

SOBREPOSIÇÕES, OPOSIÇÕES E TRÂNSITOS: AUTORIA E PROCESSOS CRIATIVOS NA FOTOGRAFIA

SUPERPOSICIONES, OPOSICIONES Y TRÁNSITOS: AUTORÍA Y PROCESOS CREATIVOS EN FOTOGRAFÍA

Eduardo Queiroga (UFMG)¹

RESUMO

Este texto busca destacar alguns aspectos sobre autoria e processos criativos na fotografia, apontando distanciamentos e sobreposições entre os dois conceitos e alertando para especificidades demandadas ao aproximarmos discussões já cristalizadas em outras áreas para lidarmos com a imagem fotográfica. Além da confusão comum envolvendo a função-autor, a fotografia como imagem técnica e a permeabilidade entre diferentes aplicações para uma mesma imagem trazem outras camadas de complexidade. Autores como Barthes, Chartier, Didi-Huberman, Foucault, Ostrower e Salles são acionados nesta reflexão.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Autoria; Processo criativo; Montagem.

RESUMEN

Este texto pretende dar a conocer algunos aspectos de la autoría y procesos creativos en fotografía, señalando las distancias y las superposiciones entre los dos conceptos y alertar a las especificidades exigidas por acercarse a las discusiones ya cristalizadas en otras áreas para hacer frente a la imagen fotográfica. Además de la confusión común que involucra la función de autor, la fotografía como imagen técnica y la permeabilidad entre diferentes aplicaciones para la misma imagen aportan otras capas de complejidad. Autores como Barthes, Chartier, Didi-Huberman, Foucault, Ostrower y Salles participan en esta reflexión.

PALABRAS CLAVE

Fotografía; Autoría; Proceso creativo; Montaje.

Visitaremos aqui aspectos preliminares de uma investigação sobre autoria e processos criativos na fotografia. Autoria, por si só, é um campo nebuloso e atravessado por indefinições. Em muitos momentos vai se confundir com debates sobre o processo criativo e isso se dá, em parte, por conta de um mesmo sujeito compartilhar esses dois estatutos, o de quem produz uma obra e o de quem é produzido pela obra. Ainda estamos nos referindo de modo mais amplo, abrangendo as mais variadas linguagens. Ao aproximarmos esses debates da fotografia, encontraremos um emaranhado de outras conexões que nos demandam um olhar cauteloso, que considere a necessidade de mais adaptações e transliterações que apropriações diretas dos pressupostos já sedimentados nas áreas onde a discussão

está mais avançada. Sim, precisamos nos nutrir do que já se avançou sobre autoria e processos criativos na literatura ou nas artes plásticas, por exemplo, onde se discute isso há mais tempo e com mais profundidade, mas há especificidades da fotografia que não podem ser negligenciadas, tanto no que se refere aos mecanismos de produção como nos modos de circulação e fruição, algo que interfere na significação e na atuação dos atores envolvidos nesta cadeia.

Pretendemos aqui tocar em três pontos: as sobreposições e oposições entre autoria e processos de criação, deslocamentos impostos pela imagem técnica no papel do sujeito criador/autor e a porosidade entre diferentes aplicações da fotografia que implica reflexões sobre o processo de produção da obra, deslocando o ponto de gravidade para outros sujeitos ou etapas nem sempre geridas pelo autor. Nosso interesse é clarear um pouco esses campos de tensões para, em um passo seguinte, focar naquelas aproximações mais diretamente relacionadas com a construção de significados. Partimos da premissa que há interseções entre os dois conceitos – autoria e processo criativo –, mas há, em maior quantidade, embaçamentos e confusões.

Sobreposições e oposições

Quando pensamos nos nomes Sebastião Salgado ou Claudia Andujar, a maioria das pessoas vai remeter ao fotógrafo e à artista renomados, amplamente reconhecidos por suas produções no campo da fotografia, dentro e fora do Brasil. Vai lembrar das exposições e dos livros. Caso nunca tenha ouvido falar nele ou nela, uma busca na internet apresentará uma infinidade de imagens, textos, sites, pesquisas, críticas e muitos outros materiais sobre ele ou ela e, principalmente, sobre suas obras. Uma parcela bem menor da população vai pensar nesses nomes como um parente, como um/a amigo/a, um/a companheiro ou companheira de algum passatempo. O nome que está no passaporte ou na conta de telefone se confunde com o nome que assina a obra, liga a pessoa comum – que foi gestado na barriga da mãe, que um dia morrerá, que entrou na fila da vacinação, que paga boletos – com o nome de autor – inaugurado pela sua obra, cuja vida a esta está vinculada e não à passagem de um corpo pela Terra.

A obra – no nosso caso, fotográfica – se coloca entre dois sujeitos: ao mesmo tempo liga e separa aquele que responde pelo processo de criação do trabalho fotográfico e aquele surge juntamente com a obra. Podemos entender o processo de criação como construção da obra, envolvendo planejamento, execução e crescimento da mesma, ou “processo de sistemas responsáveis pela geração da obra” (SALLES, 2011, p. 22). Cecília Almeida Salles, que trabalha com a crítica genética e posteriormente com a crítica de processo apoia-se nos documentos dos artistas para investigar o desenvolvimento da obra e aponta para os muitos atravessamentos de fatores das mais variadas naturezas neste percurso, defendendo a ideia de uma criação em rede. Esses atravessamentos estão nos materiais usados, nos constrangimentos de tempo e de orçamento, no acaso e na relação com outras pessoas. (SALLES, 2008). Se há na sua intenção buscar um melhor entendimento da obra ao agregar o conhecimento sobre o processo de produção, o que intentamos é entender como se dá o processo na busca por significação. O deslocamento é sutil, mas nos parece válido: nos interessa o processo como fim e não como meio; queremos identificar recorrências, padrões, preocupações comuns, influências mútuas, aspectos que perpassam o fazer fotográfico – mas deixaremos isso para um outro momento.

A ideia de autoria, no senso comum, costuma trazer um valor positivo de reconhecimento pela importância da obra, garantindo prestígio e sucesso. Enxergamos nos autores esse sujeito famoso, genial, detentor de predicados não encontrados no homem comum. No entanto a categoria autor está muito mais ligado à preocupação com punição do que com mérito. Como afirma Roger Chartier, “antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas” (CHARTIER, 1998, p. 23). Foi o que Foucault chamou de apropriação penal:

os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (FOUCAULT, 2009,p. 274).

Roland Barthes (2012), juntamente com Foucault e Chartier, entre muitos outros, destacam que foi preciso que a sociedade passasse a prestigiar o indivíduo e seu potencial criador para o surgimento do autor.

Michel Foucault, em sua conferência intitulada “O que é um autor?” vai vincular obra e autor, afirmando que não é possível se referir a um sem a existência da outra, ao mesmo tempo que é ele quem dá unidade ao conjunto dela.

É preciso imediatamente colocar um problema: “o que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” Veremos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (FOUCAULT, 2009, p. 269).

A obra guarda relação com recorte, exclusão e inclusão, escolhas, ajuntamento. Já o nome do autor, aquele que surge junto com a obra, age tanto neste agrupamento e coerência como também em relação ao discurso: “o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2009, p.273).

Esse debate está sendo trazido aqui de modo muito resumido para darmos conta da separação entre as categorias de autoria e processo criativo, mas sem perder de vista o papel da autoria também na instauração de discurso, ou seja, neste sentido as duas categorias se sobrepõem, concorrem nas funções. Esta interseção nos interessa.

Imagem técnica e o espaço do sujeito

Ao elegermos a fotografia como objeto de nosso estudo, adicionamos algumas camadas a mais que precisam ser consideradas. De um lado há aspectos que envolvem o lugar da subjetividade e barreiras ao reconhecimento dos processos criativos e de autoria. De outro, praticamente em oposição, o entendimento de que interfaces, configurações, ferramentas de automatização dos processos de confecção da fotografia possibilitam que diferentes sujeitos alcancem resultados muito parecidos ou mesmo idênticos, em termos de imagens, de finalizações formais.

A fotografia surge em um cenário pintado pelas cores da modernidade, dos anseios de progresso que passam pela presença da automação, da máquina e da serialização. A fotografia foi a realização de um desejo coletivo por uma imagem mecânica, em um momento dominado por invenções como a locomotiva a vapor e a industrialização. Geoffrey Batchen (2004) chega a listar mais de trinta inventores que chegaram a processos fotográficos em pesquisas paralelas e sem compartilhamento de informações, em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Diferentes motivações e interesses estimulavam esses “protofotógrafos”, mas teve mais força o discurso da objetividade, da produção de uma imagem sem as imperfeições da mão humana, da ideia de uma máquina que possibilitava que a natureza se colocasse na forma de imagem de um modo direto. Todo esse discurso era mais que suficiente para deixar de fora qualquer defesa da participação do sujeito na concepção da fotografia, movimento este na contramão do reconhecimento de um estatuto de autor para tais produções. Não basta dar como datado peso do equipamento na construção da fotografia se ainda hoje esse discurso perpassa parte das imagens que circulam cotidianamente.

Em um outro eixo, por se tratar de uma imagem técnica, resultante de uma cadeia de produção dependente de equipamentos, sistemas e fluxos tabulados por configurações que podem ser partilhadas por diferentes atores, a fotografia carrega consigo resultados virtualmente parecidos ou idênticos em termos formais. Dois fotógrafos podem – hipoteticamente falando – alcançar fotografias muito parecidas entre si, intencionalmente ou não. Não estamos falando de plágio ou falsificação, mas de algo mais complexo, que tem a ver com o acaso, com influências externas mas, principalmente, com as configurações possíveis ao aparelho e seus potenciais de padronização. Quando estudos sobre processos criativos abordam as muitas variáveis envolvidas no desenvolvimento da obra (OSTROWER, 2014, 1990; SALLES, 2008), abre o leque de combinações possíveis e incluem muitos fatores externos ao autor. No caso da fotografia, temos todos esses fatores, mas, de alguma forma, no que tange a processos e materiais, isso é circunscrito a uma gama restrita de possibilidades. Claro, há uma infinidade de possibilidades envolvendo processos experimentais, técnicas artesanais, cruzamento de materiais e manipulações, mas, aqui, me refiro ao enorme volume de imagens produzidas dentro de um certo espectro oferecido pelas configurações e combinações de dispositivos utilizados de

fato. Deixemos de fora os “pontos fora da curva”, mas como o fenômeno se coloca mais centralmente.

Em 1996, aconteceu no Brasil uma passagem – mais uma – trágica de desrespeito aos direitos humanos, que ficou conhecida como Massacre de Eldorado dos Carajás. Os fotógrafos João Roberto Ripper e Sebastião Salgado, entre muitos outros, fotografaram os dias que se seguiram ao massacre. Há uma cena que aparece de maneira muito parecida em diferentes livros (figura 1), de ambos os autores. Como comenta Ripper (2010), “foram vários fotógrafos, principalmente do Pará. Eu fiz essa documentação e o Salgado também, coincidentemente nós subimos na boleia do mesmo caminhão, então fomos fotografando lado a lado”.



Figura 1. Fotografias parecidas de João Roberto Ripper (à esquerda) e Sebastião Salgado (à direita), nos livros *Imagens Humanas* e *Terra*, respectivamente. Foto: do autor.

Virtualmente essas fotografias poderiam ser ainda mais parecidas, como resultado visual pois, além de estarem fazendo tomadas quase do mesmo ângulo, usavam equipamentos semelhantes, filmes provavelmente do mesmos fabricante e modelo, a captura utilizou da mesma iluminação disponível, entre outros fatores. A fotografia exige que reconheçamos com mais intensidade o deslocamento dos predicados autorais, criativos e discursivos para outras etapas do processo. A despeito da concentração que se deu sobre o momento da captura, do disparar o obturador,

quase como um oxímoro, a fotografia nos força a rejeitar um desvendar da criação apenas pelo resultado como imagem e seu processo de obtenção. Tratar dos processos criativos na fotografia nos exige atenção sobre especificidades desta linguagem.

Trânsito entre aplicações

Um outro corte que trazemos aqui diz respeito ao cruzamento de fronteiras sem maiores barreiras entre as muitas aplicações possíveis à fotografia, diferentemente de outros campos em que, mesmo havendo contaminações e passagens, há maior controle por parte do autor ou maior distinção por parte do mercado consumidor. Na literatura, por exemplo, um poema pode ser usado em uma publicidade, é verdade, mas em geral isso é feito resguardando a condição de uma escrita poética, artística, autoral. Um filme documental pode agregar uma composição musical produzida em outro contexto que não o daquele projeto, mas ali, mais uma vez, essa obra entra como citação, preservando seu caráter original. Em geral não há perda do estatuto de obra, mas uma referência a essa condição. Na fotografia, há uma imensa facilidade – confirmada pela naturalidade e regularidade com que isso ocorre – para a passagem de uma aplicação a outra sem que, necessariamente, se respeite sua condição inaugural. Diferentes intenções e relações de significação, que podem estar potencialmente implicadas em uma mesma obra.

Claudia Andujar, fotógrafa que se dedicou de corpo e alma à causa Yanomami, realizou, entre 1981 e 1983, uma série de fotografias em uma missão com médicos para prestar atendimento a grupos que haviam tido contato com o homem branco e contraído doenças para as quais não estavam imunizados. “Como os Yanomami não respondem a nome próprio, foi adotado o método consagrado desde o século XIX para identificação dos chamados povos nativos: uma fotografia com um número preso ao corpo”, afirma Stella Senra (2009, 127). Eram fotografias que desempenhavam um papel de documento, de pura identificação em fichas de cadastro para efeito de acompanhamento médico. Mais de 20 anos depois, essas fotografias voltam a circular, desta vez na parede de galerias e nas páginas do fotolivro “Marcados” (figura 2).

Claudia Andujar retoma este acervo e o ressignifica através de um arco existencial. Parte da lembrança de um encontro singelo com um rapaz judeu chamado Gyuri, aos 13 anos de idade, ainda na Hungria, seu país de nascença. Jamais encontraria novamente com ele depois daquele dia de 1944. Passa pela sua experiência na missão médica em terras indígenas e culmina com o “sentimento ambíguo” entre o uso da identificação através da numeração de pessoas tão associada ao extermínio de judeus pelo nazismo – e outras práticas coloniais – com o registro em um procedimento semelhante para possibilitar o tratamento dos Yanomami, “marcados para viver”. Nas palavras da fotógrafa: “vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob o risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual” (ANDUJAR, 2009, p. 5).



Figura 2. Reprodução de páginas internas do livro “Marcados”, de Claudia Andujar. Foto: do autor.

As fotografias que serviram às fichas médicas são as mesmas que compõem o livro “Marcados”? Sim e não. No sentido limitado ao meio, à composição em saís de prata dos filmes, ou aos retratos em termos formais, sim, as 82 imagens que voltaram a circular em 2008 são tiragens daquelas que habitaram os documentos nos anos

1980 (e que continuam coladas nas fichas, como pudemos observar visitando as exposições que itineraram com este trabalho). Georges Didi-Huberman, no entanto, nos traz outra possibilidade ao afirmar que fabricar uma imagem “seria construí-la, montá-la ou, melhor ainda, remontá-la” (2018, p. 141). Agir pelo deslocamento e pelo distanciamento. “A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123). Olhando por este prisma, que nos parece mais estimulante, encaramos tal complexidade que não nos permite deixar de fora as elaborações da remontagem que, como demonstra o comentário de Claudia Andujar, retoma experiências de quarenta anos antes dos registros feito com os indígenas e os incorpora na obra, assume a passagem de um estatuto de documento para um circuito outro de exibição, circulação e fruição.

O intuito deste texto foi chamar atenção para alguns aspectos relativos ao cruzamento entre noções de autoria e processos criativos com a fotografia, percebendo que embora os dois conceitos signifiquem coisas diferentes, há neles algumas sobreposições que interessam à pesquisa, mas, sobretudo, destacar que as especificidades da fotografia exigem aproximações cautelosas – necessárias, férteis, mas cuidadosas – com os estudos já adiantados em outros campos criativos.

Referências

ANDUJAR, Claudia. **Marcados: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos: la concepción de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1990.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

RIPPER, João Roberto. Entrevista. In: Especial imagens humanas - João Roberto Ripper. Direção de Egberto Nogueira. São Paulo: Íma Fotogaleria, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SENRA, Stella. **O último círculo**. In: ANDUJAR, Claudia. Marcados: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

i Eduardo Queiroga é professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. É fotógrafo e autor dos livros "Cordão" e "Coletivos fotográficos contemporâneo". Email: queirogaeduardo@ufmg.br.