pouco navegadas, nas dobras de um pensamento imaginário.

No caminho, no transitar por uma sequência, poderíamos recorrer à metáfora do conhecimento como rede (N. Machado, 1995). Uma sensação, percorrendo o feixe de nervos, é modificada pelos humores. Ao chegar ao *arquivo* central já sofreu alguma transformação. Como se os meios bioquímicos alterassem a qualidade dos sinais elétricos. Para a fotografia, esta noção assemelha-se aos processos químicos fotográficos. Para levar a metáfora ao seu limite, os meios químicos poderiam revelar, transformar as imagens, dotá-las de significados alternativos, além dos outros já interpretados.

⁶ J. Aumont em seu "A Imagem", discorre sobre conceito de salto e intervalo (este emprestado da teoria de Vertov), onde como nas composições musicais, os eventos formam acordes, no caso das imagens haveria uma imbricação entre elas, mesmo que uma elipse temporal seja produzida. (Pág. 238)

Quando observamos uma imagem, em nosso caso fotográfica, temos de alguma forma uma comunicação tanto mais clara e evidente quanto for a capacidade do fotógrafo de se expressar em acordo com sua intenção inicial, ou seja no momento em que se realizou a foto. Não se exige a possibilidade de uma imagem conter referências e informações que passaram despercebidas no momento da realização. Posteriormente, por razões que não caberia descrever aqui, a imagem do imponderável pode ganhar outra motivação individual e mesmo coletiva⁷. Este relacionamento imaginário estaria sob a égide da edição. Indicações situadas em uma escala naturalmente secundária —que não chamam atenção imediata, podem ser valorizadas pela edição. Assim as *personagens* antes coadjuvantes: fundos, bordas, áreas sem foco,

⁷ Algo que poderíamos denominar: efeito "*blow up*", como no próprio filme se apresenta pode, não ser percebido como digno de nota ou estar presente apenas para os envolvidos. (no filme "Blow up" de Michelangelo Antonioni, um fotógrafo, quando amplia fotos realizadas em um parque percebe ao fundo de suas imagens que um crime foi realizado, ninguém se interessa pela sua descoberta a não ser ele próprio e as pessoas envolvidas no assassinato).



podem ser trazidas a figurar como *protagonistas* da trama.

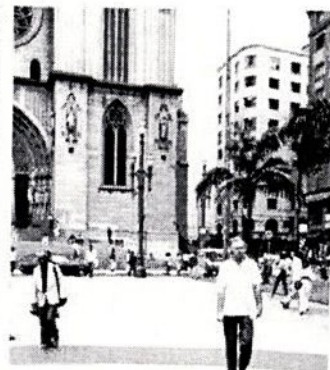
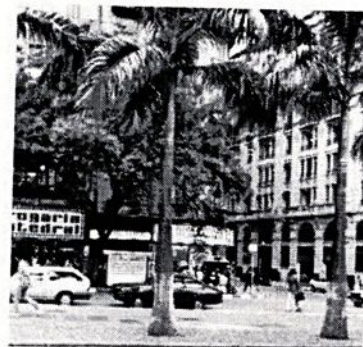
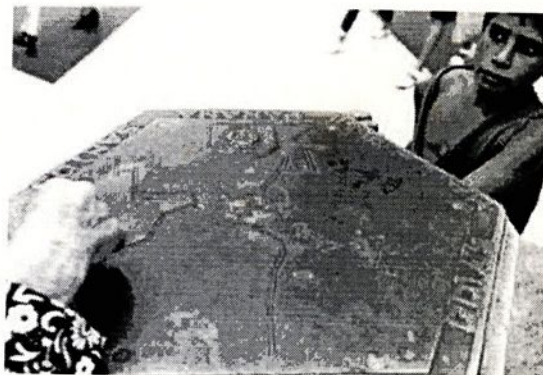
A fotografia intencional se compõe como as imagens oníricas, e aqui estaremos perseguindo as luzes captadas a partir dos devaneios do fotógrafo consciente. Devaneio como Bachelard (1988) encara a capacidade dos poetas de viver de maneira mais completa a expressão da linguagem escrita, na fotografia a *grafia da luz*. Então estaríamos diferenciando a imagem confeccionada sem um controle aparente, daquela que foi buscada, ainda que encoberta. O fotógrafo eventual geralmente se livra das imagens capturando-as em seus artefatos, câmeras que operam como se possuíssem inteligência própria. O fotógrafo intencional, de outra forma, marca um encontro com sua amada desejada mesmo que em alguns casos a fotografia possa vir a tornar-se horrivelmente repulsiva. Nós, como espectadores, também seríamos atraídos pela beleza do indizível e certamente muitas vezes pela eterna redundância do "*dejá vu*". Muito antes do "Pequeno Príncipe" de Saint Exupérie,

a fotografia já havia consagrado a interminável magia do por de sol. Apenas esta última atitude, de ser atraído pelas mesmas imagens, tem geralmente leitura rápida e pouco marcante. Reação superficial, esperada e conhecida. A imagem penetrante do desejo teria, no entanto, o poder do encantamento, dando ao fruidor a capacidade de se permitir inventar roteiros. Mapas de navegação, imaginários. Nos transportariam para além das correntes ascendentes já dadas por condições meteorológicas favoráveis. Através portanto, de um ponto de vista privilegiado o do fotógrafo se estabelece uma comunhão de efeitos religiosos (no sentido de re-ligar) instantâneos com o espectador.

Neste motivo: como elo de ligação, a fotografia vista metaforicamente como ponte — quadro que estaríamos procurando retocar mais adiante. A experiência e a viagem podem se tornar eternamente duradouras. Assim, os devaneios de uns habitam o coletivo e se transformam em imaginação.









Capítulo 1

MODERNIDADE FOTOGRÁFICA

Localizar a fotografia enquanto uma das linguagens próprias para se apresentar e refletir sobre a modernidade. Considerando sua herança, baseada no modelo de perspectiva renascentista. A perspectiva que aparece contemporânea aos tempos modernos, que grosseiramente sucedem ao estado feudal, e lentamente vai se transformando. As Grandes Navegações alimentam uma nova visão de mundo, a partir da Europa onde a fotografia será “inventada” quase que simultaneamente (entre os anos 20 e 30 do século XIX) por pesquisadores independentes. Em termos de imaginário pictórico haverá uma fomentação de um mundo antes fantástico (Novo Mundo) e cada vez mais real a partir das expedições mantidas em suas lides pintores naturalistas. Profissionais documentaristas que com o advento da fotogra-



fia foram paulatinamente sendo substituídos, na medida em que o equipamento fotográfico se tornava mais leve e prático. A fotografia, *inventada* no século XIX, se encaixa como uma luva no braço industrial do desenvolvimento humano desta época. Assim, a fotografia, agiliza a difusão de idéias, de conhecimento, principalmente deste passível de ser transmitido através de imagens.

Estas transformações continuam, pois o dispositivo de base (embutido na fotografia) também sobrevive e se dissemina através do cinema do vídeo e em muitas características nas imagens virtuais do ambiente informático. Assim a perspectiva, sua ideologia, com auxílio fundamental da fotografia ainda coabitam o imaginário do homem contemporâneo. Haveria assim uma modernidade fotográfica. Uma origem concorde com o preceito moderno, industrial. Um desenvolvimento funcional, utilitário, e mesmo provocativo, de ruptura como queria o modernismo. E finalmente, uma participação ainda presente na modernidade contemporânea. A fotografia digital, opera

em outras bases de processamento, mas ainda tem como parâmetro a fotografia analógica — da perspectiva, do campo visual, da imagem congelada.

Este tema, para a fotografia contemporânea parece ser ainda pertinente. A fotografia, respondendo ao desejo de uma época, representar fielmente a natureza, o real, teve seu momento de glória, e de alguma forma ainda mantém algum fascínio, por esta habilidade. Uma imagem, geralmente fotográfica, principalmente em branco e preto, remete tradicionalmente ao passado (já estamos cinematograficamente condicionados). Em oposição ao momento presente, ou mais recente, a fotografia em si parece querer dizer "isto foi" (Barthes), mas também, aconteceu em um instante remoto, antigo, arcaico.

No tráfego das informações visuais, a participação da media parece ter sido decisiva. Logo após sua apresentação, rapidamente, os relatos fotográficos deram luzes às descrições e narrativas de toda espécie de textos jornalísticos, assim como de



demonstrações científicas e de *simulações* artísticas. Em sua crítica mordaz, Baudelaire escreveu:

" permitir que a fotografia substitua a arte , em breve ela a suplantará, ou a corromperá ...é necessário portanto, que ela se limite o seu verdadeiro dever, serva das ciências e das artes...mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós".⁸

Tantas imagens vimos, que estivemos obrigados a pensar o mundo como um espaço repleto de diferenças, e de novos acontecimentos , mas de alguma forma, sempre mesmo mundo. Aquele passível de ser abraçado pelo imaginário fotográfico. No aspecto da "criação" fotográfica estaríamos por assim dizer em um campo onde todas fotos já parecem terem sido feitas, não haveria nada mais de novo. Não sendo o trabalho fotográfico hodierno, pois remete ao passado, não produzindo novidade, nem choque, poderia se dizer moderno? De um lado, a fotografia tendo já percorrido tantas gerações, como registro apa-

rentemente desinteressado, e de outro lado movimentando-se pelas várias tendências artísticas, tornando-se atividade fundamental na transmissão da cultura humana. Como modelo visual, a fotografia a matriz, ainda tende a observar os acontecimentos de um ponto fixo, em postura hierática, matriarcal. Transmitiu esse olhar a seus filhos, netos, e bisnetos. Me refiro ao cinema, filho direto e legítimo, ao vídeo, este também herdeiro de família eletrônica.

"As técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais que vieram depois não somente alteraram o modelo vigente desde o *Quattrocento* , como também o levaram á máxima eficácia: conquista do movimento com o cinema, conquista da instantaneidade e da simultaneidade de geração de imagem, e de seu registro e de sua transmissão com a televisão." ⁹

Haveria ainda uma dúvida , com relação as imagens informatizadas. Estas quando digitalizadas nem sempre mostram suas origens fotográficas, ci-

⁸ Baudelaire, Charles. *A modernidade de Baudelaire*, apresentação de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pág.. 73

⁹ Couchot, Edmond. in org. de André Parente. *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34: 1993. pág.. 41



nematográficas, videográficas. A aparência é transformada de tal forma que não se reconhece mais sua contigüidade com a origem real. As imagens do computador simulam movimentos e realidades "irreais". E como simulações, seriam estas fotografias digitalizadas ainda retratos do passado? As máquinas, como os microcomputadores, mantém em seus arquivos, fotografias baseadas em matrizes numéricas. Imagens que não podem ser vistas, abstrações matemáticas. Não podem inclusive serem tocadas. Estão disponíveis nos monitores, assim sobrevivem no presente. Quando impressas perdem um certo encanto, a fotografia além do instante, único, colado ao real, pode ter, assumido um aspecto aurático em seu estado natural, mais tradicional, ou no papel emulsionado com cristais de prata. Enquanto esta origem, de espaço, de fatia ínfima de tempo, que nos remete a um olhar, estiver ativa, e perceptível, a fotografia estará simultaneamente, refletindo um passado, e refletindo sobre o presente. Atuar, talvez, por dentro da modernidade, seria um de seus linguajares mais típicos. De algumas histórias, são vestígios, rastros, lâminas

sutis, mas ainda palimpsestos, aguardando revelações, desvelamentos.¹⁰ Em cada imagem sobrevivem outras, já realizadas antes. As fotografias carregam consigo um jeito de ver, advindo da perspectiva centrada. Recoloca o espectador, neste mesmo ponto de vista. Cada fotógrafo imprime um olhar particular, mesmo que formado por sua cultura, como num repertório, a fontes e a consciência além do incógnito formariam uma espécie de imaginário coletivo. As fotografias em suas várias aparências tornou acessível a imagem do mundo moderno e antigo, mas também conduziu o olhar a sua maneira.

A qualidade das imagens produzidas nos sistemas infográficos caseiros ainda estão longe da resolução de 100 a 200 linhas por milímetro, das emulsões fotográficas.¹¹ As simulações infográficas, ou consomem *toneladas de memória* ou aceitam pou-

¹⁰Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, Campinas: Papyrus, 1994. pág.. 309 "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. Questão de tela. Palimpsesto." pág.. 326



ca definição, tem, no entanto, seus encantos matemáticos. Podem ser alteradas, clareadas, retocadas eletronicamente, enviadas por sinal telefônico, reproduzidas em papel comum, serem descartadas como papel comum. Assim entendemos a fotografia por dois ângulos, como um olhar, um jeito de ver que se disseminou, dos estúdios e laboratórios, até os mais íntimos recantos de nossas moradas. Entenderíamos também a fotografia, como objeto específico, ou seja o papel, a fotografia original, o positivo, que é visto, que suscita a memória. Assim estaria se tornando uma mercadoria tanto concreta, quanto abstrata. O papel onde está representada e o papel que representa.

"Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores."¹²

¹¹ Schisler, Millard W. L. *Revelação em Branco E Preto*. São Paulo : Martins Fontes, 1995. pág.. 28

Como conhecimento visual de uma época, remota e mesmo atual, a fotografia parece ter sedimentado sua capacidade de transmitir dados analógicos. Assim como a gravura, a fotografia cumpriu um papel, por vezes documental, mas também seguiu um caminho próprio como atividade artística específica, onde representar o real não seria função primordial. Conhecemos a fotografia não identificatória, abstrata, as colagens e as montagens. No entanto, um viés analógico sempre se manteve colado ao espectro fotográfico.

Quase todos nós, contemporâneos urbanizados pelas imagens, temos nossos álbuns. Singelas imagens nas paredes ou transportadas nos bolsos e mesmo arcas repletas, atestam estes registros de história pessoal, que muitas vezes se confundem com outras histórias, a das cidades, das etnias, das sociedades. Estes arquivos, são garantia de memória imaginária. Através das cores, da moda, das fisiono-

¹² Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 pág. 48 . Aguardava este momento para examinar um outro posicionamento em relação a afirmação de Schaeffer. (em minha nota de rodapé 4)



mias, nossos momentos antepassados se transformam em personagens, de uma ficção vivida, com certeza de emoção recuperável. Um dado indiciado pelo referente, uma sombra de devaneio a enlevar "tantas certezas". Retratos chegam a trazer lembranças como se emanassem a própria presença. São na verdade distanciamentos.

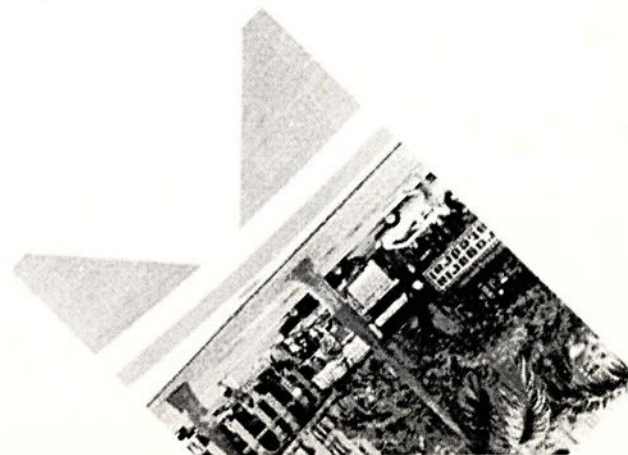
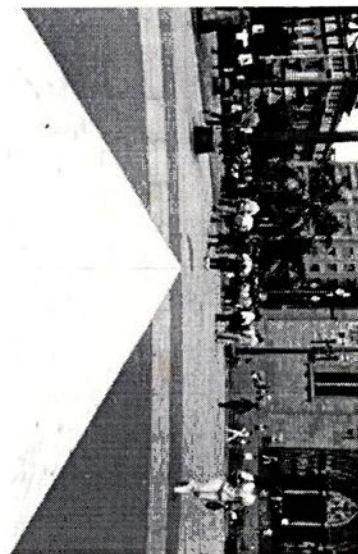
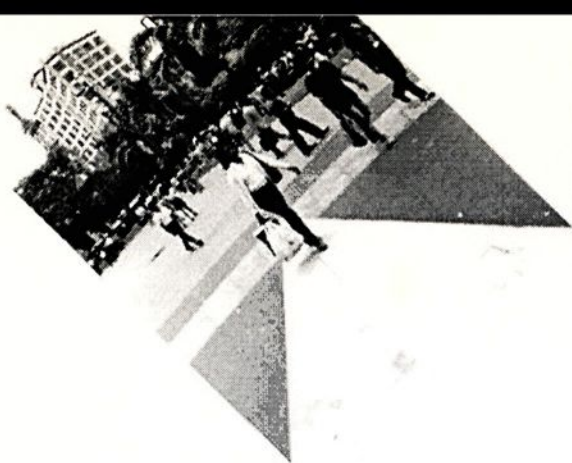
Meu interesse, neste texto, seria atentar para as pistas deixadas por uma tendência da fotografia em seus primórdios. Em sendo uma acepção máxima da analogia, apesar das querelas com o meio artístico, a fotografia, antes de mais nada viria culminar um desejo de uma época. Um desejo de domínio, de conhecimento científico. Em seguida ao compartilhar imagens gravadas, os fotógrafos estariam incrementando um olhar. Aquele que determina um ponto de vista, uma opinião. No vértice de uma pirâmide o indivíduo se colocou em um ponto determinado, e através de um artifício, o procedimento fotográfico, reproduziu o modo e ver de registrar, da perspectiva centrada. Talvez um modo de ver que já ha-

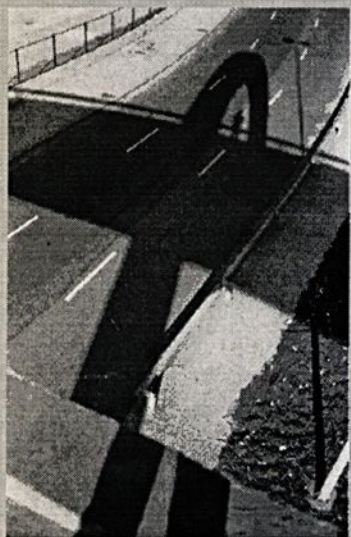
via brotado séculos antes, na arte e na ciência dos homens do renascimento. Quando os pintores flamengos, como Jan van Eyk ou Gerard David, abrem janelas em seus espaços interiores, permitem ao olhar um pequeno passeio por horizontes exteriores. Quando o arquiteto florentino Filippo Brunelleschi, retoma um sistema construtivo baseado nas formas da antigüidade clássica, estarão lançando bases que atravessarão os séculos.¹³ Leone Alberti descreve as características de um ponto de vista a construir a visão centrada, da *perspectiva artificialis*¹⁴. Estariam sendo definidas as bases de um modo de ver, que teria travessado vários séculos.

¹³ Gombrich, E. H. *História da Arte*. São Paulo: Circulo do Livro, 1977. cap.12

¹⁴ Galassi, Peter. *Before Photography-Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981







Mais tarde, um entendimento deconstrutivo, esteve sendo engendrado pela modernidade mais recente, em velocidade propondo deslocar este ponto centrado. Não poderíamos dizer que este deslocamento se sobrepôs ao modo de ver centrado, e que estes momentos pontuais não mais sobreviveriam. Como em um *travelling*, onde o ponto de vista se desloca, se movimenta. Estaríamos diante de uma construção, não somente de uma perspectiva ou de um constructo espacial, mas de um ver enquanto pensamento. Considerando, o olhar fotográfico como uma acepção de ver. Como um ver no sentido de refletir. A fotografia foi através dos tempos *fixando* esta visualidade — que possivelmente permearia nosso olhar, no limite, até nossos dias. Apesar de não estar acertando nenhuma novidade, me parece pertinente, lembrar que o jeito de se refletir através do espaço visível, se transformava, se definia juntamente com os chamados tempos modernos. Tanto a partir das grandes navegações que desbravavam os horizontes, quanto bem mais tarde com a sintonia tecnológica

dos tempos modernos, estes das revoluções, como a industrial por exemplo. Retornando aos pontos de vista conflitantes. Enquanto, por um lado, visões do espaço contemplavam uma concentração o homem europeu iniciava sua divagação por mares nunca dantes navegados. Assim as histórias dos cronistas, confirmavam as leituras fantásticas do "livro das maravilhas" — relatos míticos das fronteiras do mundo conhecido — o imaginário do navegador e de um novo mundo existente se debatia com um homem arraigado em seu mundo de janelas onde se enxergava apenas até onde a vista alcança.¹⁵ Se por um lado, os horizontes eram delimitados pelo confinamento em um quadro. Por outro lado, nas grandes viagens com os limites ampliados, novas fronteiras eram tecidas. O "final do mundo" estaria sendo constantemente esgarçado. Isto inviabilizaria o horizonte definido, finito.

¹⁵ Benjamin, Walter. "O Narrador" in *Magia e Técnica, Arte e Política*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993. As histórias do narrador dependiam tanto do "camponês sedentário" quanto do "marinheiro viajante". Associando-se o saber das terras distantes, com o conhecimento tradicional.



Antigas fotos, uma visão da Modernidade

Freqüentemente abrimos um baú, ou uma caixa repleta de tesouros. Sob preciosas imagens, prata inerte gravada. São fotografias, como que pedaços de memória em papel. Esta fotografia, da qual dispomos de um grande número de registros razoavelmente estáveis mesmo que centenárias. Ainda hoje, processo mais utilizado, seria aquele que elegeu a prata como elemento fotossensível. Generalizando, consagra um metal nobre em suporte de papel descartável. Depois de impresso ou processado o papel fotográfico adquire magia e poder: rememorar luzes do passado, próximo ou longínquo. O objeto torna-se único, mesmo que reproduzível. As reproduções, questionaram a unicidade das obras de arte¹⁶.

¹⁶ Benjamin, 1975. Um texto sempre contemporâneo, pois indica outros caminhos a serem pesquisados além das questões prementes na época em que foi concebido.

Enquanto rastro de um tempo são precisas e únicas. As imagens fotográficas seriam arquivos concretos, assim como simbolicamente motivam arquivos do consciente coletivo, das imagens mentais. Quando podemos reconhecer os acontecimentos retratados, as imagens trazem além da redundâncias, novas informações não apreendidas no momento vivido. No caso das fotografias de cenários desconhecidos, podemos imaginar referências em nossa própria experiência. Mesmo quando observamos um retrato de uma pessoa que provavelmente já faleceu, temos confiança na capacidade da foto de nos apresentar uma aparência fidedigna de alguém que realmente existiu com aquele rosto, aquela expressão. Se não conhecemos temos referências em nossa própria família ou ao menos imaginamos que provavelmente algum ancestral teve feições semelhantes. Esta parece ser uma das funções da fotografia. Guardar semelhança a lembrança de pessoas e lugares por onde estivemos ou que conhecemos, relembrar sensações e experiências. Na comparação das imagens, gravadas no papel e das imagens que flutuam em nossa memória



vamos mesclando arquivos, recriando imagens. Arquivos arcaicos e recentes são remasterizados. As harmonias são modelizadas, a cada tempo, as durações, como o sentido de tempo seriam concebidas como se estivessem em espaços diegéticos, pertinentes a uma história ficcional. Assim estaria sendo configurada uma memória visual, que estaríamos nomeando como: repertório visual.

As tecnologias que propõe interatividade, prometem ambientes inimagináveis há tão pouco tempo. Estariam os meios informacionais trazendo novas funções para as fotografias? Questões que pensaríamos tentar responder em outro trabalho, pois já entendemos que este já teria se lançado em demasia em prospecções consideravelmente improdutivas. No entanto, sempre é pertinente acordar para uma idéia de trabalho acadêmico onde questões são levantadas suscitando reflexão. Os cenários preparando os atores. Estaríamos refletindo até que ponto estas bases estão sendo alteradas. Se as matrizes numéricas encontram eco no cérebro humano. As

memórias tecnológicas se utilizam da metáfora das inteligências humanas para se contextualizar. Estão ainda muito distantes de suas emoções, as máquinas podem acumular, mas infelizmente ficam devendo entrelaçamentos mais complexos. Engendramentos únicos, ativos na memória e na história de cada um e de todos nós. Não replicantes, incertos quanto a todas as imagens realmente vividas, imaginadas, assistidas ou simplesmente implantadas. Reconstruindo o teatro a partir das ruínas de uma modernidade a se esgotar e se realimentar. Uma destas fontes são imagens, por momentos latentes, por fim, metalizadas, fusão de fogo, (photo, luz), terra (prata, papel), água, e um "ar".¹⁷ Um ar dos tempos, há muito tempo.

¹⁷ Barthes, op. cit., pag 159. "...algo indizível: evidente(é alei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o ar".



Registros amplificados para o imaginário

No início, a novidade o impacto. Depois costume, quando já é passado mais de um século e meio da comunicação científica à comunidade européia. Daí a se alastrar pelo mundo, por velozes vapores, motores a explosão e a jato. A Fotografia, meio que viria a ser definitivo para transformar toda uma maneira de enxergar o mundo que nos rodeia. Tornou-se através dos tempos sinônimo de realidade. Assim, de alguma forma, também ajudou a libertar a pintura desta sina de representar o real. Na verdade, muito antes da fotografia poderíamos atentar para o surgimento de um olhar, que para representar recorria a um elemento externo. Próteses instrumentos de ver melhor, ou em condições de amplificar capacidades, vinham ganhando espaço. As câmeras obscuras, e outros meios técnicos que apoiaram a "invenção" já vinham influenciando os procedimentos dos artistas plásticos. Estes, obtinham referências diretamente da realidade. Uma maneira segura de observar, como se

fosse o próprio olho registrando. Considerando apenas as semelhanças entre a perspectiva *naturalis* (esta formada em nosso aparelho visual) e a perspectiva *artificialis*¹⁸. A visão, através de nosso aparelho interno natural, teria sua réplica no sistema elaborado nos dispositivos pespectivadores. O desenho, a pintura e depois a fotografia podiam então reproduzir o mundo com padrões técnicos e estéticos, aparentemente, ainda válidos. Ainda reconhecemos um grande desenhista por sua habilidade em desempenhar, segundo os cânones clássicos, das leis da perspectiva, renascentista. A perfeição das luzes, da impressão de realidade quase "fotográfica".

Em muitos séculos de história e domínio, maravilhas artificiais nos parecem muito naturais. Hoje não mais duvidamos de que a fotografia e seus filhos audiovisuais, provocam uma sensação de pura

¹⁸ Todo o capítulo 4 "A Parte da Imagem" em Aumont, 1993 me parece extremamente importante para esta discussão especialmente se levarmos em conta como a fotografia assume e perpetua a regra de representação, da perspectiva central. Assim como as noções de ponto-de-vista, campo, e fora-de-campo advindas. O capítulo também abarca a questão das narrativas fotográficas.



realidade. Uma memória de fatos que muitas vezes ainda não vivemos, e a ficção gravada tem efeitos eternos, no cotidiano fugidio. A imagem fotográfica contem amalgamados o efêmero de um espaço/tempo e aquela estranha imutabilidade do eterno (Baudelaire estremeceria em seu túmulo). Talvez tenha sido, no fundo, esta propriedade da fotografia que motivou sua crítica mordaz, e por um outro lado se deixar fotografar, como que fascinado. A fotografia pode eternizar um instante efêmero, através de recursos que estariam disponíveis a seres desprovidos da genialidade, inerente ou essencial ao Artista.

No presente as emoções do estar vivo nos escapam, fluidas como as águas entre os dedos. No entanto, marcas indeléveis podem estar gravadas a fogo, garantindo imagens supostamente concordes, e por convenção aceitas como provas de presença, experiência, conhecimento. A verdade fotográfica segue aceita nos meios científicos mais exigentes. Também podemos recorrer a fotografia como forma de trocar idéias visuais, ou se estar referenciado em

um mesmo padrão, que estaria denotando um saber comum. Como meio utilitário, linguagem apropriada e disponível aos encantos do ideal moderno, meio industrial reproduzível, multiplicador, a fotografia também, se diz — parece ter se esgotado por assumir tantos papéis. Não cabe mais a fotografia promover choque, alteração no olhar do ser humano em nossos dias. Na verdade, a participação enquanto meio de profusão de conhecimento permanece, independente desta já antigüidade no seu uso. Mesmo considerando a emblemática associação de uma fotografia em branco e preto com um passado remoto. A fotografia sempre estará conectada ao passado, mas sua luz pretende brilhar sempre que solicitada. Assim renasce, contaminando as artes, e os meios de comunicação, mesmo aqueles considerados tecnologia de ponta.

Já não se imagina que estamos falando apenas de uma convenção. Representando a realidade, uma interpretação desta, um ponto de vista, um recorte fragmentado de um espaço e tempo. Evitando



reduzir a fotografia ao modelo da *camera obscura*, toda fotografia seria também um índice. Existe ou existiu um referente (objeto ou motivo), um contato impregnante. São imagens que sobrevivem ao seu tempo e existem também em nosso presente, trazendo sempre consigo a intenção de um sujeito que determinou aquele discurso. Um espaço demarcado como cenário de uma ficção, que desenrola na mente do espectador. As imagens que produzimos também não explicam ou concluem pela existência ou não de mágicos dragões. São na verdade, as próprias entranhas do dragão — parodiando o mago Merlin, no filme *Excalibur*. O fascínio pela imagem produzida, simulada se torna muitas vezes mais importante que a própria imagem vivenciada. "Não fotografou então dançou", dizia a chamada publicitária. Sontag (1983), também já alertava para as fotos de viagem terem se transformado na própria viagem.

Parece inútil pensar se estamos nos referindo a frações de narrativas que formam lembranças de um passado recente ou remoto. No momento da

apreensão, do enunciado estaria estabelecida uma regra de leitura visual, que para cada um concentraria um grau maior ou menor de emoção. Gravando em nossa memória traços, na areia a ser apagada pela próxima onda. Pela fotografia, grafada no metal mais resistente às intempéries. Desta sensibilidade à imagem revive a fotografia uma capacidade, de acesso a ambientes imaginários. A fotografia parece não conhecer fronteiras políticas. Disseminando-se em camadas sociais desprovidas de identificação ou de limites estratificantes, poderia ser considerada uma verdadeira linguagem universal. Lugar comum. Como um meio seguro de se trocar figurinhas ou de se conversar através das grafias iluminadas de um momento que se torna presente, que se permite mergulhar na imagem ou perpassar por ela. Como se aquele papel estivesse no arquivo morto das imagens já vistas e pouco significativas, ou nos limites da informação e redundância. No entanto, uma imagem pode ser emocionante. Em um sentido mais pessoal cativar nosso olhar, nos trazer memórias que não tínhamos. Assim, nos propor uma confronta-



ção de conhecimentos relativos ao universo das imagens e ao nosso repertório imaginário. Ao teclar —salvar— ocorre o processamento daquele encantamento produzido pela atenção que nos prendeu por um instante de penetração visual. (gozo luminoso)

A imagem fotográfica estaria sempre acessível, como papel tátil, e as vezes descartável, caracterizada pela leitura superficial. Também podendo levar às profundezas de áreas tão envolventes quanto as figuras, facilmente detectadas. Uma visão “cega”, a reflexão sobre os vazios que arquitetam os espaços ocupados. Acessível, portátil a fotografia pode, a qualquer momento, emanar sua ideologia centrada, que um dia buscou novos mundos e agora nos garante sustentação (rememoro, reconhecimento). Assim aquilo que se vê é construído pelo que não se vê. Como a arquitetura que pode também ser definida pelos espaços vazios que provoca. Então o escuro, o desfocado, e o vazio de fora ganham vida no imaginário de quem observa. Vamos ! Viajar !

O observador contemporâneo tem a sua disposição uma gama de recursos, que produzem imagens visuais que ele pode ou não dominar enquanto produtor dessas imagens. Ele as entende já como conhecimento adquirido, mesmo não sendo exatamente o emissor daquele pensamento visual. Como interlocutor ele se aproxima dessa experiência imaginária e ela torna tão sólida e real, quanto as experiências vividas ao longo dos anos. São suas imagens. Muitas histórias por nos contadas tem suas referências em filmes, livros, sonhos e a própria vida real. Um pouco de tudo isso e mais a incrível capacidade de acrescentar dados por nos elaborados. Ao inventar histórias estaríamos mentindo? Ou sendo totalmente sinceros de acordo com um roteiro que nos posiciona como personagem principal, acreditando ser nossa história. Personagem secundário a partir do ponto de vista do outro, e meramente figurante a partir do instante em que nos inserimos em uma sociedade globalizada. Sempre personagens, os registros foram amplificados para o imaginário.



Resta-nos refletir sobre os espaços vazios entre duas ou mais imagens. Podemos atentar para o fato destes vácuos de informação carregarem consigo os brilhos resultantes do signo anterior, recém visto, arrastando reflexos e reverberações que se fundem a imagem justaposta.

Estaria esta ausência do espaço vazio provocando dor? E esta dor buscando o prazer da emoção caracterizada pelo impresentificável? O certo em relação as imagens é que nos é permitido saltar de um signo para outro e nesta suspensão, como nas pausas musicais não nos falta o ar. Apenas o vazio está trabalhando em oposição ao som, garantindo percepção do ritmo. Quanto as imagens, se estão juntas deve haver alguma razão, foram colocadas no papel ou na parede com uma determinada intenção, no mínimo de soma, de complementaridade. Então se alguns mergulhos são destinados as formas propostas pelas imagens concretas, alguns vôos rápidos e rasantes são destinados aos vazios. O momento suspenso, como apnéia, se confunde com o instante en-

tre o sono e a vigília, entre uma tomada de imagem e outra se movimenta o segredo das paragens abissais, é o "território do vazio" das linhas de maré. Lugar de descobertas e de afloramento temporário dos tesouros das profundezas. Regras de coleta são recriadas a cada instante e a decodificação estará levando em conta o momento, carregado de sua história. Estaríamos plenamente ajustados a estes saltos e cortes. Assim sonhamos, imaginamos ou como quer Bachelard, estaríamos em pleno devaneio.

A fotografia foi fator determinante para vaporizar o conceito de aura nas obras de arte. Tendo afetado também a comunicação de informações e emoções do mundo moderno. Hoje, na contemporaneidade, as reproduções mecânicas ou as eletrônicas ganham um estatuto de pura ambigüidade ou seja sabemos estar diante de uma supra realidade, e a noção da representação mimética deixa de ser senso comum e passa a ser momentânea podendo variar de um para outro indivíduo e conforme o contexto de leitura. É claro que há fatores que determinam uma



leitura mais apurada, ou restritiva, ou mesmo enganosa. Estaríamos falando da leitura da imagem em contextos que propõem uma ritualística próxima da arte, como nas galerias e mesmo nas publicações que hoje ganham configurações preciosas. Em outro momento, as legendas ou narrativas em *off* determinam uma leitura explicativa e restritiva da imagem, havendo inclusive a possibilidade de se propagandear de se valorizar apenas uma leitura. Ouviríamos assim, o canto sedutor das iaras, reflexos belíssimos de um universo mágico e perigoso determinado pelo poder da propaganda? Esta, que investe no consumo como passagem garantida para a experimentação do ser participante da vida contemporânea. Neste ambiente, onde recursos infindáveis estão lançados, atentamos para o fato de se lançar mão de um "consciente coletivo". Então, muitas vezes a imagem não esta presente, ou seja a sensação do impresentificável ganharia corpo. E mais, este vazio pode ser intencional, significar não apenas a ausência arrastando consigo a perplexidade, sim o próprio embate das vibrações de duas ou mais sonoras concretas re-

verberações de timbres harmônicos. Se por necessidade palpável estivemos sempre analisando as imagens concretas vejo agora um desejo de me deixar contaminar pelos espaços vazios entre e dentro das imagens. O cinema veio do registro de fotografias registradas em tempo seqüencial. As seqüências ganharam novos perfis e já não tem obrigação de serem contadas em ordem cronológica, e principalmente, assumiram capacidades de proporcionar uma infinidade de relações que nos levaram ao prazer do discurso repleto de informações concretas, pontuado de espaços sem tempo, mas não por isso menos significativos. Se o conceito de aura foi sendo banalizado na conta da fotografia, não seria demasiado pretensioso requisitar uma parcela do conceito de sublime sobrevivendo na mesma conta. Neste jogo se descarta a possibilidade de estarmos procurando um consenso. Pelo contrário vislumbra-se a busca da alternativa, a busca de um olhar sobre as intersecções que apesar dos cortes, aludem regeneração, projetam suas próprias suturas.



Estivemos tentando observar as relações entre as imagens fotográficas num sentido de detectar suas características de linguagem afinada com a visualidade moderna, garantida pelo paradigma da câmera obscura. Também de seu sintoma de sinais, rastros no tempo, mapa de leitura de uma crônica.

Uma dúvida permanece: até que ponto o cinema através da montagem, dos planos seqüência, da câmera flutuante (*stedycam*), estariam desestabilizando uma espécie de certeza histórica? As alterações na relação com o espaço visual proposto pelo que costumou-se chamar de realidade virtual, não estariam transformando a posição centrada da perspectiva? Esta situou o enunciador em pontos únicos. Um ponto de vista de cada vez, deixando encobertas as intenções dos vazios e dos espaços de fora, vasculhados agora por um olhar divagante. Um novo paradigma se avizinha?

Estivemos onde nossas câmeras estiveram, de um ponto vimos o visto e imaginamos pelo não

visto. Agora poderemos criar os roteiros, e os mapas das viagens impossíveis? Esta história, é uma outra história, ainda esta por ser contada, sem legendas e ilustrações fotográficas.

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

— Mas qual é a pedra que sustenta a ponte ? — pergunta Kublai Kan.

— A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra — responde Marco

Polo — mas, pela curva do arco que as formam.

Kublai Kan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

— Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

— Sem pedras o arco não existe”.¹⁹

¹⁹ CALVINO, Italo. (1990). *As Cidades Invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras.







Capítulo 2

NO FUNDO , NO FUNDO UMA AUSÊNCIA, O SENTIDO SUSPENSO

Fotógrafo Editor

Na atividade cinematográfica, há uma notória especialização de funções técnicas, considerando também as funções criativas ou artísticas. Apesar de algumas atribuições serem amplas e que se interpenetram em outras, a especialização de funções parece ser fundamental. A indústria cultural do cinema, parece assim ter definido a melhor maneira de atingir seus preceitos de produção e exibição tendo em vista o produto destinado ao público consumidor. Assim o produtor e mesmo o diretor, devem ter contato quase direto com todos os membros da equipe. Conhecem ou coordenam todas funções, mas exercem também suas específicas. Desde o início, desde o argumento, pré-produção, até a finalização, exibição, e mesmo divulgação, estes, o produtor e o diretor são tradicio-



nalmente os “autores” do filme. A duplicidade de função no cinema existe, no entanto geralmente os fotógrafos(diretores de fotografia) não atuam também como montadores. Esta quase norma estaria justificada primeiramente pelas características específicas de cada uma das funções. O fotógrafo seria responsável na elaboração da iluminação, dos enquadramentos, movimentos de câmera, e — procurando sempre seguir o roteiro — sugerir decupagens de cenas ou de todo o filme. A elaboração pontos de corte dos planos, a seqüência, a duração de cada plano — também procurando seguir o roteiro — ficaria por conta do montador. Este sintonizando as imagens à edição sonora (composição das trilhas de diálogos, música e ruídos) finaliza (alinhava o último fio da trama) o filme enquanto audiovisual. Assim e dada a proposta de encadeamento das imagens pode passar a condução novamente ao fotógrafo que deverá encaminhar o acertos necessários em termos de densidade e continuidade cromática nas cópias finais. Desta forma o fotógrafo cinematográfico pode partici-

par em termos de previsão, ou propondo imagens que darão alternativas de montagem (alguns desses planos são chamados de *cobertura*), mas não é comum dentro da cinematografia a atuação de fotógrafos-montadores. Há um tipo de trabalho cinematográfico mais próximo ao que se faz em fotografia fixa documental. Nos filmes documentários, o fotógrafo não dispõe, muitas vezes, de tempo prévio para elaboração da imagem. Em termos de iluminação, enquadramento, e mesmo acompanhamento de roteiro. Conforme as cenas vão se desenrolando a sua frente ele deve ir decidindo. Para o fotógrafo de documentário cinematográfico os enquadramentos, os movimentos de câmera e os cortes aparecem durante as filmagens. Deve ainda considerar as condições de luz, e a quantidade de filme disponível. Assim, nestes casos o cinegrafista também pode estar realizando algum tipo de seleção, edição das imagens, a serem registradas ou não. Aqui podemos registrar, ainda a interferência de um diretor, ou de um argumento, ou mesmo um roteiro a nortear as tomadas. Estando a equipe de fotografia, isolada, “dirigindo” suas



ações, então decisões afeitas ao montador ou ao diretor, já podem estar ocorrendo. A situação é rara, mesmo nos documentários, e mais raro ainda, seria o próprio fotógrafo se incumbir de editar as imagens. E quando isto ocorre, é porque o cineasta exerce quase todas funções importantes no filme: produz, dirige, fotografa, edita.

Voltando a fotografia fixa. O fotógrafo documentarista ou mesmo aquele que trabalha no estúdio (e tem mais controle sobre a cena) estaria sempre decidindo, selecionando o instante. Este fator inicial, já diferencia o olhar da fotografia fixa da fotografia cinematográfica. Nesta o fotógrafo também deve estar atento ao ponto de vista ao recorte, mas a diferença da fotografia fixa estaria na atenção em toda tomada no plano enquanto contínuo, e não em um instante congelado, preciso do enquadramento. Outra característica própria da fotografia fixa envolve a análise das imagens, visando a separação daquelas que são consideradas boas ou adequadas ao propósito inicial (intenção). Assim o trabalho de seleção

dos instantes e a definição do campo, com todos os recortes (quadro, planos, foco) já consideramos uma espécie de edição. Então esta seleção a posteriori, que envolveria o corte em termos de abandono de algumas imagens, e a seleção de outras valorizadas, poderíamos entender como um processo de edição fundamental a edição final. A atividade específica de edição final, que aproximaria o editor fotográfico do montador cinematográfico, no caso do cinema não se costuma atribuir ao mesmo profissional. Em jornalismo aparece também a figura do editor que pretende dar conta das imagens como aparecerão na página do periódico. O fotógrafo fica quase que restrito ao campo, e não decide mais como sua imagem, nem mesmo qual das fotografias e de que forma aparecerão (diagramação).

De outro lado poderíamos lembrar de casos específicos de ensaios, artigos ou reportagens documentadas. Trabalhos que não precisam estar afeitos aos reclamos imediatistas dos "diários". Neste caso o próprio fotógrafo pode participar da edição e mesmo



da diagramação de suas fotografias. Em exposições a fotografia fixa conta muitas vezes com o aparato das artes plásticas envolvendo assim curador, editor que trabalhariam com especificamente na seleção final das imagens e na sua configuração no espaço de exposição. A função de editor e/ou curador de uma exposição pode ser realizada por alguém que conhece ou não o trabalho de campo. O fotógrafo realiza muitas vezes esta superposição de funções. Aqui os fotógrafos de fotografia fixa participam de quase que naturalmente todas as etapas as quais poderíamos nomear como edição.

Uma imagem isolada tem confinada em seu enquadramento a janela do universo de dentro. A presença misteriosa das tensões dos olhares das continuidades das partes cortadas, ou seja, daquilo não estaria concretamente, mas é recriado de maneira aberta e individual pelo instante que se presentifica pelo percurso do olhar. Nos conjuntos de imagens, o olhar tem um trajeto mais ou menos definido pela diagramação impressa, ou pela arquitetura que pro-

põe uma disposição ou composição sequencial das imagens.

Os compositores ou maestros destes arranjos em fotografia seriam os editores. Ao editor fotográfico caberia ditar as leis dos arranjos, aderir uma informação à outra, lapidar novos cortes ao recorte do fotógrafo, montar seqüências melódicas ao olho atentado pela atenção silenciosa. Serão os editores, sem a pretensão dos pretensiosos, e quase sempre inocentes, intuitivos artífices dos éditos, operadores que nos livram dos obstáculos que impedem a leitura. Nos indicarão as chaves das portas de acesso à imagem.

No cinema e nos programas televisivos o *editor* orienta-se num perfil claro daquele que, ao procurar sintonizar um roteiro, seleciona e ordena imagens e sons. O editor sintetizaria o sentido narrativo. Mesmo trabalhando através do território ficcional da diegese (na amplitude inclusive temporal do conceito), a fita promoveria sempre o sentido linear,



onde “uma” ordem de leitura é própria, é característica do dispositivo cine-videográfico. Para a fotografia existe uma ordem de realização, mas não necessariamente apenas uma ordem de observação.

No caso das imagens fotográficas pode se aludir ao editor, a função daquele que em alguns momentos é o próprio autor das imagens. Alguém que esteve “lá”. O fotógrafo, ao selecionar pontua uma ordem editada na seqüência de seus fotogramas. Em primeira instância seleciona e ordena, e posteriormente atua como o editor literário. Determina o que é que vai a público, como o diagramador ou o diretor de arte, que dispõe na página a composição das posições dos textos e imagens, ou do arquiteto ou curador que dispõe as imagens nos suportes e os organiza no espaço público de leitura. O fotógrafo recorta, retira instantes ínfimos que mais tarde poderão ter sua presença estendida, assim como se processa com arquivos que ocupam demasiada memória. A fotografia seria uma espécie arquivo compactado (usando mais uma vez a referência da informática),

esperando a descompactação do espectador. Os conjuntos podem ter uma leitura induzida, no entanto, podem ser apreendidos enquanto bloco (todas as imagens formando uma outra), ou permitir acessos não exatamente predeterminados.



Recorte Fotográfico

Editar fotografias pode ainda envolver um trabalho de re-enquadramento. A partir de uma imagem fotográfica, novos recortes são realizados, produzindo a partir de uma, novas imagens. Assim, inicialmente o quadro formado pela janela da câmera (geralmente retangular) pode ser alterado por emolduramentos diferentes do original. Seria importante trazer uma posição tradicional oposta a esta formulada pelo fotógrafo do “momento decisivo”: expressão atribuída a Cartier-Bresson. O instante preciso, traria consigo também um corte preciso no espaço. Segundo as propostas de Bresson este quadro não deveria jamais ser alterado pelo processamento (ampliação) nem mesmo pela diagramação ou edição impressa.







Questão Imagem Texto

O texto, ou a própria linguagem escrita, podem estar presentes induzindo a atitude do fotógrafo. O motivo, é muitas vezes indicado por uma palavra, por uma idéia. O motivo também pode ser descrito em palavras. Não nos parece estranho, afirmar sobre uma fotografia que ela é o que contém. Um texto pode também dar sentido a intenção fotográfica. No entanto, no momento da formação da imagem por mais que se possa considerar as influências da linguagem verbal, é a linguagem visual que opera. Em nosso caso é a linguagem fotográfica que promove as interferências mais definitivas e determinantes na imagem.

Em alguns casos as imagens fotográficas são trazidas como mera ilustração ao texto. Em outras situações, às imagens são acoplados textos de chamadas ou legendas. Estas induzem a leitura da imagem buscando evitar uma compreensão ambígua. Assim geralmente estas legendas pouco deixam de

espaço para interpretação das imagens. Propõe uma leitura conduzida de imagem e texto.

Há também edições que trabalham com imagens e texto de uma forma orgânica ou que respeitem autonomia. Assim tanto texto, quanto imagem podem ter características de independência poética. Se permite interação ou mesmo interpenetração. Estas licenças, seriam afeitas as liberdades artísticas, pouco adequadas aos preceitos ditos científicos ou objetivos.

Nosso trabalho estaria tentando dar uma pequena contribuição no sentido da edição. Procurando refletir sobre a atuação do editor fotográfico através dos embates e continuidades propostos pelos vazios ou espaços entre as fotografias organizadas de maneira intencional. Estaríamos tentando dizer: os referentes (motivos advindos da realidade, agora marcados na emulsão fotográfica) foram cortados e mesmo assim completamos a imagem mentalmente, este complemento pode ter sido sugerido pela edição.



Se eu vejo um rosto de perfil, que tem seu olhar dirigido ao lado de fora do enquadramento e ao lado desta imagem vê-se uma paisagem poderíamos ler: este rosto olha esta paisagem. Ou também, esta paisagem é uma imagem mental desta cabeça. Estando o espectador no vértice desta relação, as imagens deixariam de ser comunicações isoladas em si, para estabelecerem um diálogo imaginário, não palpável, ou audível, mas, quero crer possível. Em um primeiro momento estaremos estabelecendo os critérios de observação dedicados à fotografia. Sua aliança de contigüidade com seu referente (a fotografia como índice), sua definição enquanto ato ideológico (perspectiva *artificialis*, da câmera escura, como decorrência dos estudos de Alberti, de Brunelleschi) e por fim enquanto atitude subjetiva de seleção de um espaço/tempo único arbitrário, intencional. Formando assim nuvens de conhecimento, imaginários individuais que se interpenetram e conduzem a imaginária coletiva.

A fotografia configura-se como um dispositivo dependente da física ótica e da química. Para que ela exista, materialmente, foi necessário lançar mão de fatos científicos que garantiram a permanência das imagens. Imagens, seria bom lembrar, escolhidas, inconsistentes sem a existência de um responsável pelo ponto de vista. Desta opinião, o ponto de vista do fotógrafo, surge um recorte. A janela que nomeamos enquadramento que recorta o referente ou seja temos sempre um "objeto" visto a partir de um ponto que só permite mostrar uma das faces e mais, através da janela, quadro que corta e nem sempre nos apresenta todo referente. A parte que contém o todo vivifica o invisível, ou seja dá asas à imaginação do espectador, que pressente mas não vê.²⁰ Entre duas ou mais imagens configura-se uma elipse, um vácuo de tempo/espaço e é exatamente neste vazio que deteríamos, por instantes, nossa atenção. Fazendo quase aflorar intenções supostamente encobertas. Usufruindo das figuras de linguagem poderí-

²⁰ Aumont, 1993, pag. 88. Outro conceito pertinente para se entender esta passagem seria o espaço "off" ou o fora-de-campo, nas páginas 221-227.

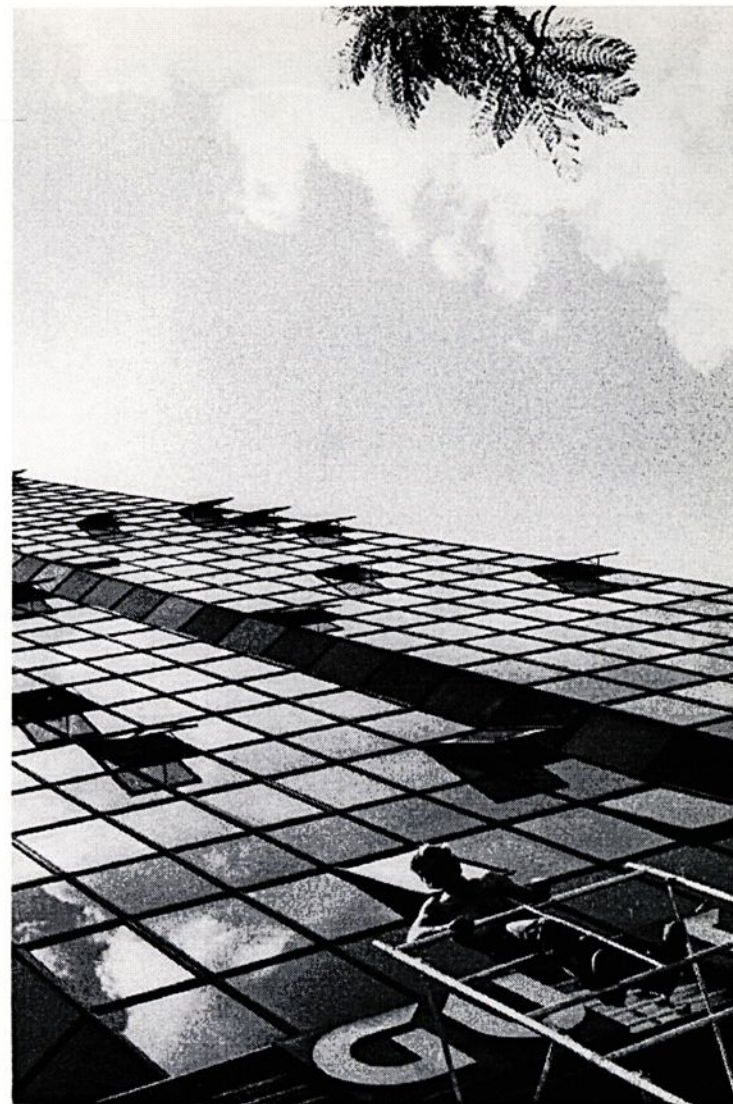


amos considerar a fotografia como uma metáfora, no sentido de transporte, por isso também ponte. Os conjuntos fotográficos, como uma metáfora continuada, querendo dizer alhures, alegoria. O olhar motivado do fotógrafo, ao se reconstituir em uma trama, estaria por tecer exatamente sua narrativa da interpretação de um acontecimento, por ele presenciado. Ao contar esta história, de onde estive presente, meu olhar fotográfico se torna um olhar cronista.











Capítulo 3

IN-TENSÃO

Para ir direto ao assunto, tentaremos aproximar dois sentidos: a intenção e a tensão, procurando ainda flexibilizar o prefixo "in". Neste trajeto estaremos partindo da intenção, como um procedimento em movimento. Uma atitude direcionada, uma vontade, a busca de uma meta, mesmo que aparentemente indeterminada. É como estar disponível, estabelecer um jogo de alternativas em que o próprio equilíbrio "mantém sempre teso o arco da promessa" (in "A Tua Presença, Morena ; canção com letra de Caetano Veloso "). Assim a intenção começa a ganhar contornos de tensão, uma tensão interna, também indeterminada, mas própria ao campo de forças que estabelece o conflito, ponto de catástrofe (Calabrese) conceito ao qual nos ateremos mais adiante. Da intenção, mais especificamente fotográfica, entende-



mos como desejo, a produção de um encontro — como que premeditado— do fotógrafo com sua imagem. Paradoxalmente desconhecida, que verte constante e inexorável diante de nossos olhos. E mesmo assim premeditada, como se pudéssemos antecipar o futuro.

A fotografia busca congelar um instante, o fotógrafo intenciona capturar uma fatia do tempo, que segue seu destino de movimento eterno. A intenção percorre, portanto, o desejo de abraçar um ponto de vista, um momento preciso — já denominado decisivo.²¹ No final, a imagem produzida é apenas um papel plano. O papel da fotografia se tornará uma nova imagem que ao inserir-se no fluxo torrencial da vida, se torna realidade, desrealizando a imagem, o moti-

vo. Não estaríamos a visualizar a própria realidade, mas na verdade apenas uma interpretação desta.

O fotógrafo tem a sua disposição recursos que o posicionam portanto como intencional, quando os recursos estão sendo utilizados em função da imagem "premeditada", procurada. O fotógrafo eventual, seleciona dentro do quadro (enquadramento) apenas uma direção, apontando para um motivo, ficando a operação do equipamento automatizada e nem sempre em acordo com a "intenção" que alertou inicialmente o fotógrafo ansioso. Este é, geralmente, pescado pela imagem, ou ao registrá-la parece ter sido libertado. Buscar, portanto, a intencionalidade na fotografia diferencia o caçador, que se exercita na arte da pontaria, daquele que prefere os cartuchos que espalham uma infinidade de projéteis a atingir alvos vistos, e atingindo também figuras que inadvertidamente se posicionavam frente ao campo de fogo.

²¹ J.Aumont em *A imagem* discorre sobre a utilização do termo "instante pre-nante". Um momento carregado de sentido, detectado pela pintura desde as anunciações do sécs. XV e XVI ao representar uma cena ou mais tarde, no XVII ao "escolher o instante que exprime a essência do acontecimento". A fotografia de Cartier-Bresson irá se pautar pela busca deste instante como preceito estético.



A intenção se torna movimento necessário ao fazer fotográfico, mesmo que se considere mais claramente o motivo, enquanto principal agenciador do ato fotográfico. Dedicar-se ao conhecimento da linguagem fotográfica, operar por dentro de seus recursos, significa antes de mais nada, um fazer intencional, visionário ou seja pouco aleatório. Os acontecimentos cotidianos seriam ao mesmo tempo inusitados e previsíveis. As técnicas de realização fotográfica deveriam estar a disposição do operador. Este incide sobre o tempo, marcando os pontos sensíveis através de uma determinada luz. De relevos desvelados, antes velados e posteriormente revelados novamente pelo processamento, também intencional.

Assim Henri Van Lier em seu "Philosophie de la Photographie" indentifica duas acepções para o índice. Uma que remete uma marca do objeto para o sujeito (em francês *indice*) e portanto não intencional.

Outra, intencional, como a fotografia, parte do sujeito em atenção ao objeto. (pelo francês, *index*)²²

Fundamental seria, também, assinalar que a fotografia intencional indica a produção angular de um campo, aquele determinado pelo enquadramento. Poderíamos considerar o vértice de uma pirâmide (o ponto de vista) e o plano de sua base, onde se formou a imagem. O campo é delimitado através dos cortes de cada aresta. O enquadramento define o campo, mas também evidencia um espaço *off* ou fora de campo. Um espaço vazio, desconhecido, pouco importante para quem apenas quer notar a figura no centro do enquadre. Elementos internos, direções suscitadas imaginariamente nos remeteriam ao fora de campo.

Os acontecimentos neste espaço vago não seriam claros, imagens de consenso. Naturalmente,

²² VAN LIER, Henri (1991). "*Philosophie de la Photographie*". Paris: Le Cahiers de la Photographie.



ou por herança histórica, estaríamos detendo nosso olhar atento a procura de um sentido de belo, consagrado pelo mundo clássico. No vazio, carregado de sentido, — incomensurável aquele sentimento presente no conceito de sublime.²³ O fotógrafo, distraído, posteriormente registra, ou percebe a possibilidade de sua imagem ser convincente, ou imprecisa e necessitar explicações. Sua prova, mesmo documental, nem sempre é o suficiente para lembrá-lo do que é mesmo que se refletia, ou que o emocionava naquele instante passado.

Tenho estado questionando estes atos tão direcionados. Estar preparado para o imprevisto é uma maneira de torná-lo também previsível e repetitivo. Existe, ou deve existir, um limite equivalente deste corte. Há no ato fotográfico um desejo de manter contato, de marcar um encontro com uma imagem que se descortina e produz sentido. Queria

²³ Mesmo sem opor os sentidos de belo e sublime como nos textos de E. Burke e ainda E. Kant, este recurso pretende dar conta dos elementos com os quais trabalhamos ao posicionar imagens umas em função das outras.

eu acreditar que esta intenção poderia ser detectada pelo receptor, no caso daquela imagem fotográfica pretendida pela atenção do fotógrafo intencional. Do fotografar seria possível detectar um grau maior de intencionalidade ou de casualidade. No primeiro caso se perceberia o dedo do fotógrafo a apontar em direção a cena, na segunda cena é o próprio motivo que cativou o olhar do portador da câmera, a imagem que chamou a atenção do fotógrafo não importando como aparece, apenas “se” aparece como a própria coisa, como se disséssemos: — este é o meu cachorro!, ou então — estive nesta praia! A atitude consciente do fotógrafo faz do instrumento um dispositivo, com a precisão de um bisturi, inserindo um corte, no lugar certo e no instante determinado. Os recursos de ponto de vista, enquadramento, e toda decorrência de condições de iluminação, processamento, acabamento estariam em acordo com o motivo da imagem. Uma outra ação é mais prospectiva, onde eventualmente a perfuração desperta, ou descobre, tecidos que passariam intocados. Não identificados, Ovnis. Para o espectador nem sempre se permite a leitura



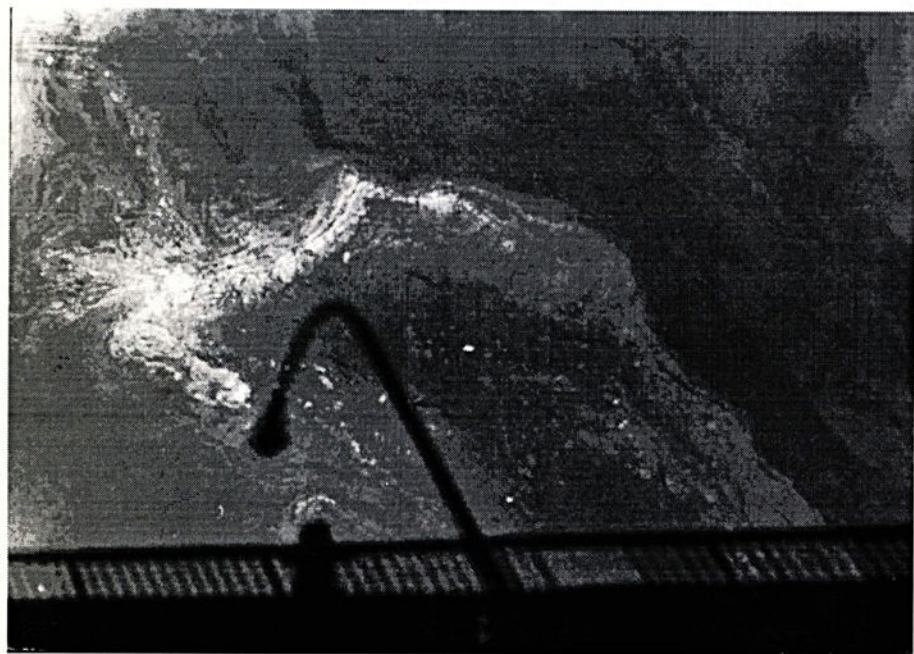
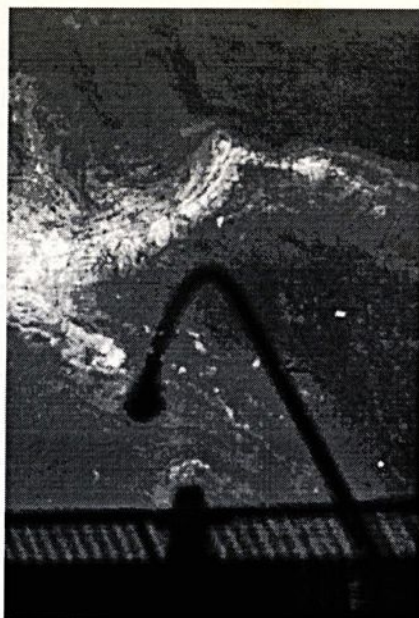
da identificação imediata. Por parte do fotógrafo pode haver a intenção em deixar a leitura em aberto. Haveria uma consciência de alguns caminhos possíveis para leitura. Bastante diverso, por um outro lado, haveria uma atitude descompromissada, onde a imagem quer provocar efeito, impacto. Nas fotografias analisadas individualmente a questão da intenção poderia ser confundida com uma fotografia casual que apresentasse um resultado considerado "bem resolvido". Se pensarmos em termos de conjunto seria mais fácil identificar no discurso uma intenção. As tramas: fotografia e a sutil edição entretecidas.

One of the central considerations in the emergence of electronic montage is the redefinition of narrative. Sequential or arrayed, information is created in forms that suggest that the single image is not sufficient to serve as a record of an event but, rather, that events are themselves complex configurations of experience, intention, and interpretation. It remains to be seen whether two-dimensional montage will survive the emergence of hypermedia, multimedia, interactivity, and virtual reality.²⁴

²⁴ DRUKREY, T. (1994) . *From Dada to Digital*. Aperture. New York. 136.









O devaneio imaginário

Agora, mesmo provocando revelia, ou "*en reverie*", pretendo, se me for permitido, criar uma ação, ancorada em uma palavra etimologicamente inexistente. Havemos de criá-la. Iniciando com o prefixo *in*, que aqui também quer dizer entre outros sentidos, o interno, a interpenetração, a interpretação, além da negação do radical. Passando à tensão, o espaço que se movimenta entre dois pólos tensivos, que se atraem e simultaneamente se repelem. Quero crer que o fazer fotográfico se imbui destes momentos de crise, de conflito, de decisão. Ou seja, se há uma intenção, ela está interna a um momento de tensão, o disparo descarrega esta busca. Um clique, um lapso que tenta eternizar o efêmero, um espaço escolhido, amado. Assim a tensão é negada, é desfeita, a imagem é capturada em sinais luminosos, portanto desrealizada. A fotografia elabora um rastro, a proximidade com seu referente, deixou uma marca. A imagem antes latente, agora revelada é no máximo

um duplo, não é certamente um cachorro ou uma praia. Inventamos sentido para o ato fotográfico, como um ato que carrega consigo, "in-tensão". A idéia do ímã. O fotógrafo em relação a sua imagem. Nos conjuntos umas em relação as outras. Esta mesma força imantada, se pressupõe nas composições dos conjuntos e séries, ou seqüências fotográficas. Quero dizer, que este texto é tramado a partir de um emaranhado de memórias que poderíamos datar como "repertório visual".

A tensão se torna o caminho a ser percorrido sem amparo, inconseqüente. Atenção, pois a in-tensão pretende aproximar dois espaços, lugares carregados de sua condição de separação. Estabelecida a ponte, o contato, o rebatimento, se pode solicitar uma situação onde as imagens não foram totalmente construídas pelo mero acaso, o próprio fotógrafo ao se auto-denunciar, interfere radicalmente. O fotógrafo produz no espectador um percurso de leitura que não pressupõe somente o vagar da esquerda para a direita, e de cima para baixo. O fotógrafo esta



(salvo nos espelhamentos e auto retratos) no espaço "off", no ponto no espaço onde agora está o fruidor da imagem. O nosso olhar percorre a imagem, identifica por instantes. É quase possível enxergar figuras no espaço vazio, fora do campo, retorna rapidamente para as imagens dadas, conhecidas. O ponto de vista, foi colocado por um narrador, que se coloca, simultaneamente, em off e actante da cena, ou seja não é necessariamente personagem da ação congelada, mas interfere e participa. Induz a imaginação. Se pudéssemos estabelecer comparações entre os fotógrafos e os literatos, diríamos que o fotógrafo se portaria como o cronista. Participando da narrativa como alguém que descreve situações na primeira pessoa. Mesclando fatos reais com criações da imaginação.

A tensão permite, manter-se conectado tanto nas entradas quanto nas saídas. A imagem se compõe das relações entre os elementos reconhecíveis por analogia, ainda por entre os espaços misteriosos dos desfoques, figuras encobertas, e ausen-

tes. E ainda iríamos mais longe. Ao considerar o apresentado considera-se também, o evitado ou recortado, aquilo que não está. Visualizamos agora um movimento de entrega, sintonizando o instante do clique aos esgarçamentos processados nos momentos mais ou menos esticados pela fruição da imagem. A fração congelada perdura em outro tempo. Conceber imagens é também conjecturar sobre a ausência, sobre os saltos de uma imagem para a outra, considerar os patamares. As margens de onde se olha o outro lado a ser alcançado pela ponte.

No caso das séries os rastros são deixados para serem novamente retomados após uma passagem, nem sempre tão evidente quanto um artefato. Se esta ponte é de fácil e rápida travessia, ou nitidamente conflituosa parece-me uma tarefa já bem desembaraçada em: "*Un sguardo sul ponte*".²⁵ Nos con-

²⁵ Omar Calabrese (1981). Em um bellissimo artigo sobre o motivo *ponte* na literatura, lendas, e pintura, mesmo não se referindo a fotografia nos provoca estabelecer estas relações principalmente por prestar-se tão bem à fotografia a metáfora da ponte. Um elemento construtivo que serviria para unir dois pontos antes separados por um acidente geográfico.



juntos (ensaios e seqüências fotográficas) é preciso considerar também os intervalos , as pausas, os instantes de respiração suspensa, entre o penetrar, e o diluir. Desde que esteja salvo um arquivo podemos passar a outro.

Assim vimos primeiramente o espaço, a distância do olhador (*flaneur*, *voyeur*, para deslocar do indivíduo que olha a dor, para o que plana viajando pela visão). O espaço vazio ou este ar invisível que nos separa imagens que somos. Uns dos outros, o ponto de vista da imagem olhada, o real tridimensional, corte no tempo, o plano do papel fotográfico. Há este lugar suscetível ao toque, um espaço. Vazio, ou preenchido de atmosfera. Climats do tempo. Talvez em outro trabalho, seria importante levantar mais questões sobre os climats, e portanto a dupla função dos conceitos tempo/espaço na fotografia. Antes estaríamos tentando percorrer a vereda de tensão, de ligação. Lançando olhares sobre a ponte, mesmo que ela insista em permanecer invisível. A imagem, por sua vez, mesmo que reconhecível, não é mais o ver-

dadeiro , é apenas uma aparência, ou um duplo. Será que ao estar preparando um cenário em que possam atuar, fotógrafo e in-tensão, não estamos sugerindo também uma ética para as imagens? As respostas não estão pretensiosamente nestas páginas, mas certamente estarão contaminando os procedimentos daqueles que foram sendo atraídos para este misterioso vício de trabalhar com imagens. Me refiro claramente a relação que se estabelece no estudo da fotografia, onde se faz necessário considerar a trama tecida pelos indivíduos e seus repertórios visuais.

A fotografia como ponto de catástrofe

De início, para se fazer fotografia, (fazer se diferencia de utilizar, como recurso de registro) para se estar dentro de seu processo, percorrendo, perambulando por suas nuances, é preciso se movimentar com uma certa organização. Aqui estaria instalado o paradoxo. O *flaneur*, indivíduo eminentemente moderno, como o fotógrafo, viveria um conflito: divagar pelo novo, situações ainda não vividas, e ser organizado, premeditado ao mesmo tempo. Contar



com acontecimentos casuais. Ele os procura, e se prepara para eles, e ao mesmo tempo, sonha com seus olhos abertos para se deixar envolver pelo desenrolar, e escolhe o instante de operar a incisão. O corte no espaço e tempo. O fotógrafo plana por entre espaços, cenarizados, onde actantes vão assumindo seus papéis na tessitura tramada pelo instante. Para a imagem fotográfica existir, é preciso eleger um momento, operar um recorte, do que se vê. Considerar a interpretação filtrada pelo aparato técnico (filmes, papéis, processamento químico, objetivas, câmaras). A organização é precisa, a trama não pode ser programada. Aí esta um mistério, onde habita o próprio fascínio do fotografar. E assim, seguindo Van Lier (1991, no capítulo conclusivo: *Novelles Perspectives Théoriques*) — “fotografia propõe suas formas, através de não formas, na fronteira da catástrofe”.

Se há um conflito, será possível “a polaridade ser capturada por seu extremo” assim ser flexibilizada por seu oposto (catástrofe). Sacrilégio, como é possível servir a dois senhores? Os motivos da fo-

tografia. Se é que estamos tratando de obscenidades, não é o nosso interesse primeiro, pois para capturar a luz (sacrilégio) utilizamos a nobre prata (sacrifício). Assim se eterniza o inefável, o inexorável, o efêmero. Novo conflito. Tempo, tempo, tempo, tempo. Será também navegável? Duas acepções diversas. Uma versa sobre o estado inconstante meteorológico, climático. O segundo, ou o cronológico e eterno tempo, é este do movimento, a quarta dimensão. O tempo, filho da memória, que nos re-apresenta o passado, nos equilibra na onda do presente, movimento em constante mirada para o inominável, incomensurável futuro. Sejamos menos proféticos, a fotografia apenas flutua por estas paragens. Retornando ao dilema da organização. Quando se constrói um castelo de cartas, já se imagina o momento do desmanche.

Fotografar é como se percorrer os labirintos dos *video-games*.²⁶ Cada passagem tem seu percurso

²⁶ “Mas resolvido o labirinto, permanece a metáfora através da qual todas as pessoas tendem a medir o seu próprio progresso com seu avanço em qualquer labirinto; permanecem assim as contradições e as simbolizações da mitologia, permanece intacta a potência mágica do labirinto. Rosenstihel, (1988).



correto, se as regras e truques forem observadas estará garantida a seqüência na próxima fase. Ou o castelo implodirá. A imagem desejada poderá estar perdida para sempre. Estivemos procurando através da fotografia e suas séries aproximar os pares: premeditado x indeterminado \ organizado x improvisado. Olhar atenciosamente para o par intenção x desatenção. Considerando o trabalho a ser desenvolvido lançamos mão de um pequeno artifício que é in-tensão (*pontifex*, pontificar, também celebrar) como uma forma de "fazer ponte", ligando opostos. O caminho do sacrilégio ao sagrado. Assim, se ao fotógrafo se pressupõe intenção, ao editor se deseja In-tensão.

Antes do fim, afim de não concluir

Quando iniciei minha pesquisa a respeito de ensaios e seqüências fotográficas, previa uma tendência a preencher minhas dúvidas buscando amparo no cinema, também poderia enveredar, por outras linguagens não verbais. No entanto, parece que a montagem cinematográfica criou todas as maneiras

de se contar histórias evitando os tempos supérfluos, assim como "esticar" os segundos, criar espaços. Somos capazes de compreender saltos, elipses, e mesmo nos abandonar na perplexidade. Tudo já teria sido visto. Não tenho a pretensão, muito menos autonomia para enveredar por estas florestas, fascinantes e perigosas. Não havendo mais novidades, o que é que haveria de interesse em um meio já tradicional, mesmo que filho de uma modernidade quanto a fotografia? Minha resposta inicial estaria ligada ao fato de estarmos sempre preocupados em discorrer sobre os eventos que podemos nomear em uma foto, ou seja sobre os motivos reconhecidos. De alguma forma haveria uma sobreposição entre a metáfora fotografia e o artigo de Calabrese sobre o motivo "ponte". Que se conclui como elemento narrativo. Sobre a ponte como o lugar do conflito, onde é possível se observar a teoria das catástrofes. A fotografia enquanto meio de comunicação (transporte), trazendo cenas do passado, mesclando real e imaginário. Retomando minhas aventuras pelos espaços vazios do entre imagens. Entre cada espaço, de ornamento, de



moldura, um sentido contaminado pelo recém visto vai se impregnar em uma outra fotografia disposta a receber o olhar. Assim as pontes e os precipícios estariam perpassando por entre as imagens narradas. Nos ensaios e seqüências fotográficos, sonharíamos mapas, sinais de um percurso. Nestes espaços nebulares se houver um guia responsável seria o editor fotográfico. Nesta rede de relações outras palavras se aproximam: vizinhança, pontos vizinhos, aderência, contínuo e descontínuo, caminho, nó.

Como instrumento de anamnese, a fotografia seria mais prestativa que o cinema. Reascende ali, portátil, não depende necessariamente de aparatos (como sala especial) para ser exibida. Entender uma passagem de tempo através de duas imagens ou de uma montagem evidente, é talvez por demais óbvio. Perspectivas de causa e efeito, de continuidade. A teoria das catástrofes abre um leque considerável, para se estudar os eventos descontínuos, aparente-

mente ilógicos.²⁷ Trazer atenção para o estudo dos desejos mais camuflados, implícitos, indicados, mas nunca dados com todas as letras. Mesmo as informações científicas, mais objetivas e supostamente definitivas, poderão vir a ser contestadas um dia. A segurança de sua verdade seria sempre momentânea, epocal. Exatamente no âmbito das artes que estes distúrbios seriam gerados, engendrados como que intuitivamente, mas sempre passíveis de interpretação. Retornando ao nosso território, fica claro o espaço das montagens fotográficas em nossos dias. Onde além de todo um passado na história da arte, temos ainda mais recentemente, nos programas de computador, a facilidade da superposição das imagens em camadas. Literalmente, a imagem escapa do plano, para se alojar em uma rede ou nuvem de relações no espaço, mesmo que simulado, virtual.

²⁷ Elborada no âmbito da ciência (matemática) se apresenta como uma teoria da instabilidade. Aceitando também aplicações em tramas artísticas. Calabrese (1998).







Capítulo 4

FOTÓGRAFO EDITOR, MAPEANDO PROCEDIMENTOS EM EDIÇÃO FOTOGRÁFICA

"O que é na realidade um relato fotográfico? Algumas vezes há uma imagem única, cuja composição possui tal vigor e riqueza, e cujo conteúdo expressa tanto, que esta imagem é uma história completa em si mesma. Mas isto é um acontecimento muito raro. Os elementos que conjuntamente podem fazer 'brilhar' um assunto geralmente estão dispersos (seja em termos de espaço ou tempo) e reuni-los à força é manipulá-los, coisa que considero uma armadilha. No entanto, quando se tenta fotografar tanto a 'medula' como o 'fulgor' do assunto, isto é o que eu chamaria um relato fotográfico, é a página (o editor) que se encarrega de reunir os elementos complementares que estavam dispersos em distintas fotografias".²⁸

²⁸ Henri Cartier-Bresson, *O instante decisivo* FONTCUBERTA, Joan. Estética Fotográfica, pág. 190.



Desde a primeira leitura, este texto me chamava atenção para o trabalho desempenhado pelo editor. Estaria atribuindo aqui a função de editor, primeiro ao próprio fotógrafo, que recorta sua realidade em instantes precisos. Quase como se produzisse uma decupagem, momento de tomada em instantes escolhidos.²⁹ Posteriormente, seleciona novamente as imagens que considera representativas de seu intento. Em seguida a página, a parede, ou o editor e finalmente o espectador encarregam-se de reunir imagens e configurar um novo discurso. Para que esta nova trama se sustente é necessário haver caminhos já percorridos (reconhecer imagens) associados a paisagens inusitadas (inventar, imaginar). Entre as imagens são deixadas elipses, vazios paradoxalmente significativos, que de tanto ocorrerem já

²⁹ Termo de linguagem cinematográfica advindo do francês —*découper* (talhar, recortar), —*découpage* — que para o cinema significaria a definição dos planos que comporiam uma determinada cena. Decupar, para o fotógrafo, seria geralmente uma atitude intuitiva, imposta pelo desenrolar dos fatos, seria também uma escolha de pontos de vista de enquadramentos. Estes reunidos reapresentam a situação em que o fotógrafo esteve como "recortador".

são perfeitamente aceitáveis. Se por um lado, a fotografia reproduziu a realidade ponto por ponto, por outro, a imagem obtida evidencia algumas formas em detrimento de outras. Na verdade, ao cortar ou legar um segundo plano, ou deixadas como fundo certas referências nas imagens não são necessariamente sem importância para o fotógrafo. Motivando uma intenção implícita, haveria uma indução, mas quase nunca uma e apenas uma mensagem definitiva. A leitura dos "ideogramas" fotográficos depende é certo, além das proposições da imagem, do momento psico/social, cognitivo do espectador.³⁰

Este trabalho, tem como meta mais imediata se debruçar por alguns instantes sobre as composições dos grupos de imagens fotográficas. Elaboradas para alcançar uma certa diversidade de significados e sentidos a partir de sua edição. Seleção e seqüencialização em um determinado espaço/suporte.

³⁰ A escrita oriental nos ajudaria a entender as fotografias como metáforas. Os ideogramas teriam significados mais complexos do que as palavras da escrita ocidental. As fotografias poderiam representar palavras, como as fotografias de apoio científico ou as usadas na carteiras de identidade. De outro lado, as fotografias narrativas não tentariam se remeter a apenas um significado, mas sim, almejavam a polissemia.





As imagens seriam pontos de passagem, como que grafados em um mapeamento. Seria garantida uma direção, no entanto, mesmo mapeada a experiência do viajar é quase sempre única e nova. Estaria me apoiando em alguns conjuntos de imagens de minha autoria, visando sempre a facilidade no acesso. Não tenho a pretensão de determinar uma única leitura para as imagens, a intenção do fotógrafo pode não determinar a solução de uma mensagem cifrada. Há sempre a possibilidade de afloramentos apenas dos motivos, dos assuntos fotografados.

Os estudos relativos a fotografia, tem na sua maioria um aspecto técnico (relativo aos procedimentos técnicos), histórico, semiótico onde a imagem é vista como um signo, ou como documento de uma época. Quase sempre se dedicando as evidências aparentes.

“A fotografia — a fotografia entre outros —, em seus melhores momentos, descortina o horizonte de um real enfim ‘profano’, que se contenta em ser aquilo (aquele) para o qual ela se dá, sem promessa de um outro lugar que seria mais fundamental: a fotografia é uma arte ‘leiga’ que emociona, encanta ou entristece, mas dessa emoção fugaz, dessa tristeza e desse encanto leves, sutis e precários que surgem de um encontro breve e fortuito. Uma imagem onde há o que ver, mas nada — ou muito pouco — a dizer”.³¹

Penso estar atento aos lugares onde o vazio, a ausência de imagem processa uma série de acontecimentos, que modificam a leitura da próxima imagem a ser vista. *Os espaços entre as imagens são portanto, nosso principal "objeto" de pesquisa. Não nomea-los ou atribuir-lhes significados estanques.* Entendemos, no entanto, que estes vazios não estão imunes a um sentido ou desejo ético em relação a narrativa proposta pelo cronista/fotógrafo.

³¹ Assim Schaeffer 1996, encerra o seu “Imagem Precária”. Muitas palavras rolaram por baixo da ponte, colocações filosoficamente bem fundamentadas, no fim a conclusão de que há pouco a se dizer sobre as imagens. Há, em haver.



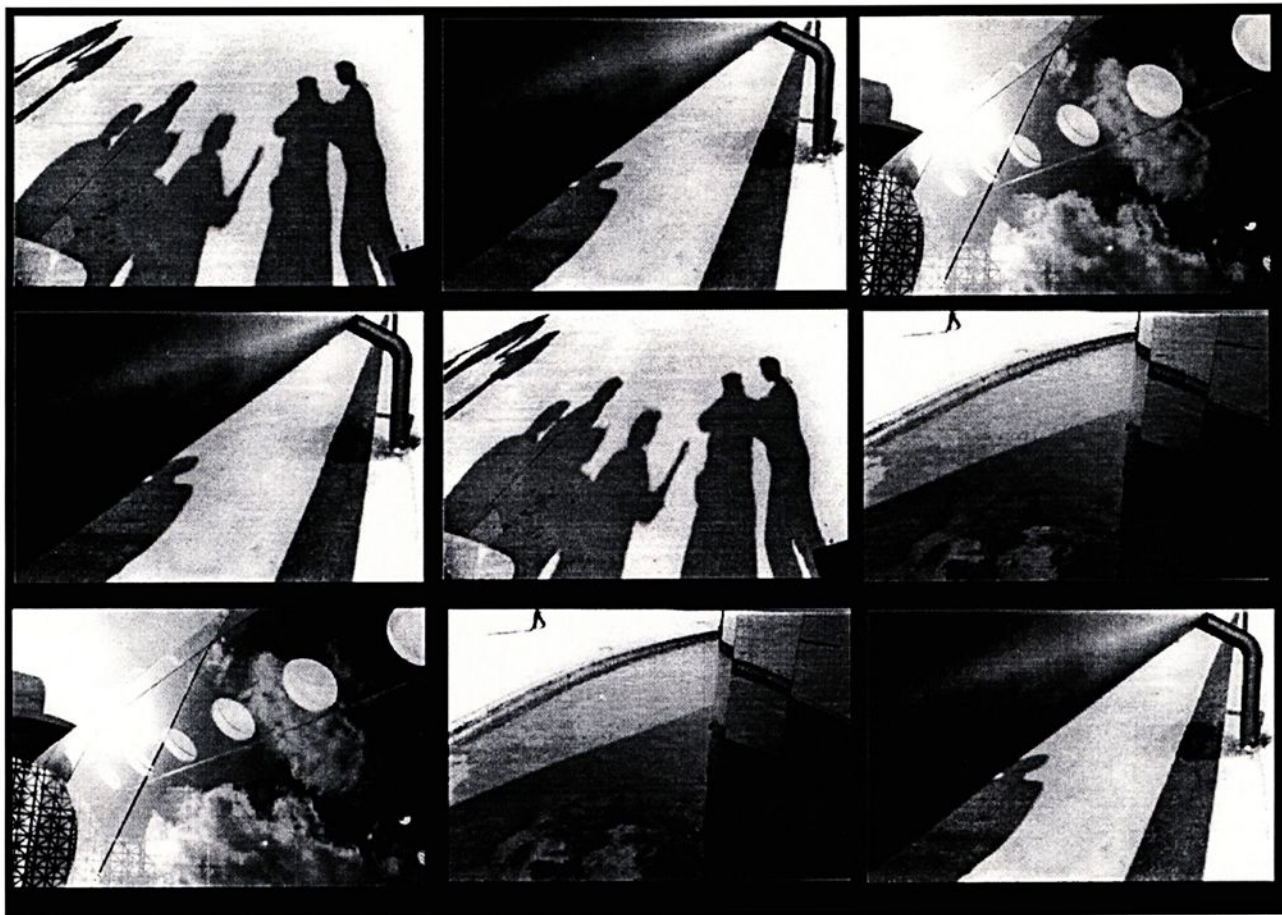
Outra analogia pertinente, como participante de uma cena do cotidiano o fotógrafo estaria fazendo o papel do cronista, sem a história inventada com palavras, munido sempre de seu testemunho sua presença no local da cena, e muitas vezes concorre com algumas imagens que poderão vir dar conta de sua narrativa.

Se diz constantemente de nosso mundo contemporâneo como um universo das imagens, onde a realidade virtual, imagem ilusória por vezes ocupa o lugar da realidade, ganha estatuto, valor de verdade. As imagens em conjunto, em composição somam seus sentidos, enlevam o espectador a um caminho de leitura. Não há tempo a ser perdido, e os saltos de uma imagem para outra são rápidos, ocupando frações infinitesimais da preciosa dimensão (tempo). A linguagem do imaginário segue seu fluxo interrupto, alçando rotas determinadas. Assim as referências analógicas da fotografia estariam funcionando como marcas, como indicações em um mapa. Haveria também os espaços indefinidos (des-en-focados), os

fundos, as luzes/sombras, o espaço-de-fora por onde a imaginação nos permitiria estar divagando por aragens desconhecidas. Se há condições, nos detemos, rapidamente, absortos por entre as imagens, em geral passamos por elas como o rio que flui sem muita atenção, mas conhecendo cada detalhe de seu percurso.

Na vida acadêmica tenho trabalhado com o ensino da fotografia enquanto linguagem em si. Para expressar-se em linguagem fotográfica, o estudante deve contar com conhecimentos técnicos, que viabilizarão sua intenção fotográfica, e finalmente se preocupar também com os meandros da edição fotográfica. A atividade que seleciona, evidencia e dá sentido as imagens fotográficas. Vislumbro a oportunidade deste trabalho estar contribuindo no movimento que traz a fotografia a uma categoria de texto no sentido da trama, tessitura.







Bússolas e birutas

Meus estudos encontram algum eco principalmente nos trabalhos de dois franceses (Dubois de "O Ato Fotográfico", e o até então inédito "O Cinema em Suspenso e a Fotografia Tremida, e Bellour de "Entre Imagens" e *Passagens da Imagem*"). Há também o trabalho de Nelson Brissac Peixoto filósofo brasileiro de "Ver o Invisível", *a Ética das Imagens, e Passagens da imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*. Além dos textos publicados, tive a oportunidade de ouvir os professores franceses em palestras na ocasião de suas estadas no Brasil. Bellour em duas palestras na Escola de Comunicações e Artes (ECA) em 1994 e Dubois em 1995 na ECA e na Faculdade Armando Álvares Penteado. Não se referem literalmente a edição fotográfica, mas a uma atenção que nos parece fundamental. A fotografia enquanto uma arte ainda em processo. Suas relações com outras áreas artísticas — *as passagens da imagem*. Assim, em tempos de imagens eletrônicas velo-

zes, vejo algum sentido em atender os chamados do trabalho artesanal e calmo da fotografia. Segue uma transcrição de parte da fala de Nelson Brissac Peixoto no Programa "Ética", transmitido pela TV Cultura em 1993.

— "Nesse fluxo intensivo em que tudo existe esse fluxo que arrasta as imagens umas depois das outras é preciso saber conservar ... é preciso querer imagens que saibam esperar é preciso deixar as coisas se cristalizarem. Restituir lentidão as imagens. A ética das imagens é essa luta por reconhecer as diferenças. Dar voz as diferentes formas de expressão a cada um dos gestos na sua maior ou menor rapidez à maneira mais rápida ou mais lenta mais distante ou mais próxima que as coisas tem de aparecer para nós. Essa multiplicação dos pontos de vista essa pluralidade de formas de aparição é a imagem contemporânea por excelência.

A ética das imagens é uma polifonia, é uma democracia das imagens."

Então ousaríamos situar a imagem fotográfica como um artifício capaz de transporte. Neste poder metafórico, o tempo e o espaço haveriam de ser transladados em cristais consolidados. Pequenas



descrições, narrativas, histórias de um acontecimento. Mesmo que congelados, os instantes se prestariam expor um desenrolar. Assim, ao contar com a participação do espectador a fotografia, requer estatuto artístico, ganha sobrevida formatada em memória.

A interseção como o nó da rede

Seriam as fotografias em um conjunto, como que as passagens onde dois fios ou fluxos de informação se entrelaçam. Ao cristalizar este instante estes fios seguem seus rumos, mesmos já não sendo mais os mesmos, transformados exatamente um pelo outro.

Se em algum momento a fotografia questionou o conceito de aura do objeto artístico (Benjamin, 1993), hoje ou já há algum tempo o ambiente configurado seria de ampla promiscuidade imagética. Não havendo mais condições de se reconhecer originais, perde-se o poder de culto, e a arte dessacralizada pelas vanguardas, assume papel de figuração na vida cotidiana. Teria tanto destaque quanto qualquer coisa

consumida, os objetos antes adorados, são reproduzidos à exaustão. Mesmo nos templos tradicionais se recomenda as cópias, para se evitar a cobiça, e a perda dos originais. As obras tem valor de troca, a lei vigente, é a do mercado. A fotografia tendo alcançado autonomia enquanto meio de expressão, circulando livremente entre arte e ciência, estaria participando, na contemporaneidade, deste debate entre o conhecimento ordenado (do ponto de vista centrado) e o desordenado (após as ruínas da modernidade). Se é mais fácil defender as posições clássicas pois nelas se encontra método, parâmetros confiáveis, o caminho deambulado pelo cronista/fotógrafo é vago, impreciso, porém, não menos atento. É nesta tensão que entendo sobreviver a trama fotográfica em nosso tempo. Aqui, fotográfico como um olhar desencadeado antes até da fotografia, mas que tomou corpo e divulgação a partir do evento (data marcada para a invenção, e divulgação a comunidade científica). O *olhar fotográfico* entremeou-se nos sistemas que também se utilizaram da "*câmera obscura*", ou seja o cinema e o vídeo. Um olhar, clássico e paradoxal-



mente deslocado, que devastou todos os recantos do planeta, e continua viajando pelo espaço. Temos acesso cada vez mais amplo e rápido aos arquivos, aos bancos de dados, navegamos pelo imaginário planetário. Entre o visto e o não visto haveria algo como a intravisão.³² A atenção no espaço de tensão entre as imagens, um espaço para o devaneio, para um possível sublime imaginário, sem o qual desconfiaríamos de nossa existência. Antes de estarmos iludidos estaríamos ilusionados. Por que guardamos fotografias? Por que estão registradas imagens tão importantes para nós, estas que ecoam em nosso inconsciente como uma espécie de repertório visual? Temos certezas de que nossas memórias, não são implantadas? Ou, se na verdade pertenceria a uma empresa, que momentaneamente, perdeu o controle de seus replicantes? (máquinas tão perfeitas que possuem memória humana — referência advinda do emblemático filme *Blade Runner* de Ridley Scott)

Se minhas questões se parecem por demais filosóficas, ou absurdas, minha pretensão seria de apenas deixar assinalada uma posição ética em relação à concepção das imagens e seus arranjos, ou ensaios, seqüências, narrativas, relatos. Principalmente como professor, tenho compromisso com meus alunos quanto à aquisição de domínio técnico da fotografia. A este domínio compete gerar, de alguma forma, um poder explícito pela própria imagem veiculada. Seria necessário deixar mais ou menos claras a possível existência de informações contidas no campo considerado implícito.

³² Termo adotado por Calabrese, 1988, pág. 175. Na definição de Vladimir Jankélévitch "uma espécie de olhar entre as coisas e dentro do sujeito".



Como sobreviveriam nestas informações mesmo que "ausentes" a intenção, a autoria e portanto responsabilidade?

“Não há nada de mais surpreendente que a série fotográfica, e sem dúvida por sua naturalidade e seqüência orgânica nada de mais sensível. É a culminação lógica da fotografia. A série já não é uma imagem, e nenhum dos cânones da estética pictórica lhe pode ser aplicada. Aqui a imagem separada perde sua identidade para converter-se em um detalhe de montagem, em um elemento estrutural essencial ao conjunto que é o objeto em si. Nesta sucessão de partes separadas, porém inseparáveis, uma série fotográfica pode converter-se na mais potente arma e na poesia mais terna. A verdadeira importância da película não será evidente até uma época mais tardia, menos confusa, menos conturbada que a nossa. O pré-requisito para esta revelação é, desde logo, dar-se conta que o conhecimento da fotografia é tão importante como o alfabeto. Os analfabetos do futuro serão aqueles que ignorem o uso da câmera e da pena.” Laszlo Moholy-Nagy: —*Séries seqüências de imagens fotográficas do mesmo objeto* —in Fontcuberta (1984).

Este futuro ao qual o pintor e fotógrafo, professor da escola alemã *Bauhaus* se referia, já está no nosso passado. Hoje, as informações a distância, repletas de imagens imperam. A mídia interativa ganha espaço na intimidade dos lares. O computador não passa de mais um eletrodoméstico, tornado-se cada vez menos eletro no sentido elétrico, e menos doméstico no sentido que se torna mais compacto, e portanto portátil.

Mesmo no ambiente informatizado a fotografia ainda está presente.³³ Uma seleção ou conjunto de imagens, pode ser ainda consultada como acervo significativo de um museu, catálogo de modelos, ou outros objetos de consumo. Mesmo onde os mais recentes avanços tecnológicos estão disponíveis. É o poder de circulação da informação, e a imagem tem

³³ “Mas tentem tirar a fotografia do mundo ao qual ela serve atualmente. O que aconteceria aos jornais e revistas sem suas fotografias? Aos posters e embalagens das mercadorias, aos passaportes, álbuns de família, dicionários catálogos? Pag.121 ... para dar sentido às fotografias, devemos olhá-las como encontros entre a realidade física e a mente criativa do homem”. pag.116 ARNHEIM, Rudolf, (1989). *Intuição e Intelecto na Arte*, São Paulo: Martins Fontes.



presença significativa nestes acervos . Aqui estou me referindo, a imagem fotográfica, que continua operando seu duplo jogo de imagem denotativa de um evento, e conotativa de um olhar ou visão polisêmica.³⁴ Sendo assim, quando estamos selecionando, editando imagens estamos produzindo sentidos muito mais amplos, daqueles delimitados pelo enquadramento. Se houver um ponto de vista, uma opinião lançada, haverá também mais de uma interpretação possível elaborada nos processos de entendimento, ou imaginação nas atitudes dos observadores.

Meu intuito maior é apontar o efeito do corte. Aquele primeiro, da janela do enquadramento, o segundo da seleção, e sua sucessão de escolhas, no plano e na profundidade. Até que se chega à ordenação. Aqui não entendida no seu sentido de condição para o progresso. A ordem adquire um indicativo de acesso às imagens, se torna um trabalho de responsabilidade, de crédito, édito ético. Após o corte, vem

a costura, a trama tecida produzindo sentido. Em minha pesquisa como docente, anotei o subtítulo: "Seleção e imantação nas seqüências e ensaios fotográficos". A seleção é o corte . A côrte, o flerte, e o corte. A imantação é a costura. A produção da rede tramada numa amplitude paradoxal. O imã produziria campos de atração, e inversamente repulsa, nos campos magnéticos de forças contrárias. O nó, ponto de passagem e transformação, que se abre ao conhecimento.

O motivo — a ponte como motivo — A fotografia como ponte

Um constructo, um artefato destinado a viabilizar uma travessia, seria talvez uma definição para a ponte. No texto "*Uno Sguardo sul Ponte*" (Calabrese, 1981), o termo é investigado etmológicamente, e culturalmente em seus sentidos simbólicos mais freqüentes como na literatura, e mesmo em eventos artísticos enfocando principalmente o cinema e a pintura. Em meu interesse específico o texto pro-

³⁴ "Possibilidade ampla de significação de uma palavra e de um texto, de jogo, nunca marcado, de significado aberto. Glossário de Derrida. Departamento de Letras da PUC/RJ, Supervisão de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.



move uma metáfora aplicável para a fotografia como *meio de transporte*. A ponte ao atravessar um espaço de difícil passagem e estabelecer um pacto com o perigo, estaria no ponto de conflito. São muitas as histórias de personagens, que ao atravessar uma ponte chegam ao outro lado totalmente transformados. Há também aqueles que procurando passagens mais definitivas nunca chegaram ao outro lado. Ou na verdade, estariam procurando exatamente a solução do mistério de passagem, termo usado para a morte em religiões espíritas por exemplo. À fotografia não estaria pretendendo um papel tão catastrófico, ao menos na conotação corriqueira. Neste mesmo texto Calabrese ao recorrer à "Teoria das Catástrofes", amplia os pontos de vista em relação ao seu motivo estudado a ponte. A catástrofe estaria aqui produzindo a transformação, a mudança a passagem direta de um estado contínuo para uma situação descontínua. A fotografia ao tradicionalmente estar representando a realidade é na verdade uma outra realidade. É quase sempre um papel onde se vê uma imagem da qual se sabe: manteve contato direto com aquela realidade

que representa. No entanto se insere em outro contexto, desrealizando assim aquele evento que apenas simula, para utilizar um termo também afeito aos tempos do cinema da televisão e principalmente das linguagens cibernéticas. Estaríamos assim, por aproximação, tentando associar o trabalho da fotografia ao movimento de transformação que ocorre ao passarmos por uma ponte. O transporte, como metáfora (também significa transporte), pode ser literal, mas também como metáfora-fotografia pode vir a ser categórico e assim levar-nos a estabelecer muitas relações. Neste feixe de relações, associada a idéia de conhecimento como rede. A fotografia então poderia, e quase sempre pode, levar-nos a muitas outras memórias a ela e por ela negociadas, estabelecendo uma imagem capaz de provocar imaginação.

Sendo a ponte artefato que se destina ao transporte por sobre uma porção de água (mar, rio) ou saltar por um precipício de um ponto a outro. A



fotografia se prestaria como um fazer ponte — *ponti-fex* como quer Calabrese. Através de um artifício seríamos induzidos ao transporte (metáfora) a imagem estaria no lugar do espaço/tempo referenciado. Dai transportar seria o principal motivo da fotografia. Relacionar os motivos, imagens conhecidas e simbólicas (como os mitos e os arquétipos) com as particulares. As políticas (no sentido plural) com as idiotas (no sentido individual) seria o papel do espectador. Nesta elaboração, a imaginação. Ato, que procura completar significações, criar campos de atração, e assim através das metáforas chegar a uma alegoria — "a alegoria — metáfora continuada que mostra uma coisa quanto as palavras e uma outra coisa quanto ao sentido." ³⁵

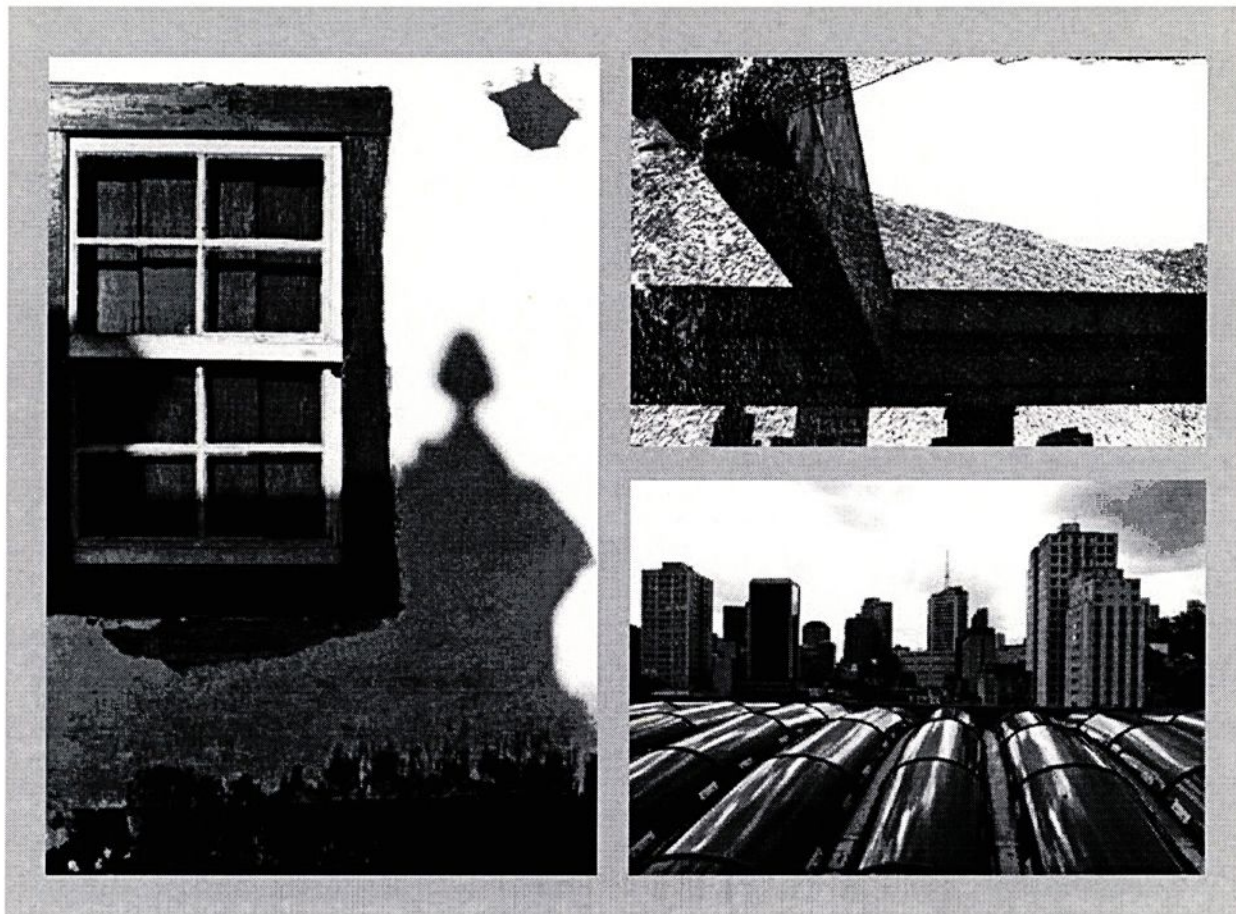
A fotografia seria um refletir infindável. Primeiro a imagem refletida no plano da emulsão. Processada estaria revelando um reflexo do referente. Estamos aqui de uma certa maneira refletindo sobre o

³⁵ CAPRETTINI, G. P. (1994) in Enciclopédia Einaudi, pag.247, também — "metáforas que exploram um mesmo campo sêmico". pag. 248.

sentido de reproduzir imagens. Antes de nos perdermos no jogo de palavras, esta ultima reflexão, estaria mais para a refração, fenômeno da ótica, mais propriamente de elementos físicos que transformam ou desviam a luz. Desta forma a refração estaria mais próxima da interpretação.³⁶ Enfim, todo esforço de explicação, e discurso verbal, para compreender os limites da linguagem escrita em função complexidade do discurso visual. Espero no entanto, que de minhas palavras não se considere vãs. E que os vazios de minhas crônicas, ou alegorias fotográficas estejam sedimentadas de micro cristais imaginários. Refletindo repertórios alheios.

³⁶ "Je crois en l'imagination, ce que je ne peux voir est infiniment plus important que ce que je peux voir" Duane Michals in Daval, Jean-Luc. La Photographie- Histoire d'un Art. Paris: Skira, 1982. pag. 237. E de Michel Foulcault sobre Duane Michals: "deixa escapar o visível, enquanto o invisível surge indevidamente, passa e deixa seus traços na película". in Folha de São Paulo 29/10/1991, caderno 5, pag.10







Capítulo 5

SEQÜÊNCIAS

Delimitação de campo. Minha própria obra.

Imagens escaneadas.

Algumas leituras possíveis.

A idéia deste trabalho surgiu de uma atividade corriqueira para todo fotógrafo. Escolher as cenas, recortar do universo infindável de imagens que se desenrolam a nossa frente, algumas dignas de nota. Aos poucos, trabalhando debruçado sobre minhas imagens e sobre as imagens produzidas por meus alunos, fui consolidando um arremedo conclusivo. Aquelas fotografias estavam sempre contando uma história única, de um indivíduo, social, que lançava sua opinião, sua leitura possível (mediada pelo



dispositivo fotográfico) sobre uma experiência passada, no sentido cronológico, e sentido antropológico. O fotógrafo como cronista de seu lugar. No entanto, aquelas imagens parecem ter vida própria. Quando articuladas, propõem novas leituras. Obtém referências junto aos seus receptores, assim como criam outras interpretações possíveis.

Uma idéia próxima a esta, que esteve sempre presente, seria aquela em que as imagens por mais individuais e subjetivas, carregavam uma sina: a fotografia seria uma representação objetiva, fiel a realidade, não estaria disposta a permitir associações para além de seu motivo mais evidente. Por outro lado, o que é que nos faria perseguir, guardar, elaborar sentimentos através deste pedaço de papel leve, não por isso menos denso. Não estaria a fotografia, através de sua existência e abrangente divulgação, colaborando na produção de uma espécie de repertório imaginário. Sem delimitações precisas, estes entes, documentos de memória estariam constituindo nuvens de conhecimento, que se interpenetrariam por

entre sociedades, indivíduos de várias épocas e culturas.

O cineasta de narrativas inventivas Chris Marker, como os já cultuados clássicos: *Sans Soleil* e *La Jetée*, explora os caminhos pelos quais a fotografia fixa e as imagens em movimento atuam na memória humana. De acordo com Marker, todas estas imagens existem na sua cabeça num estado pre-cognitivo, em um nível de pura percepção, isto é elas estão entre a subconsciência e a consciência, entre a experiência real e a imaginária. Marker transforma estas imagens redescobertas em um discurso de imagens fotográficas, em um discurso sobre a imaginação humana e as imagens nas mentes das pessoas³⁷.

Outra questão, seria uma espécie de paradoxo onde todas as imagens, todos os lugares já terem sido vasculhados pelas câmeras. Ao mesmo tempo, cada imagem gravada na emulsão fotográfica nunca havia sido presenciada até aquele momento pontual único. Todas as fotografias já foram feitas e não haveria assim mais novidade. Cada fotografia é

³⁷ HORAK, Jan-Christophe. *Chris Marker Reality Bytes*. Aperture (fall 1996). "Surface and Illusion". Pag. 61. Nº 145.



sempre nova , e até aquele momento preciso nunca foi realizada. Para existir no imaginário, estaria se referenciando em outras imagens vistas.

Hoje, para não fugir a uma espécie de regra, parecem haver mais dúvidas do que conclusões. Neste percurso, procurando sondar outros campos perspectivadores para o entendimento dos procedimentos na edição fotográfica, não segui modelos, ou métodos conhecidos. Teria sido mais confiável um trabalho de pesquisa junto a universo de fotógrafos e suas exposições? No final um trabalho estatístico, — mostraria quantos editores alinham imagens considerando pura e simplesmente o motivo impregnante. Outro tanto, estaria motivado por espaço e quantidade de fotografias disponíveis. Em um determinado número de publicações estariam configurados usos puramente explicativos, fotografias legendadas — garantia de convergência em direção à “mensagem”. Evitando os métodos tradicionais, clássicos, continuo tentando trabalhar por entre as dobras de jardins encantados. Trilhas que a

bela forma não estaria apta a desenhar. Aceitando a contradição, sem muita habilidade trabalhei por um tempo superior a metade de minha própria existência, neste ofício. Uma espécie de chaveiro, sempre a olhar pelo orifício, sublime janela.

“O fotógrafo trabalha espontaneamente, ao identificar a imagem com sua constelação motivadora. O receptor, da mesma forma, identifica a imagem com sua interpretação receptiva. Ambas atividades, a do produtor e a do receptor, em geral, não têm muito a ver uma com a outra.” Schaeffer, (1996)



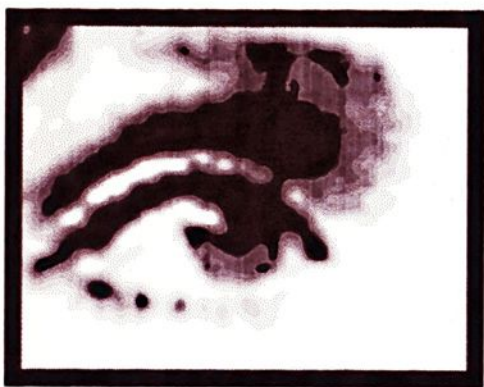
No computador, o trabalho de edição foi facilitado trazendo ao formato (folha de papel, tamanho A4, *paisagem*), as inúmeras variações vislumbradas na mesa de montagem. Em seguida apresento uma seleção de imagens, conjuntos, articulações as quais insisto em não tecer explicações. Ao não expor as dobras (*plis*), apenas tento deixar claro a atenção entre os espaços. Espaços apenas indicados, mas abertos a imaginação. O laboratório, as cópias, os esquadros, e as lâminas, foram substituídos por: *scanners*, programas de editoração, impressoras.

Alguns desafios foram trilhados, outros instigantes anunciados. Trabalhar com imagens, em nosso tempo, avizinha a perplexidade, o prazer, e a ambigüidade do refletir. Como cegos imaginamos paragens desconhecidas, nossos sentidos parecem recordar um futuro permeável.

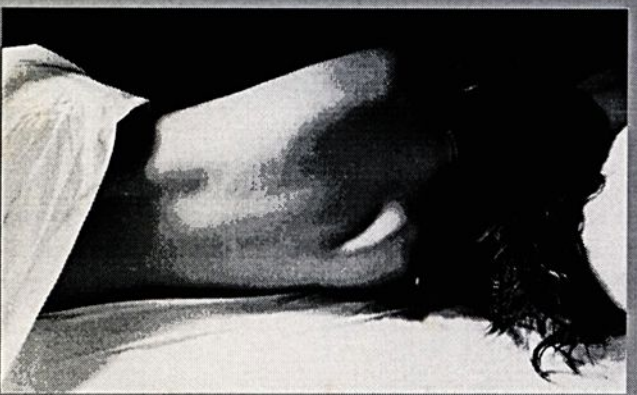
Este capítulo das seqüências está, na verdade, espalhado por todo o volume. Exponho meu

trabalho, de fotógrafo, de uma forma pela qual nunca apresentei. Estava acostumado as ampliações, aos suportes, e editar em uma mesa "de corte". Ao imprimir as imagens via computador, alguns problemas surgiram. Como é o caso da perda de definição, saturação das áreas escuras, espaço diminuto. No entanto, outras alternativas de "exposição" foram vislumbradas. Apresento estas imagens com uma certa satisfação relativa ao resultado final. Uma investigação um pouco mais aprofundada das alterações propostas pelas novas tecnologias na fotografia ficarão como desafio para um outro trabalho. Este presente, acredito, apresenta através de minha trama imaginária, a parte visível, e pretende ao menos dedicar-se a expor atenção ou *in-tensão* às passagens, intenção no entre imagens.





















CONCLUSÃO (ÕES?)

Este é talvez o lugar mais difícil de todo este trabalho. Seria menos doloroso, ter chegado até aqui com algumas propostas claras, como uma receita culinária. As vezes, critérios de edição aparecem exatamente no momento da montagem dos painéis na parede. Por exemplo: imagens onde aparecem cenas terrenas abaixo e com cenas celestes acima. Ao procurar não confundir o olhar esta proposição se assemelha ao olhar natural. Geralmente quando olhamos para cima vemos o céu, para baixo, a terra. Como toda exceção tem uma regra havemos de não criar arestas a serem constantemente aparadas.



Desde o início desta dissertação, — e me foi veementemente alertado — sabia estar tentando penetrar em território árido, rarefeito. No entanto, ao longo do trajeto percebi não estar totalmente abandonado na solidão de minha insanidade. Autores, detentores de uma fluência invejável, pareciam lançar-me fios de compreensão que eu havia apenas vislumbrado. Em outros momentos apelei para uma transfusão direta. De modo definitivo entendo ser a edição uma atitude intencional. Um olhar cronista.

De concreto lembro de minhas propostas para meus cursos de fotografia. Mesmo antes de me lançar nesta aventura acadêmica tinha para comigo uma idéia: após um século e meio de fotografia poucos indivíduos desconhecem uma foto. Este fato cria uma condição de apreensão próxima da linguagem escrita. Estaríamos tentando dizer que a mídia impressa e a tecnológica já se encarregaram de estabelecer uma espécie de "oralidade" imaginária, e a fotografia, enquanto ofício e linguagem, pode ser tra-

balhada a partir deste conhecimento mínimo preconcebido.

Esta afirmação temerosa e discutível, trazemos uma segunda colocação talvez até mais perigosa — fotografia pode-se aprender o processo, fotografar não se ensina, se rememora.

Ilusão, mimese, analogia

Também no início deste trabalho tinha a ilusão: imaginar que a intencionalidade garantia de alguma forma mensagens análogas como uma fotografia. Levantei atributos, antes de estar totalmente perdido pudemos convocar a ponte fotográfica. Como metáfora nos transportando. Sinto não possuir o dom da revelação, e provavelmente causar frustração, e até indignação, mas entendo não haver apenas um sentido a seguir. Como um mapa ou pontos, momentos pregnantes as fotografias formalizariam totems sinalizadores. *Indicam, iniciam* um trajeto, apenas representam direções, mas não podem substituir a viagem. Há que se conhecer com os pés.



A busca dos conceito de *sublime*, para se estabelecer exatamente no vazio, que intermedia as fotografias em seus conjuntos narrativos, não me parece um achado. Apenas procura dar conta de uma situação quase sempre incomensurável. Assim também a idéia de *alegoria* fica aqui registrada como uma possível *segunda intenção* do fotógrafo / editor. Mesmo quando se esta tentando ser batata, preto no branco, um preceito ético nos propõe escavar sentidos ocultos. Se estamos próximos a discutir mais profundamente os ideários dos direitos autorais, deveríamos não perder de vista ao menos a idéia de responsabilidade. Por recontar as mesmas histórias sob um ponto de vista diferente, evitando o novo novidadeiro, diverso.

Apresentamos alguns pequenos conjuntos de imagens, minimizando a expectativa, pois se eu mesmo estivesse folheando estas páginas já haveria

de ter encontrado as imagens. Estas sempre me atraíram mais que as palavras, textos sem imagens sempre me pareceram um pouco maçantes. Neste de alguma forma evitei também utilizar minhas fotos como exemplos, ou ilustrações para as palavras.

Nos trabalhos editados, procurei estabelecer alguns diálogos entre imagens produzidas ao longo de mais de vinte anos. Por vezes, um mesmo motivo esteve propondo arranjos diversos. Em outras páginas, procurei reunir imagens realizadas em tempo e lugares diferentes. Espero não ter sido demasiado redundante ou evidente, e por outro lado não gostaria de estar propondo armadilhas sem prazer. Há, ainda, um critério que pouco foi comentado ao longo destas linhas: cada fotógrafo tende a recortar a realidade com formas básicas. Como é o caso constante das diagonais em minhas imagens. Outros fotógrafos abusam das luzes dramáticas em contraluz. Estes *desenhos* facilitariam a passagem do olhar de uma imagem para a outra. As vezes trabalhamos também com as texturas, com as luzes, cores. Quero



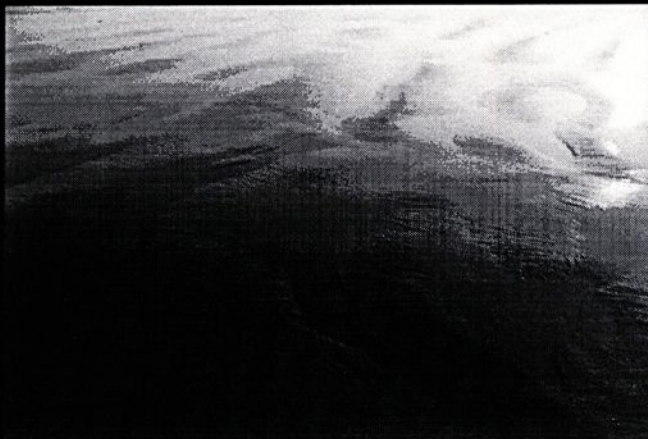
crer que assim as imagens ganham densidade. Duas aproximações são as mais corriqueiras: a seqüência cronológica, e a recorrência do motivo. Não às evitamos, apesar do encanto. Aproximar imagens de um mesmo autor se caracteriza por um resultado consideravelmente mais fluido. A história é sempre a mesma. Uma longa história de uma vida, marcas de imagens gravadas, como cicatrizes.

Os processadores de imagens, editores fotográficos instalados em micro computadores me permitiram trabalhar na tela do monitor como se este fosse realmente uma mesa de edição. Nestes últimos anos foi necessário trocar os grafites e as penas pelos teclados, câmera por *mouse*, laboratórios fotográficos por estações gráficas. Sei não estar sendo purista com a fotografia. Em minha adolescência, aprendi alguns processos fotográficos por um procedimento, quase absoluto, de ensaio e erro. Lutei na juventude por uma apropriação responsável dos recursos fotográficos. Talvez motivado ainda por um ideário moderno, utópico. Hoje mesmo como profes-

sor entendo que não tenho muito a ensinar. Acredito que já vimos tantas imagens, que já possuímos um imaginário que assemelha a um linguajar. Referências de imagens como se fosse a capacidade da fala, falta-nos em alguns momentos a lucidez de sintonizar esta memória, e a habilidade da grafia. Espero trazer ao laboratório um contexto de trabalho, de experimentação. Assim, fotografar e editar seriam procedimentos que reaprenderíamos juntos, no ambiente do processo.







Guia de viagem

Ao longo destas incursões tenho me perguntado —afinal como é que eu edito minhas próprias imagens? Quem está embebido nos mares deste ofício da fotografia nem sempre se questiona através desta espécie de dúvida ontológica. Se inicio meu trabalho por uma intenção expressiva, ou seja por um desejo que segue um pouco além de uma simples motivação, então todo movimento em busca do registro de imagens teria por trás esta mesma intenção. O encadear, a cada opção, haveria de estar regido por uma referência vivida, observada por mim como fotógrafo. Trabalhando em sintonia com nossa memória registramos imagens certamente nunca antes vistas ou vivenciadas, mas também imagens que guardam semelhanças, a muitas imagens antes já vistas. As vezes, ao fotografar, certas cenas passam a nossa frente e não é possível capturá-las. Por muitas razões: não estávamos suficientemente atentos ou por uma questão técnica. Faltaria sintonia no enquadra-

mento, na fotometragem, no foco. Assim perdemos muitas imagens. Quantas vezes não ouvimos um relato de uma ótima fotografia que não foi realizada. Um sonho enfadonho como diz Bachelar (1988):

“—Um sonho cósmico me visitou. Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. O devaneio cósmico, tal como estudaremos, é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto— e não uma causa— para que nos ponhamos em situação de solidão sonhadora. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia. E isso ainda coloca uma diferença entre o devaneio e o sonho. O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna”.

Estaríamos interessados no devaneio, este momento de lucidez que nos permite refletir, apreender com a cena selecionada. Desde o instante da tomada, tanto da cena quanto da observação desta, enquanto fotografia pronta, já estaríamos editando, selecionando. Prender a atenção do espectador de-



pende de um de um momento especial, onde algumas referências provocam o interesse, e outras a curiosidade, um sentido de busca. Para o fotógrafo haveria um objeto emblemático — a folha de contatos. Estas cópias mostram a ordem em que foram realizadas as imagens, e todas as imagens de uma bobina, de um filme. Auxilia a produção das imagens mais significativas em outra escala. A partir dos contatos, pode haver uma segunda seleção, onde se rejeita as fotografias que não atendem a intenção inicial, ou que ao contrario, realizadas com uma determinada intenção (consciente) acabam por se fazer valer por uma casualidade.

Tendo sido selecionadas as imagens pelos critérios que as motivaram, ou por justificativas elaboradas *a posteriori*, gostaria de introduzir aqui uma tendência que pouco me ative, mas que parece fundamental em meu processo de trabalho. Cada fotógrafo carrega suas imagens com características identificáveis. Nas artes plásticas poderíamos nomear esta tendência como estilo. Seriam modos de cortar

os referentes, de alinhar as formas, de compor os planos. Utilização de texturas, luzes determinadas, tipos de equipamento, filmes, características das cópias finais. Quando esta “personalidade” do fotógrafo vai se apurando, junto desta, parece seguir uma possibilidade maior de “encaixe” de uma imagem em outra. Há duas formas clássicas em que se aproximam imagens fotográficas: a primeira repete um motivo em uma situação que promove alguma diferença. A outra, análoga a esta, promove uma idéia de passagem de tempo. Uma terceira maneira possível, que não exclui as antecedentes, estabelece uma tentativa de continuidade gráfica de uma imagem para outra. No trabalho de um mesmo fotógrafo editar as imagens segundo este critério seria facilitado se levamos em conta as tendências de recorte, estas vão sendo elaboradas pelo repertório visual ao qual o fotógrafo esteve contaminado. Assim é possível mudar de motivo, não se preocupar em contar um tempo em sequência cronológica histórica, apoiado nas possibilidades narrativas do “desenho”. Estas fotografias são como textos que criam *aliterações*, ou linhas que ini-



ciam em uma imagens e parecem continuar em outra. Digo linhas porque o olhar parece seguí-las, mas poderíamos transportar esta idéia para diversas características da imagem como: qualidade da iluminação, texturas, massas, densidades, cores, distâncias, relações entre os planos, formato do enquadramento, sentidos e direções propostos. Haveria também todo um trabalho realizado pela edição, que estaria mais afeito ao processo de finalização, acabamento, montagem, produção gráfica. Nestas etapas procura-se considerar as condições de leitura do espectador, e assim dar às imagens as condições de acessibilidade que se deseja. As passagens entre cada imagem podem ser tornadas neutras, ou por alguma imposição se deixar envolver por algum tipo de ruído. Ruídos característicos nas salas de exposição seriam as colunas, possíveis janelas, e até becos e cantos. Nos trabalhos de edição impressa o principal ruído seria a própria dobra do livro, que, as vezes, atravessa uma imagem, e o formato do livro, que muitas vezes concorre com o formato das fotos.

Minhas seqüências neste trabalho foram motivadas por alguns critérios: seqüências cronológicas, narrativas, gráficas, procurando continuidade. Em outras aproximações procurei deixar evidente o embate ou confronto das cenas expostas. O formato retangular com maior extensão no vetor horizontal me pareceu comportar um número maior de imagens.

A utilização de imagens digitalizadas correu para uma maior uniformidade das imagens. Como algumas deveriam ser repetidas em contextos diferentes, um mesmo arquivo gerado no "scanner" foi copiado para participar em várias edições.



Anamnese e a fotografia mnemônica

Assim as edições fotográficas aqui apresentadas, aparecem como projetos. O processamento das imagens no "*Photoshop*"³⁸ simulou a mesa de edição. As cópias fotográficas foram substituídas por arquivos digitalizados e trabalhados no programa até uma solução satisfatória. As imagens sobrepostas carregam a idéia de repertório ou associação de imagens. Em outras seqüências trabalhei as mesmas imagens em ordens diversas. Um dos critérios de edição que mais aparecem é um efeito que chamaria de dominó.

O jogo de dominó compõe-se de peças numeradas que ao serem colocadas à mesa pedem um encaixe que dê continuidade. As peças, geralmente retângulos divididos em dois, e em cada uma dessas metades estará anotado um número. Do vazio ao seis, ou uma combinação de sete (dois a dois) formam as peças disponíveis. Há uma maneira básica

de jogar — a partir da primeira peça colocada o próximo jogador deverá colocar outra peça que tenha um número, pelo menos, igual ao da primeira peça. Assim sucessivamente, o jogo de dominó forma um desenho das peças encaixadas por associação, por proximidade. Poderíamos inventar outras regras, e o efeito dominó ao qual me refiro, não se remete a expressão utilizada no meio econômico financeiro, onde um acontecimento provoca uma reação em cadeia.

O dominó traria a idéia do módulo. Peças, que propõem encaixes possíveis, permitindo a continuidade ou mudança controlada. Assim, as imagens fotográficas, ao serem dispostas em uma seqüência, levariam em conta estes alinhamentos modulares. Apenas, se considera um universo de combinações bastante superior aos propostos por afinidades numéricas. Desta forma, a *pontuação* nos ensaios fotográficos permitiria um número diverso de conexões.

O olhar passaria de uma imagem a outra como se estivesse sempre dentro da mesma história. Haveria também um procedimento que busca imantar

³⁸ Adobe Photoshop. (1991/95) [Programa de Computador], Adobe Systems. Um processador ou editor de imagens para computador. Assim as cópias foram digitalizadas (por meio scanner), em arquivos numéricos, e trabalhadas até sua impressão final (impressoras laser e jato de tinta).



os motivos gráficos — linhas, massas, composição, texturas, padrões rítmicos, áreas desfocadas, ou sem definição, áreas claras ou escuras. Nestes itens seriam as linhas, os elementos com os quais mais trabalho — principalmente diagonais — além das texturas, dos olhares (ou direções) dos “personagens” retratados. As linhas que fogem a concordância com a proposta do retângulo do enquadramento, fariam com que o olhar do espectador fosse quase obrigado a passear pela imagem. Assim a leitura ganharia uma possibilidade de enriquecimento. Ao trabalhar com as texturas, estou também me referindo a partes da imagem consideradas secundárias — os fundos os desfoques, e a própria qualidade da fotografia de reproduzir sensações quase táteis dos objetos. Estes elementos se prestam perfeitamente a montagem fotográfica. A noção de seqüência cronológica, também utilizada, me parece a mais evidente, mesmo porque o cinema se encarregou de levá-la a paragens inimagináveis até para a literatura anterior ao evento cinematográfico. A articulação de imagens, que preser-

vassem parte significativa do motivo, também foram trabalhadas, no entanto procuramos deixar algumas brechas, ou alternativas, que deixassem regras a serem formuladas durante a leitura.

Ao articular as imagens, segundo as características gráficas, optamos por um “desenho” que permitisse passar de uma imagem a outra. Ao indicar certas leituras, não entendemos como as únicas possíveis. De outra forma, ao repetir cenários ou “personagem”, estaríamos tentando transformá-los em memória. Assim, por imantação, os saltos e elipses carregariam consigo imaginação. Então talvez, sublime devaneio.

Nas imagens fotográficas haveria, então, um sentido de leitura predeterminado. Os principais indicadores: ponto de vista e conseqüente enquadramento. Posicionamentos intencionais que, ao definir o campo, apontariam as conexões. Além disso, o fotógrafo operaria sua capacidade de interpretação mesclando quantidade e qualidade da luz que incide sobre os objetos. Filtrada pelo dispositivo fotográfico a



imagem se estruturaria enquanto linguagem. Nestas interferências arbitrárias, o fotógrafo/editor ao secionar a imagem, paisagem ou campo visível da janela, estaria considerando os elementos em toda profundidade do quadro. O fundo e a figura. As figuras mais, e mesmo as menos aparentes. Assim como as vistas, e as não vistas (aquelas que insinuem o fora de quadro). Janela aberta, campo da divagação, devaneio consciente do fotógrafo. Este que articula um momento único (ao qual esteve presente) à *memória ou repertório do arquivo imaginário*. Nos conjuntos de imagens, estas linhas de passagem, como pontos em suspensão vaporizam-se em pontes e metáforas que se encarregam de nos transportar, catastroficamente, de uma imagem a outra. Assim, mesmo impregnados pelas leis do belo clássico. Mesmo confinados pelas composições harmônicas, arranjadas em plena obscuridade da câmera de olhar ciclópico, haveria uma pequena fresta, uma dobra por onde viceja uma espécie de dor. Do sublime impresentificável. Assim, a edição fotográfica estaria indicada na intenção. Perduraria na seleção, transitaria pelo humor dúctil, estendendo fios de tensão. Tramaria, tecidos indizíveis,

textos desfigurados pelo incomensurável sublime. Ao estar editando fotografias recorreria a um mesmo olhar divagante (flaneur), este que recorta e reconta minhas pequenas histórias. E ao alegorizar um ver/imaginar —também refletir/refratar, sonha por:

Um olhar cronista, editando fotografias.







SUMÁRIO DAS IMAGENS

Sobre as imagens, aqui impressas, devo assinalar algumas palavras. Permanece a sensação de desvio, e diversidade. Não resta a certeza de ter deixado luminoso o caminho de leitura, re-interpretação. Evitei a todo custo numerar as páginas, nomear as imagens, enfim explicá-las. Entendo, por outro lado, que minhas edições estão quase por configurar o sentido de hipertexto ao surgirem sem a pretensão meramente ilustrativa. Algumas características, são no entanto, pertinentes. As fotografias, após terem sido ampliadas pelo método tradicional no laboratório, foram registradas em arquivo digital (numérico), assim trabalhadas, editadas, recortadas, diagramadas. Vários conjuntos editados se perderam — foram cortados, em função do aproveitamento do espaço, tentando evitar muita redundância. Em outros casos a própria dificuldade com os processos de impressão se encarregou de fornecer critérios de edição. Estas explicações não desmancham as dobras, apenas procuram suavizar possíveis rugosidades.







Capa. Um Olhar

Certa vez, ao elaborar um audiovisual, tínhamos como ponto inicial o brilho da luz, surgindo do escuro, a partir do detalhe da imagem de um olho. A idéia de princípio. Hoje este "olhar" perpassa inclusive por uma citação do símbolo veiculado pelo programa *Photoshop* (Editor de Imagens da Adobe).



Meus retratos . Alguns passados.

Fotos guardadas. Retratos em 3x4, registros de identificação. Brincadeiras e releituras deste possível registro histórico pessoal.



Com fusão das máscaras.

Uma sobre-impressão de imagens realizadas em tempos diversos. Também uma alusão às "máscaras" do teatro.



Mergulhando.

Na cinematografia há um posicionamento angular da câmera, que se chama mergulho (olhar de cima para baixo). Por decorrência há o inverso (olhar de baixo para cima). As linhas diagonais aproximam estas duas imagens. Seria como se a visão dos seres do teto, pudesse levar-nos as jovens "desdenhadas" ao chão.



Janelas do tempo.

O elemento janela é recorrente na temática fotográfica. O quadro (também enquadramento) pode ser chamado janela. Aqui, uma janela é trazida por estar fechada a luz, outra estraçalhada e aberta ao céu. Ainda outra vista como conduto ao exterior. Apenas janelas estanques, janelas do tempo.



Pan

Junção panorâmica, sem respeitar o eixo horizontal.



Variações



Pespectiva



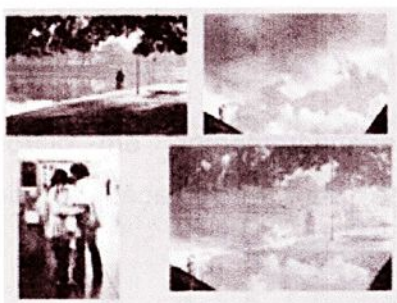
As faces da possessão

Uma atriz/bailarina (Juliana Carneiro da Cunha) em seu espetáculo "Possession". Muitas faces de uma mesma história.



Desenhos

Imagens que perseguem a noção de “desenho”,
modular, que permite vários encaixes



Teima

O tema do casal. Uma teima.



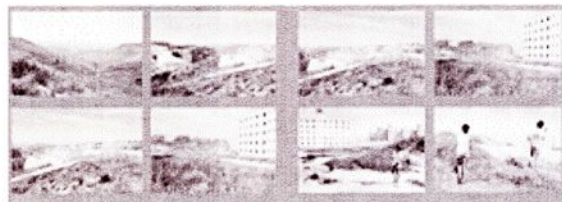
Paisagem

A fusão de uma plano geral e um outro mais próximo. Guardam a
idéia da paisagem. Entre o céu e a terra e a atração dos elementos
masculino e feminino. A imagem não diz tudo isso, é apenas uma
paisagem reincidente.



Paulista

Um pouco da idéia do desenho, aqui através do “corpo” urbano.



Quintal da infância.

Fotos da periferia de São Paulo. Próxima aos conjuntos habitacionais. Espaços amplos e “desertos” — uma idéia de se perder de vista. Uma panorâmica no quintal da infância.

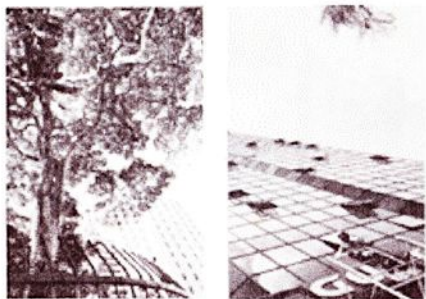


Sacrilégio



Outros olhares

Imagens retomadas em outros enquadramentos, em outros olhares. O efeito cinematográfico da aproximação e do afastamento.



Tecido urbano

A trama urbana e orgânica entrelaçadas.

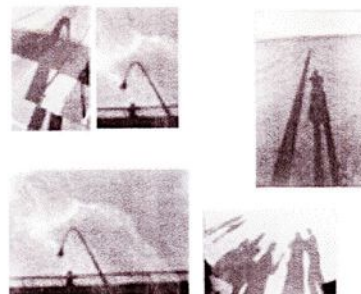


Vão Sombras

Elemento de passagem Imagens aleatórias



Sombras

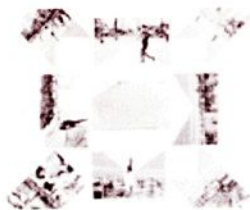


O auto retrato, ou o anti-auto-retrato, através das sombras por onde tudo se permeia.



Desenhos, sombras, reflexão.





Direções

Na praça da sé em São Paulo há um "centro" marcado por uma rosa dos ventos. Esta aponta direções.



Norte

Leitura do motivo das direções. Em busca de um Norte.



Sorvetes

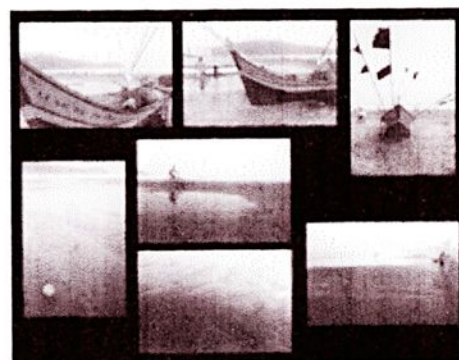
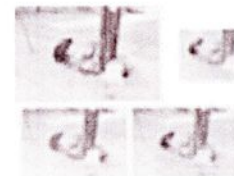
Uma imagem e suas inúmeras possibilidades de re-enquadramento.



Ao chão

Temática social. Se alimenta ao chão. Cair.

Do chão não se passa.



Mesmo lugar

Um lugar, uma praia um lugar comum, decupagem, desenhos de um mesmo lugar.



Penetrando na imagem.

Três fotos realizadas no Museu de Arte de São Paulo. Recortando o espaço, a arte e o evento. Alternativas da linguagem.



Janelas

Também são espelhos, por vezes luz, outras sombras, re- enquadramentos, bandeiras



É proibido pescar, diz a placa do lago no Parque do Ibirapuera (São Paulo). Como eles só tem um barco na cabeça, caminham na direção da água e da placa.



Contra capa.

Retomando o sentido do olhar. Uma trama de mapa topológico. Um olhar cronista.





BIBLIOGRAFIA

Obras gerais e de referência

ARNHEIM, Rudolf , (1980). ***Arte e Percepção Visual***. São Paulo: Pinoneira, Edusp.

_____ (1989). ***Intuição e Intelecto na Arte***, São Paulo: Martins Fontes.

AUMONT, Jacques. (1993). ***A Imagem***, Campinas: Papirus.

BACHELARD, Gaston, (1988). ***A Poética do Devaneio***. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland, (1984). ***Câmera Clara: notas sobre a fotografia***, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BUCHKA, Peter, (1987). ***Olhos não se compram-Wim Wenders e seus filmes***, São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, Edmund (1993). ***Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo***, Campinas: Papirus.



CALABRESE, Omar. (1988). **A Idade Neobarroca**, Lisboa: Edições. 70.

CALVINO, Italo. (1990). **As Cidades Invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1994). **Seis Propostas para o Próximo Milênio** São Paulo: Companhia das Letras.

CAPRA, Fritjof. (1990). **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix.

CORBIN, Alain. (1989). **O Território do Vazio**. São Paulo: Companhia das Letras

CRARY, Jonathan. (1990). **Techniques of the Observer-On Vision and Modernity in The Nineteenth Century**, London: October Books.

CONNOR, Steven. (1993). **Cultura Pós-Moderna - Introdução às Teorias do Contemporâneo**, São Paulo: Ed. Loyola.

CUNHA, Antônio Geraldo da. (1982). **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DOCZI, Gyorgy. (1990). **O Poder dos Limites**. São Paulo: Mercúrio.

DONDIS, Donis A. (1985). **La Sintaxis dela Imagen**. Barcelona: Gustavo Gilli.

DUBOIS, Phillipe. (1994). **O Ato Fotográfico e outros ensaios**, Campinas: Papirus.

Fontcuberta, Joan. (1984). **Estética Fotográfica, Selección de Textos**, Barcelona: Editorial Blume.

GARDNER, Howard. (1994). **Estruturas da Mente - A Teoria das Inteligências Múltiplas**, Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

GOMBRICH, Ernst H. (1977). **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro.

KANT, Emmanuel. (1993). **Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**, Campinas: Papirus.

KOESTLER, Arthur (1969). **O Fantasma da Máquina**. Rio de Janeiro: Zahar.

LÉVY, Pierre. (1993). **As Tecnologias da Inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34.

LIMA, Ivan. (1988). **A Fotografia é a sua Linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.



MACHADO, Nilson José. (1995). **Epistemologia e Didática**. São Paulo: Cortez.

MACHADO NETO, Arlindo R. (1984). **A Ilusão Especular**, São Paulo: Brasiliense.

_____. (1993). **Máquina e Imaginário**, São Paulo: Edusp.

METZ, Christian. (1972). **A Significação no Cinema**. Tradução pós-fácio de J-C Bernardet. São Paulo: Perspectiva.

PANOFSKY, Erwin. (1979). **O Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva.

PARENTE, André (org.) (1993)., **Imagem Máquina**, Rio de Janeiro: Ed. 34,

SANTIAGO, Silviano (org.) (1976).. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1996). **A Imagem Precária**, Campinas: Papirus.

SCHAMA, Simon. (1996). **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras.

SONTAG, Susan. (1983). **Ensaio sobre a Fotografia**, Rio de Janeiro: Editora Arbor.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d' Esthétique**. (1990). Paris: Presses Universitaires de France.



Revistas, catálogos e artigos

- BARTHES, Roland. (1990). **A Mensagem Fotográfica**, in O Obvio e o Obtuso: ensaios Críticos III, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1990). **A Retórica da Imagem**, in O Obvio e o Obtuso: ensaios Críticos III, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAUDRY, Jean-Louis. (1983). **Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base**, in Xavier, Ismail (org.), A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme.
- BELLOUR, Raymond. (1990). **La Double Hélice** in Passages de L'Image, Paris: Editions du Centre Pompidou, págs.37-56.
- BELLUZZO, Ana Maria Morais. (1994). **O Brasil dos Viajantes**, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.
- BENJAMIN, Walter. (1975). **A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução**, in Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural.
- _____. (1993). **Pequena História da Fotografia**, in Magia e Técnica Arte e Política, São Paulo: Brasiliense.
- CALABRESE, Omar. (1981). **Uno Sguardo sul Ponte**, rev. Casabella, numero 464
- CAPRETTINI, G. P. (1994). **Alegoria**, in Enciclopedia Einaudi, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, volume 31.
- CHEVRIER, Jean-François et David CATHERINE. (1990). **Actualité de L'image**. in Passages de L'Image, Paris: Editions du Centre Pompidou, Págs. 17-36
- DUBOIS, Phillipe. (1995). **A Foto-Autobiografia: A Fotografia como Imagem-Memória no Cinema Documental Moderno**, in Imagens, numero 4, Campinas: Unicamp.
- IMAGENS (dezembro, 1994). **A Imagem sob a Tecnologia do Novo**. Campinas: Unicamp, número 3.
- GALASSI, Peter. (1981). **Before Photography-Painting and the Invention of Photography**. New York: The Museum of Modern Art.
- MECCHIA, R. (1992). **Imaginação**, in Enciclopedia Einaudi, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, volume 25.
- MORA, Gilles et alli. (1991). **Henry Cartier-Bresson**. Paris: Le Cahiers de la Photographie.



OLIVEIRA, Marta Kohl de. (1993). **O Verbal e o não Verbal**, in Revista USP número 16, Dossie Palavra/Imagem, São Paulo: USP.

ROSENSTIHEL, Pierre (1988). **Labirinto** in Enciclopedia Einaudi, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. 13. Págs. 246-273

SUMNER, Anne Marie et alli. (1993). **Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman**, Catálogo de Exposição, Museu de Arte de São Paulo.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (1990). **As Imagens e o Outro** in O Desejo, São Paulo: Editora Schwarcz, págs. 471-480.

_____. (1992). **Ver o Invisível - A Ética das Imagens** in Ética, São Paulo: Companhia das Letras, págs.301-320.

VAN LIER, Henri (1991). **"Philosophie de la Photographie"**. Paris: Le Cahiers de la Photographie.

_____. (1992). **"Histoire Photographique de la Photographie"**. Paris: Le Cahiers de la Photographie.

Ensaaios, relatos, seqüências e narrativas

ANDRADE, Mário, (1993). **Fotógrafo e Turista Aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

AUMONT, Jacques. (1990). **Image, Visage, Passage**. in Passages de L'Image, Paris: Editions du Centre Pompidou, Págs. 61-70.

D'ÁVILA, Antônio Carlos. (1987). **A Anatomia da Imagem Fotográfica**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA-USP.

_____. (1995) **Fotógrafo Viajante**. Tese de Doutorado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo.

BALLERINI, Julia (1989). **Sequence (con) Sequence - (sub)versions of photography in the 80s**. New York: Aperture.

BELLOUR, Raymond. (1990) **La Durée-Cristal** in L'Entre-Images. Paris: La Différence, págs. 97-99.

_____. (1990). **Le Spectateur pensif** in L'Entre-Images Paris: La Différence, Págs. 75-84.

_____. (1990). **Six films (en passant)** in L'Entre-Images Paris: La Différence, Págs. 135-149.



DRUKREY, T. (1994). "**From Dada to Digital**". *Aperture —Metarmophoses Photography in the Eletronic Age*. New York. 136.4 -7.

EDINGER, Claudio. (1983). *Chelsea Hotel*. New York: Abbville Press.

GUIDI, Mário. (1991). *De Altamira a Palo Alto: A busca do Movimento*. Tese de Livre Docência,. São Paulo: ECA-USP.

MUSA, João Luiz. (1990). *Viagem a uma Terra Desconhecida*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (1993). *Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*, in Parente, André (Org.), *Imagem Máquina*, Rio de Janeiro: Ed. 34.

"Sequence". (1971, February) *Camera*, nº 2

WESCHLER, Lawrence. (1994). "**True Life**" in David Hockney *Camera Works*, London: Thames and Hudson.



GLOSSÁRIO

A realização deste glossário foi se tornando necessária em função da utilização específica de alguns conceitos, “emprestados” (do cinema, da música), tornando o discurso sobre os procedimentos da criação e edição fotográfica acessível, permeável. Para tanto, certas publicações me foram imprescindíveis: “Imagem Máquina” (Parente, 1993) que contém um valioso glossário em suas páginas, além do “Glossário de Derrida” 1976, que de alguma forma me auxiliou vislumbrar este universo filosófico, mesmo que ainda por demais complexo para minha competência. Temos ainda duas obras fundamentais para referência: Enciclopédia Einaudi, e próprio “Vocabulaire d’ Esthétique”.



Alegoria

Traz a idéia de alguma coisa dita em lugar de outra. Uma metáfora continuada. "Sempre esteve ligada a tipos de conhecimentos indiretos. Enquanto estrutura narrativa, pode estabelecer a ordem global de uma representação, estando na base de práticas significantes precisas e da produção artística." Exposição de um pensamento de forma figurada.

Câmera escura

Como dispositivo que permite *enxergar* em seu interior imagens projetadas a partir de elementos iluminados no exterior. Perspectivador.

Catástrofe

Designa a fase dinâmica que faz passar de uma tensão de crise ao estado final de estabilidade (catástase). "Cada ato de intervenção da cultura sobre a natureza é portanto uma provocação ao equilíbrio, instaura um ponto crítico que se não mantido a um nível zero pode provocar um evento não controlável. Catastrófico." Calabrese em *Uno Sguardo sul Ponte*.

Diegese

Relativo a uma narração ou ao seu conteúdo. No cinema e nas artes representativas é o universo da obra, o fundo colocado por uma obra de arte.

Edição

Termo claramente utilizado para a área literária ou mídia impressa em geral. Decide o aspecto futuro do "livro" (formato, ilustração). Deve favorecer a leitura por equilíbrio frio, rigor na composição gráfica, ou pode apresentar uma ornamentação exuberante. Trabalho de roteirização criação e composição final das bandas sonoras no produto audiovisual. No vídeo se considera também em similaridade à montagem cinematográfica, contemplando portanto os sons além das imagens. Para a fotografia indica ou aponta por meio de recortes, acaba por recontar.

Ensaio

O ensaio é mais livre menos sistematicamente metódico que a experimentação. Projeto e improvisado fotográfico.



Flaneur/voyeur

Termos advindos da língua francesa, com significados diversos um do outro. Um define um homem moderno que flana por espaços urbanos, uma certa calma no olhar em um tempo de velocidade. Outro o próprio olhador, atraído pelo erotismo implícito nas imagens. Não estaríamos lançando facetas, atributos, assumindo assim posturas tão próprias aos fotógrafos?

Fotografia

Luz (do grego photo), mais grafia escrever. Designa também, a atividade de captação de imagens para o cinema e vídeo. Aqui teria o sentido da composição dos enquadramentos, da iluminação, além dos movimentos de câmera.

Ilusão

Não é visto com bons olhos estar iludido, muito menos desiludido. Há, no entanto um sentido emocionalmente positivo, ilusionista: maravilhado, ilusionado.

Imagem

Representação de um objeto pelo desenho pintura, escultura . Reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que produziu. Reflexo no espelho ou na água. Para Metz (1972) se diferencia da narração (transpõe um tempo para outro tempo) da descrição (transpõe um espaço para um tempo), a imagem (transpõe um espaço para outro espaço).

Imaginação

Seria uma ação do pensamento através de imagens? "A diegese é uma construção imaginária". (Aumont, 1993)

Índice

Um possível roteiro para se chegar aos tópicos diretamente. Segundo Dubois (1994): "a imagem foto torna-se inseparável de sua existência referencial, do ato que a funda. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode torna-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)." Em Van Lier nos interessa a definição de index (em francês diferente de indice, em português índice): impressão intencional do fotógrafo para o objeto.



Intenção

Direção de vontade. Projeto. Mantém a motivação, estabelece equilíbrio no lugar interno, por entre a tensão. In-tensão.

Intersecção/interstício.

O espaço invisível não menos significativo. Através de uma visão epistemológica da rede, teoria do conhecimento que se materializa no emaranhado de sinais informáticos contemporâneos, estes nós, sintetizariam exatamente pontos de transformação das informações.

Refletir/refratar

Seguindo Arlindo Machado em seu "Ilusão Especular", onde os termos emprestados à óptica vagam pela expressão lingüística e retornam a fotografia *modificados*. Refletir e refratar teriam etimologicamente sentidos semelhantes de modificação. Refletir estaria mais próximo do espelho e da *ilusão especular*, já ao refratar ao sentido de dar uma nova interpretação aos fenômenos, através de dispositivo fotográfico. Gostaríamos aqui de aproximar o conceito de refratar ao da metáfora, no sentido transformador, de transporte, *no lugar de*. Refletir também significaria pensar. Refratar também significaria imaginar.

Seqüência fotográfica

Diverge da seqüência cinematográfica, videográfica, mesmo de uma projeção de slides por seu silêncio inerente. Não há necessariamente uma leitura linear, arbitrária preestabelecida. Depende da capacidade de estimular a imaginação e assim preencher os vazios que existem entre as imagens.



