

André Ribeiro de Salles-Coelho

Algumas possibilidades estéticas decorrentes da
utilização de equipamento fotográfico digital
Documentário fotográfico do analógico ao digital

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

Agradeço a Marília Andrés Ribeiro pela paciência e lucidez.

Sumário

RESUMO / ABSTRACT	04
INTRODUÇÃO	05
MANIFESTAÇÕES CULTURAIS	08
A UTILIZAÇÃO DO EQUIPAMENTO E DO SUPORTE FÍSICO FOTOGRÁFICO	12
A CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA	19
A NARRATIVA VISUAL	23
A FOTOGRAFIA ANTROPOLÓGICA	27
O JORNALÍSTICO E O ARTÍSTICO	30
O TEMPO FOTOGRÁFICO	35
ROSTOS	49
MÁSCARAS	54
INTERFERÊNCIAS DO ACASO	56
CONSEQUÊNCIAS ESTÉTICAS DO ACASO	59
DIÁLOGOS COM OUTRAS CORRENTES	62
A IMAGEM ZEN	67
CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ÍNDICE DAS FOTOS	77

RESUMO

Uma reflexão sobre as possibilidades artísticas dos meios analógicos e digitais de captura de imagem na fotografia. Esta dissertação contém um trabalho fotográfico com textos e exemplos das principais características desses novos modos do fazer fotográfico, acompanhado de fotos e descrições das técnicas abordadas. O trabalho fotográfico teve como tema as guardas de congado, moçambique e folia de reis do bairro Aparecida, na cidade de Belo Horizonte. Durante o trabalho, pude pesquisar e utilizar as possibilidades artísticas que os meios digitais nos permitem tais como a versatilidade do equipamento, as possibilidades de velocidade e iluminação e o baixo custo da realização e armazenamento das fotos ditas digitais.

ABSTRACT

A reflexion about the artistic possibilities on photography captioning of images by using analogical and digital resources. This dissertation is composed by a photographic work with texts and examples of the main subjects of the new ways of the photographic doing, accompanied with photos and descriptions of the used techniques. The photographic work's theme was the "guardas de congado, moçambique e folia de reis" of Aparecida square, a neighbourhood situated in the city of Belo Horizonte. During the work, I could research and utilize the artistic possibilities that the digital resources allow, such as equipment versatility, velocity and illumination possibilities and the low cost of development and loading of the photographs called digitals.

INTRODUÇÃO

Quando propus este trabalho ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais minha intenção era fazer um estudo acerca do documentário fotográfico retratando uma das mais tradicionais manifestações culturais de nosso estado: o congado. Para isso, realizei um grande levantamento dos pontos mais importantes de um “ano do rosário”, ou seja, o ciclo de festas dessas manifestações.

Meu objetivo era observar de um modo mais livre, menos estático e informativo, os movimentos, as cores, as expressões, a emoção e a sensibilidade contida nessa cultura tão tocante e significativa. A intenção era utilizar um equipamento mais ágil possível, que me possibilitasse a captação de imagens que não necessariamente retratariam as cenas com a fidelidade de um olhar antropológico ou jornalístico, mas que utilizasse também alguns recursos da pintura abstrata como meio de realçar as características tão peculiares dessas festas.

Para isso, contei com meu material fotográfico disponível à época do início dos trabalhos: uma câmera Nikon F3, uma câmera Yashica FXD - que me serviria de reserva para qualquer eventualidade - , quatro lentes intercambiáveis: uma 50 mm, uma 42 ~ 75 mm, uma 28 ~200 mm, uma 300 mm, um motor de avanço de filme além de vários filtros e outros acessórios, bem como uma variedade de filmes de diversas sensibilidades. Todo o início do trabalho foi realizado com esse material e o processo caminhava relativamente bem. Até o momento, nunca tinha tido nenhum contato profissional com equipamentos digitais apesar de utilizá-los esporadicamente como curiosidade e entretenimento.

Certo dia tendo saído para fotografar uma das inúmeras festas em Belo Horizonte, deparei-me com um imprevisto: meus filmes acabaram e eu estava em um domingo ensolarado, longe de qualquer drogaria 24 horas ou alguma loja de conveniência de algum posto de combustível. E toda a festa se desenrolando à minha frente. Resolvi então tomar emprestada uma pequena câmera Sony Cyber-Shot, 3.2 megapixels de minha namorada e realizar as fotos restantes em suporte digital. Depois eu incluiria entre as fotos já realizadas e continuaria utilizando meu equipamento tradicional, sendo agora mais cuidadoso com o volume de filmes que levaria a cada incursão.

Porém, logo de início, notei que aquela diminuta câmera me abriria grandes possibilidades no trabalho que eu realizaria. Seu tamanho me possibilitava ser ágil nas tomadas de enquadramento, sua capacidade quase infinita de armazenamento de fotos aliada a seu custo praticamente inexistente me possibilitava fazer dezenas de fotos e logo em seguida realizar uma rápida edição do que seria aproveitado. Isto então me fez notar que poderia desvincular meu olhar do equipamento. As fotografias poderiam ser realizadas sem um critério tão rígido de enquadramento, foco e condições de luminosidade. A qualidade geral do trabalho se daria através da posterior edição das imagens e da escolha de momentos que não eram necessariamente escolhidos ou dominados por mim.

Todas estas características vieram de encontro às minhas ambições à época. Comecei a me lembrar de grandes influências filosóficas e estéticas como a pintura zen-budista e a tentativa de se captar um instante interior aparentemente invisível, a pintura impressionista ocidental e sua renúncia às formas realistas, o psicodelismo das décadas de 1960 / 70 e sua busca por imagens oníricas e até mesmo a essência da própria arte fotográfica e sua tentativa de captar o “instante

decisivo”. A partir daí notei que todo o trabalho seria realizado sob essas novas perspectivas fotográficas que me possibilitariam uma visão realmente nova do objeto retratado, objetivo de meu trabalho.

Desse momento em diante me dei conta que esse seria o foco principal de meu trabalho e na verdade o que eu tinha me proposto como objetivo estético do ensaio fotográfico só se realizaria a partir da utilização desse novo suporte: o digital. Este trabalho então passou a ter uma nova importância para mim. Passou a ser um processo onde posso agrupar não só um conjunto de fotografias com certo interesse estético, mas uma vivência real de uma transformação dos meios fotográficos que acontecem paralelamente a toda uma capitulação filosófica do sentido fotográfico e da busca, agora mais vital ainda, do “instante decisivo”.

A fotografia digital, principalmente pelo seu baixíssimo custo de armazenamento e reprodução das fotos, me possibilitaria mais experiências, uma câmera mais solta e conseqüentemente uma imagem mais livre de figurativismos e regras. Os equipamentos analógicos têm algumas vantagens como uma fidelidade maior às cores e uma definição melhor da imagem. Porém, tendo em vista o resultado estético que eu buscava, esses pontos de vantagem não influiriam significativamente no resultado do trabalho. Por outro lado, a possibilidade de se realizar inúmeros *clicks* e a agilidade do equipamento digital influiriam decisivamente no resultado. Comparando então os dois suportes e colocando-os frente a frente com os objetivos estéticos desse trabalho, concluí que, sem dúvida, seria o ambiente digital o que mais me favoreceria como ferramenta para a conclusão de meus objetivos.

Faço aqui, então, uma breve explanação dos motivos que me levaram a essa escolha, dos resultados de se trabalhar com essa ferramenta e de como o meio digital pode interferir, adicionar ou subtrair elementos e instigar o resultado estético de um trabalho fotográfico.

AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS – O OBJETO DO TRABALHO

O Congado, o Moçambique e a Folia de Reis

Decidi focar o presente trabalho fotográfico nas manifestações culturais mais tradicionais do bairro Aparecida, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Chamo aqui de manifestações culturais tradicionais as manifestações de caráter cultural, artístico e estético que vêm, desde há muito tempo, mantendo uma tradição, uma regularidade, uma frequência na manutenção e transmissão do conhecimento desses rituais através das gerações. O bairro Aparecida, segundo o relato de moradores locais e o registro dos imóveis, existe há mais de setenta anos, um período percentualmente bastante grande considerando que Belo Horizonte completa pouco mais de cem anos. Desde a fundação do bairro, as manifestações do congado, do moçambique e da folia de reis fazem parte da vida cultural da região tendo, em sua história, realizado inúmeras festas populares e permeado toda a comunidade e seus moradores com suas tradições.

A escolha desses objetos se deveu à minha proximidade com a comunidade do bairro e ao interesse cultural e estético dessas manifestações. Localizado na região noroeste da cidade, o bairro Aparecida fica numa região central do município de Belo Horizonte. O bairro foi e é uma importante referência acerca de manifestações tradicionais. Nele e em seu entorno existem quatro guardas de congado, uma folia de reis, um maracatu e ainda recebe influência de duas escolas de samba. Outros congados já tiveram sua sede no bairro e também um afoxé.

Para o trabalho fotográfico, restringi meu foco a três manifestações culturais fortes do bairro: A Guarda de Congo Feminina de Nossa Senhora do Rosário, a Guarda de Moçambique do Divino

Espírito Santo e a Folia de Reis. A escolha desses grupos culturais se deveu a proximidade, relacionamento e plasticidade além dos já citados interesses culturais, estéticos e históricos.

Com isso, enfocamos as três manifestações culturais mais importantes da região central de Minas Gerais: o congado, o moçambique e a folia de reis.

O Congado

Caracterizado por seu ritmo forte e ágil, o congado é uma das mais típicas e importantes manifestações culturais mineiras. O congado surgiu da prática de se coroar reis negros na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Há registros dessas práticas em Minas desde o começo do século XVIII. A comunidade escrava negra, como homenagem ou necessidade de organização, elegia uma figura importante entre os seus para ser representado como rei daquela comunidade. O título não tinha qualquer valor oficial, porém concedia ao agraciado um poder moral de interlocutor entre sua comunidade e os senhores.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário era por essa época a única irmandade que aceitava negros em seus quadros. Com tal aceitação, os negros podiam realizar suas cerimônias de coroação respaldadas pelo poder da igreja e homenagear essa santa que abriu as portas de uma igreja elitista para a população escrava.

Uma guarda de congado é caracterizada por alguns elementos importantes de sua estrutura. Na frente vai a bandeira, geralmente com a figura de um santo, carregada pela bandeireira. De um

lado e de outro da bandeira, puxando dois cordões de dançarinos, vão os instrumentos. A instrumentação do congado é, em termos gerais (podendo variar de região para região), composta de: caixas – tambores graves que fazem o perfil rítmico da música, patangomes – chocalho feito de um cilindro raso recheado de contas e com duas alças laterais onde é seguro e sacudido - sanfona e viola. Atrás dos instrumentos seguem as duas fileiras de dançantes que vão realizando passos e evoluções de acordo com a música e respondem o canto puxado pelos capitães. No centro cantam os capitães – no caso da Guarda Feminina as capitãs – com suas espadas.

As guardas de congado realizam uma festa principal durante o ano onde recebem um número grande de guardas visitantes. Essa festa é o ponto alto de suas tarefas anuais e é onde se gastam meses, às vezes até o ano todo, costurando uniformes novos, coroando-se reis e rainhas, preparando comidas, levantando bandeiras e organizando toda a estrutura da festa.

A festa da Guarda de Congo Feminina do Bairro Aparecida acontece sempre no segundo final de semana do mês de outubro.

O Moçambique

O moçambique é, no que se refere à festa, à coroação e à devoção a Nossa Senhora, muito próximo do congado. Ambos fazem parte da mesma manifestação chamada genericamente de congo ou congado.

Porém o moçambique se diferencia por suas músicas, por sua formação (não existe um cordão definido de dançantes) e por sua instrumentação (o moçambique é formado por caixas, patangomes e capanhas ou gungas – chocalhos que são amarrados no tornozelo dos dançantes e que soam de acordo com o passo).

A festa da Guarda de Moçambique do Divino Espírito Santo acontece sempre no terceiro final de semana do mês de junho

A Folia De Reis

A folia de reis também possui uma forte raiz católica, porém tem seus hábitos bem diferentes. A folia sai num período estabelecido que vai de final de dezembro a final de fevereiro. Seus integrantes vão de casa em casa para cantar e louvar o presépio de natal. O conjunto instrumental varia muito, mas pode-se dizer que basicamente a folia é composta de uma caixa, um pandeiro ou panderola, violas, violões e cavaquinhos. Entre seus integrantes vão os três personagens principais: três mascarados, cada qual com suas características de máscara, cor e dança.

No bairro Aparecida, essas três manifestações localizam-se muito próximas umas das outras e são formadas por conhecidos, amigos e parentes.

A Guarda de Congo Feminina tem como cores principais o azul, o branco e o rosa. O Moçambique traz as cores vermelho e branco. A Folia não tem uma cor definida sendo característica apenas as figuras do Velho – de preto, do Bastião – de vermelho e do Friagem – de Azul ou Verde.

A UTILIZAÇÃO DO EQUIPAMENTO E DO SUPORTE FÍSICO FOTOGRÁFICO

Nas atuais condições tecnológicas e de mercado, para realizar um trabalho, o fotógrafo dispõe de dois caminhos básicos de escolha do suporte físico fotográfico: a equipamento analógico e o equipamento digital. Cada um desses meios oferece uma série de possibilidades que influem diretamente no resultado do trabalho. Existem, em cada uma das possibilidades, fatores positivos e fatores negativos. A escolha vai depender de uma análise dos pontos positivos e negativos, das possibilidades do equipamento, do volume ocupado por ele e seus acessórios e do custo-benefício da operação.

Antes de começar a falar do trabalho em si, Faço aqui um breve detalhamento dessas duas possibilidades.

O Analógico¹

Desde o início de um sistema humano mais complexo de comunicação, o homem tem usado diversos suportes para registrar seu conhecimento, suas idéias e imagens. As paredes das cavernas, couro, madeira, papiro, papel.

A história da fotografia se confunde com a história dos suportes que foram usados para se registrar imagens. A cada novo suporte empregado, novas possibilidades surgiam. A fotografia

¹ Chamamos aqui de analógico todo equipamento que utiliza suporte físico em contraposição ao termo atualmente difundido de digital para equipamentos que utilizam suporte eletrônico. Como o termo ainda é relativamente novo, poderão surgir novas designações para o mesmo.

foi ganhando de tempos em tempos mais segurança, mobilidade, confiabilidade além da possibilidade de captação de cor e de registro de imagens em condições precárias de iluminação.

É lógico que ao longo do tempo, a modernização dos equipamentos também foi de grande importância para o avanço dos processos fotográficos, mas foram as mudanças do suporte que possibilitaram as maiores revoluções.

Quando Nicéphore Niépce desenvolveu a heliografia, estava dando os primeiros passos para a produção de imagens através da técnica do negativo, o que viria a possibilitar mais tarde a reprodução em larga escala dessas imagens.

Com o Daquerreótipo de Louis-Jacques Mandé Daguerre em 1839, a fotografia tornou-se mais rápida e mais nítida.

O inglês Fox Talbot, em 1841, conseguiu com sua calotipia realizar a reprodutibilidade e em 1871, Richard Leach Maddox tornou as chapas de negativo mais facilmente manipuláveis e possibilitando assim a redução do tamanho do equipamento.

Em 1877, George Eastman popularizou a fotografia com a criação do filme flexível, barateando os custos, simplificando as operações e reduzindo ainda mais os aparelhos.

Todas essas novas configurações iriam resultar na criação de máquinas rápidas, ágeis, confiáveis e pequenas como a famosa Leica com filme flexível de 35 mm que permitiu que:

“o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson criasse uma nova escola fotográfica, baseada na habilidade de prever o desdobramento de uma ação e registrá-la rapidamente sem chamar a atenção do fotografado, o chamado instante decisivo”.²

Esse instante decisivo tornou-se naturalmente um dos maiores objetivos dos fotógrafos e dos criadores, inventores e construtores de equipamentos fotográficos.

Atualmente as câmeras analógicas possuem uma capacidade relativamente grande de agilidade e velocidade. As câmeras que utilizam filme de 35 mm são em sua maioria de um tamanho pequeno, que podem ser transportadas e utilizadas com grande facilidade. Pode-se também utilizar motores acoplados que aumentam o tamanho do equipamento, mas que dão velocidade à operação de seqüências fotográficas. Os filmes atualmente encontrados no mercado têm uma boa sensibilidade luminosa, podendo realizar operações em condições de baixa luminosidade. A qualidade da imagem é seu ponto mais forte. As fotografias analógicas atuais permitem uma fidelidade de imagem excelente. Seus preços não são exorbitantes, apesar de ainda se manterem caros e serem um fator limitador do trabalho fotográfico. A capacidade de um filme de 35 mm é bastante curta, obrigando o fotógrafo a trocas sucessivas do refil do suporte.

Estas podem ser consideradas, em geral, condições muito boas, principalmente se comparadas com as possibilidades fotográficas do começo do século. Porém, a incessante busca pelo instante decisivo sugere que o equipamento fotográfico ainda pode avançar muito nos aspectos acima relatados.

² ZUANETTI, Rose. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2002. Pg 17.

O Digital

O equipamento digital surgiu de uma sucessão de pesquisas no sentido de capturar e armazenar a imagem eletronicamente. Na fotografia digital, a imagem não sensibiliza uma substância química que reage à luz como acontece na fotografia convencional. No meio digital, a luz inicia uma reação elétrica que gera a imagem eletronicamente. Essa mudança de paradigma, do químico para o eletrônico, possibilitou ampliar as possibilidades da fotografia a padrões antes impensáveis. A seguir, analiso as questões mais evidentes dessa mudança.

Uma das grandes diferenças entre o analógico e o digital é a questão financeira. Os custos empregados num e no outro suporte. Esta questão vai influenciar todo o modo de se fazer fotografia, não só direta como indiretamente. No processo digital não existe o filme e nem a necessidade dos processos decorrentes como a revelação e ampliação da imagem (ou pelo menos de todas as imagens fotografadas – amplia-se apenas as previamente escolhidas). Todos os gastos financeiros com esses custos são imediatamente anulados. Existe sim a necessidade do cartão de memória, mas esse cartão tem sua capacidade de carregamento e descarregamento quase ilimitada, portanto o custo inicial do cartão começa a se diluir com o passar do tempo, sendo aos poucos dissipado. Alia-se a isso, a possibilidade de ver a imagem como resultado final já no momento da captura.

As câmeras digitais possuem visor de cristal líquido que projeta a imagem tal como ela será captada, ou seja, o visor mostra a imagem levando em consideração os ajustes da máquina, tais como a abertura do diafragma, a velocidade do obturador, o balanço do branco, além do foco e do enquadramento. Essas possibilidades diminuem a margem de erro e aumentam o domínio do

fotógrafo sobre o resultado final. Isso já faz com que o momento do disparo possa ser realizado com mais critério.

O custo nulo da cada imagem captada torna mais fácil para o fotógrafo realizar quantos disparos quiser. Essa ilimitada capacidade é um ponto crucial do trabalho fotográfico em câmeras digitais. Muito já se falou que essa falta de limite causa uma banalização da imagem, que a partir do digital milhares e milhares de imagens são jogadas no mercado indistintamente causando um excesso de informações que banaliza o ato fotográfico. Essa questão é realmente uma questão evidente, porém, a capacidade ilimitada de disparos, quando bem trabalhada, pode abrir novas possibilidades estéticas e contribuir para a mudança do trabalho fotográfico. Sem os limites impostos pelo custo, o fotógrafo pode realizar várias exposições de um mesmo assunto de um modo até menos criterioso com a possibilidade de uma edição e uma escolha de imagens posterior. O momento do disparo não necessariamente precisa ser único e perfeito. O fotógrafo pode ousar, experimentar, arriscar com mais liberdade e menos conseqüências financeiras.

Nesse ponto o equipamento digital também nos abre uma porta importante: a edição quase paralela ao ato fotográfico. Como nas câmeras digitais é possível ver todas as fotos já realizadas e apagar ou manter essas fotos, a edição pode acontecer simultaneamente a uma seção fotográfica. Isso permite descartar na hora toda imagem que não será utilizada posteriormente. Assim, o fotógrafo ganha mais capacidade de armazenamento além de poder analisar paralelamente à realização das fotos o encaminhamento de processo fotográfico, seus erros e acertos, a tempo de possíveis imperfeições serem corrigidas.

Devemos citar ainda o fato de que um cartão de memória digital tem uma capacidade muito maior de armazenamento do que os rolos de filme fotográfico, além de seu volume menor e de ser facilmente descarregado em qualquer computador, podendo a partir daí realizar nova bateria de exposições.

O armazenamento das imagens também é ponto importante nas câmeras digitais. As imagens registradas são guardadas inicialmente num disco de memória e podem ser transferidas a um computador pessoal e depois estocadas em CDs de imagens. Essa operação propicia um maior cuidado com as imagens. Nesse processo elas não estão sujeitas ao desgaste físico e químico. Cada vez que a imagem é copiada por meios digitais ela mantém a mesma qualidade e as mesmas características. Assim, as imagens podem ser copiadas infinitamente a um custo muito baixo e sem perda de qualidade.

O fato das imagens não passarem por um suporte físico evita também o desgaste deste suporte e a interferência na reprodução de pequenos grãos de sujeira que esse suporte naturalmente acumula. O armazenamento digital também possibilita uma maior organização das imagens por tema, data e quaisquer características em comum, sendo esse armazenamento de rápida consulta e organização.

O arquivamento em meios digitais também permite um controle mais rápido e prático da imagem em sua fase de pós-produção, não necessitando transformar a imagem, que em um processo analógico estaria em papel fotográfico, em imagem eletrônica. A imagem pode ser trabalhada diretamente no computador sem perda de qualidade em qualquer etapa do processo.

Por todos estes aspectos, depois de minha decisão de utilizar um suporte digital, meu trabalho tomou uma característica indissociável dos meios digitais. A agilidade do equipamento, a possibilidade de capturar infinitas imagens a um custo próximo de zero, e a possibilidade de armazenar e editar esse volume de imagens sem a necessidade de um processo laboratorial influenciaram na estética e até na própria concepção artística do trabalho.

A CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA

Vilma Sonaglio em seu texto: *Tangenciando um processo de criação*³ levanta vários aspectos das particularidades do processo de criação na fotografia. Partindo dessas particularidades, tão bem descritas aqui, faço um paralelo com o processo criativo a que me propus e levanto vários pontos coincidentes e divergentes, ou, se não divergentes, comparativos do processo de criação de meu trabalho atual.

Ela começa discorrendo sobre a relação obra/autor:

“A fotografia, ao ter como ponto de partida o concreto, implica um olhar que percebe o mundo e está vinculado ao autor. O olhar que molda, que testemunha a fotografia antes de sua materialização. Por isso a questão do olhar torna-se muito significativa, e implica um questionamento mais apurado do olho/visor, daquilo que será fotografado, o que vale a pena olhar. Este não é o caso de outras formas de expressão como, por exemplo, o desenho ou a pintura, que podem optar por esta característica. Podemos através de um desenho representar um objeto do mundo visível sem que o mesmo tenha uma relação física com seu referente como é o caso da fotografia”.

³ SONAGLIO, Vilma. *Tangenciando um processo de criação* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

Em meu trabalho, a questão do olhar difere em parte dessa questão proposta por Sonaglio. Como nesse caso não há um autor que olha pelo visor, a relação olho visor muda radicalmente. O olhar não “escolhe” o objeto retratado. O que acontece é que há uma relação corporal do corpo com o objeto. É a mão que “escolhe” o que é retratado. O gesto da mão e do braço que indicam o que a câmera “pode” retratar. O movimento corporal é que sugere o movimento da fotografia. O corpo está incluído no espaço fotográfico e o espaço fotográfico interfere no movimento corporal. Por conseguinte, é o próprio espaço fotografado que interfere na representação deste espaço. O olhar passa a ser não mais tão determinante assim. A relação olho/visor se perde criando em seu lugar uma relação corpo/espaço. Como disse Sonaglio: “Podemos, através de um desenho representar um objeto do mundo visível sem que o mesmo tenha uma relação física com seu referente como é o caso da fotografia”.

Neste caso, a relação física continua, mas passa a ser uma relação física diferente da descrita acima. Para ela, esta relação física é uma relação do olhar com o instrumento e com o objeto retratado. No meu caso, a relação é da presença do autor no ambiente retratado. Para que a fotografia aconteça, não se necessita mais que o olhar escolha um objeto e sim que o fotógrafo esteja no ambiente que ele se propôs fotografar. Depois disso, é o gesto da mão com a câmera em sua extremidade que determinará o que será captado daquele ambiente.

Sonaglio continua:

“Fotografias são idealizadas constantemente pelo olhar, mas quando escolhemos materializá-las, é inevitável a constante transferência do que se vê para o que é possível converter em linguagem fotográfica. Assim

podemos considerar o olhar um dos elementos instauradores da fotografia, porque a visualização prévia é uma especificidade da linguagem indiciária, e a fotografia é o resultado de uma seleção feita pelo olho, através do visor da máquina”⁴.

Como em meu trabalho não há a escolha do olhar e não há uma visualização prévia, este paradigma deve ser visto sobre outro aspecto. A fotografia não é mais resultado do olhar e sim de um movimento corporal e de todo acaso que pode acontecer entre o instrumento fotográfico e o objeto retratado.

Sonaglio então nos lança uma questão que pode estar no centro da discussão:

“Sabe-se que o instante da tomada pode ser tão crucial e intenso quanto cego, porque não é dada ao olho a possibilidade de ver a imagem, enquanto o filme está sendo sensibilizado. Há uma incerteza do que selecionamos, quando o obturador da máquina veda a nossa visão e por um momento somos, de certa forma, excluídos do processo. Esta exclusão só é superada no momento da ampliação das fotografias, quando é identificado o ponto de partida, o referente”⁵.

⁴ SONAGLIO, Vilma. *Tangenciando um processo de criação in A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

⁵ Idem.

Quando, ao retratar o ambiente à minha volta, desligo o visor e tiro a máquina diante de meus olhos ou de qualquer possibilidade de minha visão direcionar a foto para este ou aquele objeto, eu amplio em muito esse “instante cego” que ela nos fala. A exclusão do processo também é ampliada. A participação do autor é em grande parte diminuída e a intromissão do acaso passa a ser direta. O olho que olha o objeto é então apenas o “olho” da câmera. Apenas a objetiva sabe o que será fotografado. Como este momento cego é ampliado, creio que passa a não existir mais a noção de tempo entre o antes e o depois do disparo decisivo. Todo o tempo é cego. Não só o momento da foto nos é ocultado como também o antes e o depois desse momento. Um período inteiro é ocultado. E quanto maior esse período, mais possível se torna a intromissão do acaso.

A NARRATIVA VISUAL

Cada imagem tem seu próprio poder de comunicação, sua própria mensagem. Roland Barthes⁶ chama a atenção para as duas categorias de linguagem de uma mensagem fotográfica: a denotação e a conotação. Cada imagem tem sua própria expressão e seu próprio significado. Uma imagem congelada no tempo não é apenas uma imagem congelada no tempo. Ela conta em seu enquadramento uma história. Ela transmite um número considerável de informações não traduzíveis em linguagem verbal. Na fotografia a substância dessas informações é constituída por linhas, superfícies, contrastes e matizes⁷.

Quando passo a analisar um conjunto de fotos, um trabalho fotográfico, o foco, porém não se limita mais a uma única fotografia. Começo a processar o entendimento do conjunto de fotografias e automaticamente procuro uma seqüência entre elas. Um denominador comum. Uma característica recorrente. A seqüência dessas fotos, cada uma tendo uma ligação narrativa com a sua anterior e a seguinte dá uma forma temporal pontilhada de informações que se correlacionam. Essa correlação cria no espectador uma noção de desenvolvimento narrativo. Mesmo que cada foto pareça distante no tempo de sua antecessora ou sucessora, o conjunto de interpretações dessas imagens pode indicar uma linha dramática subjetiva que é desenvolvida na seqüência das fotos.

É necessário um trabalho intelectual do receptor de fazer uma ligação entre a seqüência de imagens. Este trabalho intelectual proporciona uma nova dimensão à obra. Ela deixa de ser uma

⁶ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

⁷ *Ibidem*.

obra meramente descritiva para se tornar uma obra interativa. Os intervalos de imagem entre um ponto representado e outro são preenchidos pela percepção do observador do que seria uma correspondência lógica entre as duas fotografias seqüenciais.

É por essa ligação entre as pontuações imagéticas que se desenvolve o perfil da narrativa e não pelas imagens pontuais em si. Como numa brincadeira de ligue-os-pontos, o desenho geral só é visualizado depois de efetivamente ligados os pontos. O receptor é então convidado a participar da criação da narrativa podendo inclusive, em certos momentos, existirem narrativas diversas de observador para observador.

A imagem então ganha mais um parâmetro informativo. Ela agora não transmite informação apenas pelo que ela representa em si, mas pelo que as seqüências de imagens e a correlação entre elas podem representar.

Porém, mesmo que a distância temporal entre cada uma dessas fotos não seja muito grande – e aqui ainda estamos falando de grandezas na ordem de vários segundos – ainda assim podemos considerar cada imagem como uma unidade, uma fotografia. Portanto, num trabalho como esse o caráter contemplativo de cada imagem estática não se perde. Temos, portanto, dois parâmetros simultâneos sendo observados: a narrativa dada pela seqüência linear de cada imagem e a possibilidade contemplativa dada por cada imagem como objeto único.

Dentro de um trabalho de caráter seqüencial, como é o caso aqui descrito, podemos entender, portanto, que numa coleção de fotografias que são intencionalmente reunidas como um conjunto,

cada uma pode ter seu valor, mas a inter-relação de cada fotografia com sua anterior e sua seguinte também tem grande importância.

No presente trabalho, que pretende ser um documentário fotográfico formado por fotogramas relativamente “abstratos”, ou seja, que não são claramente figurativos por contarem com um grande número de superfícies imagéticas não representativas de alguma forma reconhecível, a ligação entre uma imagem e outra ou a ligação que o espectador faz entre uma imagem ou outra é crucial para o entendimento geral do trabalho.

Esse entendimento se dá logicamente em dois níveis: um primeiro entendimento mais objetivo, que pode ser compartilhado por todos os espectadores, ou seja, mensagens visuais e/ou de montagem (relação entre a seqüência de fotos) que tem uma certa intenção mais clara abrangente e direta e um entendimento mais subjetivo, que é entendido apenas pela experiência e compreensão visual de cada indivíduo.

O caráter abstrato da reunião de imagens e o fato de que, apesar da perda gradual da figuração, ainda assim ser um trabalho que pretende ser um documentário, contribui enormemente para o resultado final. O espectador pode entender ou compreender o trabalho com uma variedade de possibilidades que não seria possível se cada imagem contivesse um valor figurativo maior. Cada espectador pode, a seu modo, realizar leituras próprias acerca de cada imagem e da sua relação com as demais. Cada intenção fotográfica pode ser reconstruída no momento de sua leitura de acordo com a intenção íntima de cada espectador/leitor.

Junte-se a isso o fato de que, no decorrer do trabalho, a idéia era que minha intenção racional acerca do momento do disparo, do enquadramento exato e do momento decisivo foi se diluindo em uma seqüência de procedimentos onde foi permitida cada vez mais a intervenção do acaso.

Portanto cada expectador não pode afirmar com certeza que sua leitura é mais certa ou mais errada do que alguma leitura diversa, pois a racionalidade e a intenção de transmitir uma determinada informação não existiu num grau tão presente.

Não digo aqui que uma leitura própria não exista. Toda a manifestação artística é justamente baseada neste ponto: a leitura mais ou menos subjetiva de cada expectador e a intenção mais ou menos subjetiva de cada autor.

Creio que não existindo essa intenção tão clara do autor de transmitir uma determinada informação, um determinado enquadramento ou um determinado instante, o expectador fica mais livre para fazer suas próprias analogias e referências e criar assim sua própria narrativa visual.

A FOTOGRAFIA ANTROPOLÓGICA

Claudine de France em seu texto: *Antropologia fílmica, uma gênese difícil, mas promissora*, define a experiência da antropologia fílmica como: “O homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente”.⁸ Quando pensamos em realizar um trabalho antropológico ou que tenha alguns pontos em comum com a antropologia visual devemos nos ater a alguns pontos importantes dentro desta matéria. O primeiro ponto que podemos focar é a importância do homem, do indivíduo, da pessoa fotografada. O tema de um ensaio fotográfico com um mínimo de levantamento antropológico é sempre o homem, seu modo de vida, seu cotidiano, suas atitudes. O homem é o principal personagem de um estudo visual antropológico. É nele que devemos focar todas as atenções, é ele que deve ser representado no processo visual. A partir disso poderemos levantar outras questões fundamentais. Até onde devemos enquadrar o homem de um modo absolutamente figurativo e até quando podemos abstrair para tentarmos apreender visualmente características tão importantes no conhecimento do ser humano como seus movimentos, suas expressões, o meio em que vive, seu sentimentos e o mais importante: os sentimentos do observador – no caso o fotógrafo diante do observado.

Quando, ao focar um determinado objeto, o fotógrafo não escolhe apenas registrar fielmente a cena em si, ele se torna passível de registrar emoções, gestos, casualidades que não seriam possíveis de se registrar através da pura e simples representação pictórica. O fato passa então a

⁸ FRANCE, Claudine – apud. FRANCE, Claudine (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. Pg 17.

ser passível de novas representações, de novos olhares, de novas expressões. O fato deixa de ser fato e passa a ser versão.

Uma versão é sempre passível de coexistir com outras versões, a verdade absoluta deixa de existir, o que a fotografia passa a mostrar é uma das possíveis leituras que aquele fato, naquele momento, teria. A fotografia – jornalística por excelência – passa a funcionar então como um objeto não jornalístico, não factual, não verídico e dá margem a leituras diversas.

Qual o impacto que isso pode causar num estudo antropológico? Um estudo antropológico, por mais cuidadoso, científico, factual e detalhado que possa parecer, sempre será uma relação mútua de conhecimento do homem com outro homem, considerando sua carga de informações e sentimentos, com outras cargas de informações e sentimentos. Esse encontro de sentimentos, de vivências, de interações e de desejos cria uma relação não apenas de estudo científico do pesquisador com o objeto estudado, mas uma relação de conhecimento e reconhecimento humano. Gregory Batenson chama isso de “duplo caminho” e nos diz que um estado assim gera uma invisível “trama que conecta” em que “tudo é mentalmente interligado”.⁹ Essa interligação permite ao observador – fotógrafo realizar a sua leitura particular do fato representado, pois ele passa a ser um realizador da ação, um participante, um co-objeto de estudos dele mesmo.

O objeto em foco funciona quase como um espelho do observador. É um espelho do observador e do observado simultaneamente. Um lugar onde ambos podem se expor e se ocultar na exposição do outro. Onde ambos podem observar e se deixar observar pela visão do outro.

⁹ BATENSON, Gregory – apud. FRANCE, Claudine (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Unicamp, 2000. Pg 6

É nesse momento, porém que é de grande importância lembrar de uma regra de ouro da ciência e que Máximo Canevacci em seu livro *Antropologia da comunicação visual* nos reafirma: “É necessário aprender a observar os produtos individuais da comunicação visual como se fossem exóticos, utilizar um olhar não familiar”.¹⁰

O distanciamento crítico é, nesse momento crucial. O observador deve saber se envolver até certo ponto, mas também se distanciar quando preciso for. Qualquer observação atenta sobre alguma particularidade de qualquer que seja o objeto observado necessita de um distanciamento. Distanciamento para poder destacar as particularidades do objeto, para poder destacar suas diferenças e até suas semelhanças, para podermos ver nele o que não somos ou o que gostaríamos de ser. A visão do exótico se inclui na visão do desconhecido, do diferente, do estrangeiro. Seria de certa forma banal se, ao tentarmos representar qualquer imagem, descobríssemos nela o que nos é familiar, o que nos é conhecido. Essa dose de exótico, de estranho expande nossas possibilidades de leitura, de reconhecimento e nos induz a uma leitura mais livre, mais artística, mais poética da representação visual.

¹⁰ CANEVACCI Máximo, *Antropologia da comunicação visual* Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

O JORNALÍSTICO E O ARTÍSTICO

A fotografia jornalística difere conceitualmente da fotografia artística. A postura do fotógrafo diante de um fato é conceitualmente diferente nos dois tipos de fotografia. Na fotografia jornalística, o fotógrafo se posiciona como uma testemunha ocular que tem como olhos a câmera. O fato deve ser mostrado. A veracidade histórica deve ser transmitida através da veracidade visual. O acontecimento deve se apresentar, de forma mais clara possível, como um texto onde os fatos devem ser descritos de modo o mais compreensível possível.

A imagem deve ser objetiva, mostrar, transmitir. Para isso o fotógrafo se porta como uma pessoa que tem em mãos um instrumento de comunicação textual. Ele tem a câmera como um olho mecânico que vai ajudá-lo a transmitir e imprimir veracidade ao fato comunicado. O fotógrafo deve equilibrar sua câmera da melhor maneira possível no que diz respeito à luz, ao movimento e ao enquadramento. Numa fotografia jornalística é ideal que esses parâmetros estejam em condições ao menos razoáveis para que a imagem seja transmitida com o mínimo de ruído possível. Ao procurar um fato jornalístico, o fotógrafo deve ter em mente quais serão as condições de iluminação do momento, se ele precisará de um *flash*, de um filme sensível e inclusive de um determinado ponto de vista a ser tomado para que a ação ocorra diante de suas lentes com a maior nitidez possível. Existe então o espaço do fotógrafo de jornalismo, os conceitos de uma fotografia jornalística, a visão de um contador de notícias.

Na fotografia artística o ponto de vista muda completamente. O fotógrafo não tem que necessariamente narrar um fato. Ele deve fazer uma releitura desse fato, ou transmitir esse fato

através de uma visão subjetiva. O objetivo desaparece. O fotógrafo tem a liberdade de ousar, de fugir dos parâmetros de condições ideais de iluminação e enquadramento. O fotógrafo artista pode usar de outros recursos que a câmera lhe possibilita. Pode deixar um objeto ser retido pela câmera com borrões, sem foco, com ângulos inusitados com outros pontos de vista. O que o fotógrafo artista faz é utilizar uma ferramenta que basicamente tem como função captar as visualidades tais como são, para distorcer essas visualidades, independente do objeto retratado. O fotógrafo passa aqui a utilizar o ruído visual, o imponderável, o incontrolável.

Em qualquer tipo de comunicação temos um certo nível de ruído. Chamamos de ruído aqui tudo que é parte da comunicação, mas não se integrou à comunicação como transmissor de informação, fugiu ao controle do emissor, não aconteceu como um fato previsto. Este ruído pode beirar o nulo como pode ser tão integrado à comunicação que, apesar de não previsto ou desnecessário em termos de quantidade de informação, fazer parte essencial dessa comunicação.

Uma das possibilidades da fotografia artística é justamente trabalhar esses níveis de ruído ou colocar esse ruído à disposição de outras linguagens que não a linguagem puramente informativa. O ruído começa a fazer parte de uma linguagem sensitiva.

O sentido humano não compreende o mundo à sua volta apenas através de uma carga de informação compreendida mentalmente, racionalmente e analiticamente. Também compreende o mundo, e talvez principalmente, através da sensibilidade, aquilo que os sentidos podem captar e armazenar como informação sensorial e não como informação sistematizada. É esse sensorial que é preenchido pelo ruído. Um som não definido, uma imagem indefinida, um aroma desconhecido, um borrão, um chiado. O que não é analisado muitas vezes toca a sensibilidade muito mais

diretamente que o puramente descritivo. A subjetividade se faz nesse caminho, no caminho do inusitado, do incognisivo, do incompreendido.

Em sua existência, a fotografia não teve apenas um desenvolvimento tecnológico ou midiático. Sobretudo, a fotografia sofreu uma transformação temática e estética profunda. É evidente que os parâmetros tecnológicos ajudaram de certa forma essa transformação. *O como captar a imagem* influenciou no *o que foi captado*. Ou *o o que será reproduzido* certamente influenciou no *o que reproduzir*. Estes caminhos aliados a uma visão contemporânea da imagem operaram a transformação na estética da fotografia, ou nas possibilidades de trabalhar esta estética, ou ainda na aceitação por parte do observador dessa nova estética. Em seu texto *Realidades imaginárias na fotografia*, Virgínia Gil tenta conceituar esta nova estética exemplificando algumas de suas características:

“A fotografia contemporânea reveste-se de uma realidade imaginária, uma outra realidade visível que procura rearticular ‘jogos de memória’ através de analogias, simulações e recodificações. A transformação das realidades e imagens não objetivas e até mesmo irracionais lhe atribuem novas funções como linguagem independente. A nova produção imagética deixa de ter relações com a realidade imediata, não pertence mais a ordem das aparências, mas aponta para diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos”.¹¹

¹¹ ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

A imagem fotográfica passa a ocupar então um outro ambiente existencial. Ela não está mais puramente ligada ao figurativo. Ela não tem mais a responsabilidade de retratar o mundo tal qual ele é (ou foi). A fotografia deixa de ter apenas a função de retratar (função esta em que é mister já que foi criada sob esse paradigma) e passa a ter também a função de desequilibrar o parâmetro funcional da imagem-documento. Ela passa a ser modo de expressão não apenas em sua qualidade de reprodutora *quase* fiel de uma imagem (nisso a fotografia sempre foi expressiva), mas também como geradora de um expressionismo baseado justamente na traição desse seu princípio básico. “A imagem é caracterizada pelo sentido de estranheza e exerce fascínio, quando a recepção é convidada a identificar e completar as imagens”.¹²

O observador está justamente diante de uma contradição: se a fotografia é por excelência a produção imagética que mais me aproxima da realidade do objeto retratado, como o que estou vendo me parece tão irreal? O que estou vendo então? Estas questões suscitam a estranheza. E a estranheza da fotografia vem justamente do fato de ser fotografia.

A estranheza causada pelo descompromisso da nova estética fotográfica com a realidade também liberta a imagem fotográfica de uma amarra fundamental na história da fotografia: o figurativismo. A fotografia passa a ser abstrata e com o abstracionismo a estética da imagem fotográfica passa a ter uma infinidade de caminhos ou correntes a seguir. Num texto exibido em uma exposição em 1994, Tadeu Chiarelli nos dá uma boa explanação sobre essas novas possibilidades:

¹² ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade in A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

“Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interesse entre as mais diversas modalidades artísticas como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional. Assim, os autores não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com os sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos”.¹³

Visto isso, podemos constatar que não só a fotografia é transformada, mas o autor, o ser por trás do visor, passa a ser não só um fotógrafo (dito aqui como aquele que “colhe” figurações visuais do mundo) mas um artista virtual (aquele que manipula e se expressa pela imagem através do instrumento fotográfico). A máquina fotográfica ganha então o status de instrumento expressivo (e não apenas documental) como o pincel na mão de um pintor, um buril na mão de um escultor ou um lápis (ou um computador para sermos mais atuais) na mão de um escritor. A fotografia passa então a ser não só testemunha do gesto do fotografado como também é testemunha do gesto do fotógrafo. A expressão artística passa a unir o tema, o instrumento e o autor. “A função do *focus* e do chamado ‘objetivo’ da câmera fotográfica consistiria em fazer com que o *corpus* dos objetos e dos seres insistisse e consistisse, um pouco como se, prótese integrada e assimilada, a câmera fotográfica fosse um ‘músculo no corpo’^{14, 15}”.

¹³ CHIARELLI, Tadeu apud ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. In: *Essai II 1935-1940*. Paris: Denoël/Gouthier, 1984 apud HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

¹⁵ HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

O TEMPO FOTOGRÁFICO

A fotografia contemporânea, suas relações com o mundo digital e virtual, a profusão de equipamentos óticos modernos e os canais de divulgação e difusão das imagens não nos exime de um “pensar a fotografia”. Em sua essência, a fotografia continua sendo a mesma desde os primeiros experimentos com a escrita-da-luz. Apenas os meios mudam e as possibilidades se ampliam. Em seu artigo denominado *Tal qual*, a fotografia, Stéphane Huchet¹⁶ mantém presente a necessidade de se pensar a fotografia apesar das evoluções tecnológicas: “A relativa velocidade da evolução da tecnologia da fotografia nunca enfraqueceu o desafio teórico representado pela necessidade de pensar o ‘ser fotográfico’”.

Pelo contrário. Se por um lado o objeto fotográfico se mantém sob os mesmos paradigmas desde a época de sua popularização, por outro as novas tecnologias ampliaram enormemente as possibilidades técnicas e os diálogos da fotografia com outras artes (como o cinema, o vídeo, a realidade virtual). Pensar a fotografia, comparar as novas tecnologias com as antigas, pesar prós e contras das mudanças tecnológicas (e por conseqüência das mudanças de paradigmas da teoria fotográfica) nos é então imprescindível. E estamos num bom momento. Como nos diz Huchet em um outro momento: “O privilégio dos materiais artísticos mais recentes reside na perspectiva de criação, para eles de um aparato crítico desprovido de sobredeterminações teóricas características dos veículos mais antigos”.¹⁷

¹⁶ HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

¹⁷ *Ibidem*

A força do debate acerca da fotografia reside justamente no fato de a imagem fotográfica estar repousada sobre um estatuto ambíguo de objeto e de mediação ao mesmo tempo técnica e cultural. A fotografia sempre se equilibra entre duas realidades temporais. São as realidades temporais que tornam a fotografia ainda hoje um arcabouço de idéias acerca do instante, do acontecimento/acontecido e da temporalidade da ação. A fotografia balança sempre entre o fato retratado e o que desde sempre já foi passado.

“O nome do noema da Fotografia será então: ‘isso-foi’, ou ainda: o intratável. Isso que vejo encontrou-se lá nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito. Ele esteve lá e, todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente e, no entanto, já diferido”.¹⁸

Essa ambigüidade temporal suspende a fotografia a um estado de não existência temporal. Um veículo que à primeira vista serve como um meio de “paralisar” o tempo, com um estudo mais aprofundado, noto que é impossível realizar tal operação. Simultaneamente ao disparo do obturador, o tempo na fotografia já passou. Por mais rápido que seja o mecanismo de revelação e por mínimo que seja o tempo entre o disparo e a observação da fotografia, o observador sempre terá diante de si uma foto do passado. A busca do *aqui e agora* (muito em evidência nas religiões orientais) tem então sua quase conclusão. Podemos chegar próximo do aqui e agora através da possibilidade fotográfica do *aqui e outrora*.

“O dualismo barthesiano entre a temporalidade cinematográfica, fluida e a fotografia, compacta, permite entender porque a fotografia evidencia a

¹⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Pg 115.

articulação complexa de uma *spatio*-temporalidade que substitui ao par tradicional do *hic et nunc* (aqui e agora), um novo par: *aqui e outrora*, local imediato e tempo anterior”.¹⁹

Essa situação inatingível, de um estado temporal não existente, ou melhor, não eternizante, nos é freqüentemente reforçado através da visão Zen-budista da realidade do aqui e agora. Essa relação temporal do instante exato, o budismo vai representar através da idéia de *vazio*. “O vazio está constantemente ao nosso alcance; está sempre conosco e em nós. Só quando tentamos agarrá-lo e apresentá-lo como se fosse alguma coisa diante dos nossos olhos é que ele foge de nós, frustra todos os nossos esforços e desaparece feito vapor”.²⁰ As artes Zen-budistas também estão intensamente bombardeadas pelos mesmos paradigmas temporais e representativos da fotografia. Por isso, creio que cabem aqui tantas comparações. A poesia zen-budista japonesa, o *Hai-Kai*, é uma dessas artes que pretende, através da percepção dos artistas, buscar o momento decisivo, o instante puro. O *Hai-kai* é freqüentemente comparado à fotografia e à sua proximidade com o aqui e agora. E se tomarmos o *Hai-kai* como uma tentativa de representação literária do instante vivido pelo poeta, temos então a mesma noção de *aqui e outrora* referido à fotografia. Stéphane Huchet compara ambas as artes também através da subjetividade do olhar do artista: “o encontro entre a subjetividade de um olhar observador e aquela depositada na fotografia, é um ponto sublime em forma de *Hai-kai* visual”.²¹ E como a filosofia zen-budista que está sempre em busca da realidade mais profunda de cada coisa, de cada momento, de cada pensamento, Huchet compara esta busca ao que Roland Barthes chamou de *punctum* – o elemento mais elementar de

¹⁹ HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

²⁰ SUZUKI, Daisetz Teitaro. *A Doutrina Zen da Não-Mente*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

²¹ HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

uma imagem fotográfica: “O supremo *punctum* leva a verdade do seguinte enunciado: ‘c’est ça’, ‘é isso mesmo’”.²²

Huchet nos propõem uma nova forma de abordagem dessa questão. Uma abordagem mais semiótica que nos aproxima, através dos conceitos semióticos de índice e ícone, dessa busca artística de aproximar o objeto, o momento, a sensação, a experiência de seu duplo artístico. “A fotografia, na sua essência, quando investiga os limites da sua indicialidade e se projeta inelutavelmente na dimensão do ícone, inventa e pratica formas de fixar indicialmente uma presença”.²³ Huchet vai ainda mais longe ao afirmar que “a presença consegue inscrever-se dentro e através de uma modalidade que é ao mesmo tempo física e icônica”.²⁴

No início de meu trabalho fotográfico junto às manifestações culturais do Bairro Aparecida, a minha atenção e minha percepção estavam intimamente ligadas a uma concepção foto-jornalística do que seria um documentário. Minha formação como bacharel em jornalismo direcionava meu trabalho para fotos mais realistas, que determinassem de maneira mais clara a ação e a intenção das pessoas e dos atos acontecidos diante da lente.

Porém, em algumas fotos já se podia notar um direcionamento claro em favor do movimento, das interferências visuais, do ruído interferindo no figurativismo da cena. Uma das primeiras fotografias que fazem parte deste trabalho já prediz vários dos pontos estéticos que ao longo do tempo foram se tornando padrões buscados e trabalhados por mim nas fotografias posteriores.

²² HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

²³ Idem.

²⁴ Ibidem.



Foto 1 – Câmera Nikon F3 - Analógica

Esta foto foi tirada a 13 de Maio de 2001, numa festa de congado do Bairro Concórdia. Insiro-a aqui, fora do tema central do trabalho, apenas para exemplificar como algumas das idéias mais importantes que vieram a se desenvolver com a ajuda da utilização do equipamento digital já estavam presentes nas fotos anteriores. Esta foto foi a primeira onde consegui realizar a idéia de movimento com a precisão que estava procurando.

Ela é anterior a um trabalho mais apurado e freqüente sobre o movimento e a interferência do acaso na fotografia. Foi feita com uma câmara analógica de filme convencional e com o domínio total de enquadramento, tempo de exposição, focalização. Porém, foi justamente aí que comecei a

sentir a necessidade de deixar o acaso interferir nas fotos. De incluir esse ruído visual nas fotos. Como complementação deste exemplo também posso apresentar aqui a foto 2 que tem algumas das mesmas características da foto 1.



Foto 2 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

Esta foto foi decisiva para o novo direcionamento que meu trabalho iria tomar. No dia 10 de Outubro de 2004, durante a festa da Guarda de Congo Feminina do Bairro Aparecida, utilizei uma câmera Cybershot Sony 3.2 para tirar algumas fotos, pois meu filme havia acabado. Como era uma máquina muito pequena e ágil, notei a facilidade que teria de mover a máquina com mais liberdade. Como se tratava de um equipamento digital, onde os custos de filme e revelação não seriam contabilizados, procurei fazer algumas fotos com a câmera mais livre. Segurei-a como se

fosse um gravador sonoro e apontava o equipamento mais ou menos no rumo do que eu queria. Tirei várias fotos assim sem ver o resultado no momento. A idéia era gastar todas as trezentas e poucas fotos que a máquina me proporcionaria a um custo zero. Nessa primeira sessão, porém, acostumado com o limite dos rolos de filme analógicos, por mais que achasse que estava fazendo muitas fotos, não cheguei a cem. Quando parei para observar no visor as fotos tiradas já notei as possibilidades que aquela câmera me daria.

A facilidade de movimentação da câmera e seu tamanho reduzido me proporcionariam realizar fotos de ângulos que seriam normalmente muito difíceis de se conseguir com uma câmera maior ou, mais ainda, se eu quisesse estar com o olho no visor.

A movimentação inusitada do equipamento cria na pessoa fotografada uma idéia de que ela não está sendo observada. Sente-se que a maioria das pessoas não repara o equipamento ou não nota que aquele equipamento está realizando um foto. Isso cria uma maior descontração e uma naturalidade na relação do fotógrafo com a cena retratada.

A maior profundidade focal de uma câmera digital pequena permite uma focalização do objeto desde um primeiro plano muito próximo até um plano infinito ainda focado. Isso foi determinante para o interesse dessa foto em particular. A boa focalização tanto da sanfona e da mão do sanfoneiro em primeiro plano quanto à focalização do poste de rua num plano muito atrás criou uma impressão de que a imagem é uma montagem de objetos desproporcionais ou que na verdade os objetos existentes na imagem não são o que realmente são. Se considerarmos o plano da sanfona, o poste logo atrás parece não ser verdadeiro ou ser um outro objeto. Se considerarmos o plano do poste, a sanfona passa a ter um aspecto mágico, pela sua desproporção, chegando a

parecer até um edifício onde o poste estaria proporcionalmente em concordância. Neste caso, a mão e o rosto do sanfoneiro parecem ser de um gigante que sorri sobre os prédios.

A possibilidade de uma quantidade maior de fotos permite que, ao realizar fotos sem que se veja o enquadramento, a distância focal e a luminosidade, o resultado sempre surpreenda. Na foto 2, por exemplo, as relações entre a sanfona, o sanfoneiro e o poste não foram calculadas ou prevista. Na verdade a presença do poste no enquadramento não foi nem sequer imaginada.



Foto 3 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital



Foto 4 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

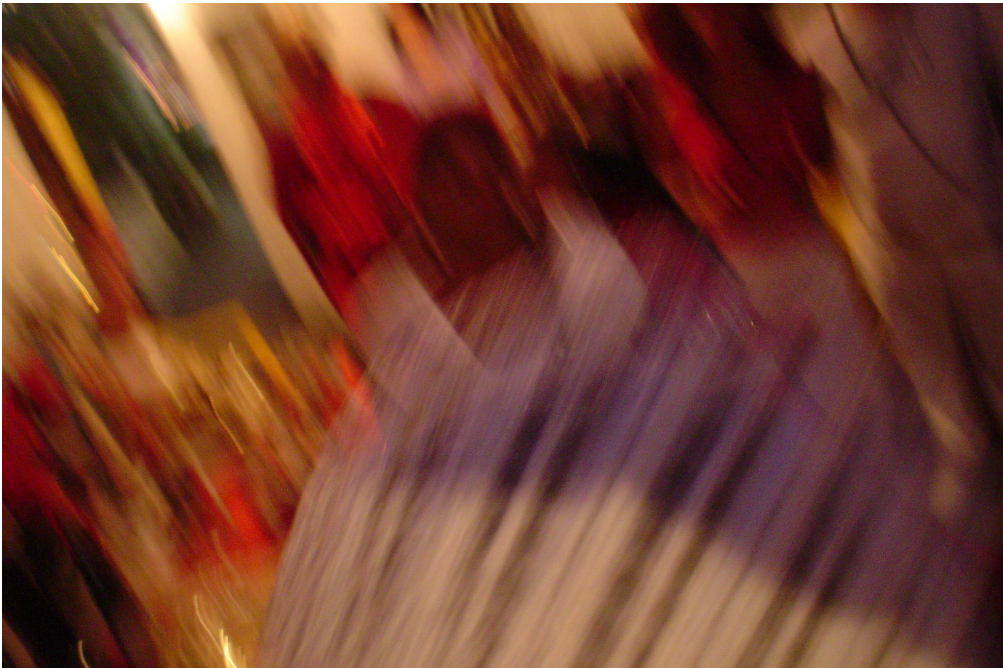


Foto 5 – Câmera Sony F828 - Digital

As fotos [3, 4 e 5] foram feitas com câmera digital e têm uma característica em comum: são fotos onde o movimento não está no objeto fotografado. O movimento ocorreu na câmera, no equipamento e no fotógrafo. Este movimento interferiu decisivamente na qualidade da imagem. Há aqui um diálogo entre o objeto fotografado e o movimento do fotógrafo. O fotógrafo tenta de certa forma interiorizar um movimento que corresponda ao movimento do objeto, do momento, da situação. É a interação entre ambos – objeto e movimento do fotógrafo – que realizam o produto final, a foto. Com a movimentação da câmera fica impossível colocar o olho no visor, direcionar o olhar, controlar a situação. A interferência do acaso se faz então muito presente. O fotógrafo pode dirigir seus movimentos, pode saber mais ou menos o rumo para onde a objetiva aponta, pode saber com certa aproximação o resultado de seu movimento, mas a fotografia só se dá com a interferência definitiva do acaso. É o acaso que vai aqui definir o ponto central da imagem, as cores, os brilhos, as linhas fortes da imagem. O acaso é, portanto, quem dá a finalização visual da imagem. O fotógrafo está presente na fotografia apenas duas vezes: uma no momento que move a câmera para fotografar, outro no momento em que escolhe, dentre as fotos feitas, as que serão representativas de seu trabalho.



Foto 6 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

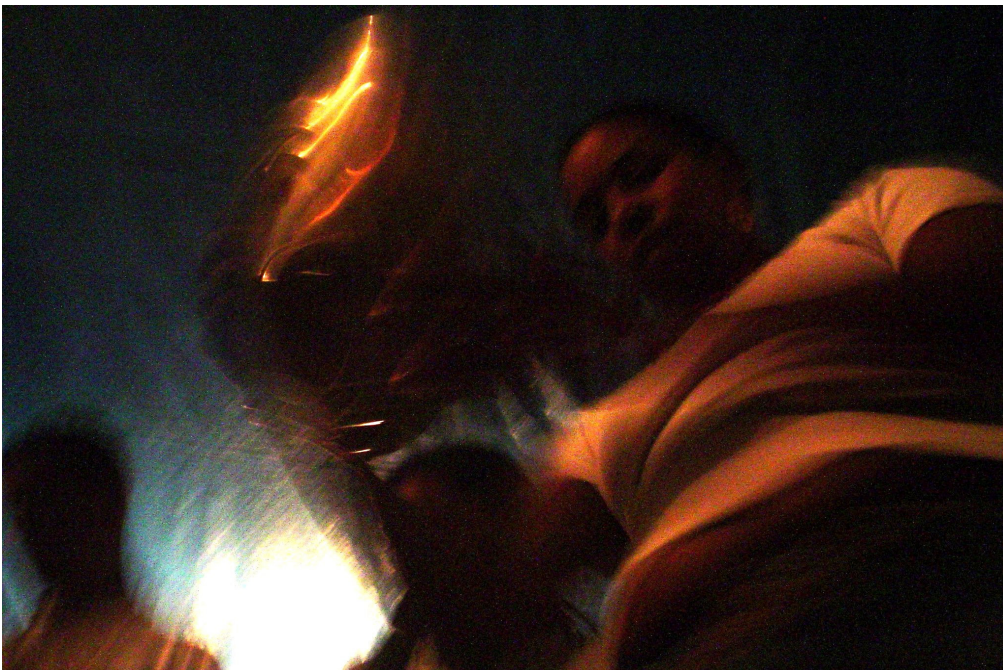


Foto 7 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital



Foto 8 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

Nesta série de fotos 6, 7 e 8, o trabalho já chega em um estágio completamente abstrato. A fotografia é feita sem qualquer domínio de enquadramento, movimento e momento. Não existe aqui um olho no visor decidindo o que vai ser enquadrado, não existe um direcionamento do movimento da câmera para que o resultado visual seja determinado, não existe sequer domínio sobre o momento da foto ser feita. Aqui o equipamento é regulado com a função de retardo de disparo. Não existe, portanto, um domínio do momento em que a câmera realiza o disparo. O

movimento é conseguido pela baixa iluminação do local, o que faz com que a velocidade do obturador seja mais lenta e pela movimentação conjugada do objeto com o equipamento na mão do fotógrafo. O interesse da foto, porém, não é o como ela foi feita, mas sua plasticidade visual. A conjugação de cores e movimento cria uma imagem não figurativa com uma composição visual perfeita. A mistura das cores e os traços decorrentes do movimento dão à composição geral o verdadeiro interesse da foto. O vazio é parte essencial da composição plástica. É o elemento mais presente. Essa presença também encontra uma profunda correlação com os princípios estéticos Zen-budistas:

“O vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, - mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade, alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser e com o Satori, isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de conhecimento”.²⁵

²⁵ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. Editora pensamento: 1995. São Paulo. Pg 42



Foto 9 – Câmera Sony F828 - Digital

A foto 9 foi tirada com todos os recursos de negação do domínio autoral da obra. Foi desligado o visor da máquina, o disparador de retardo foi usado, o movimento do equipamento foi realizado. A foto tem um resultado visual muito interessante: ela se assemelha a obras cubista. As imagens são vistas aos pedaços. Não conseguimos identificar com precisão algum elemento figurativo completo. Ao passo que conseguimos ver que vários elementos fazem parte da formação da imagem. O movimento da composição se dá pela variedade e pelo intrincado das formações visuais. O interessante desta foto é que, como ela foi feita sem o olhar, eu não tive a mínima idéia de o quê seria o objeto fotografado. A imagem deixa, portanto, de ter seu valor como documento, como retrato de uma cena para ganhar força na pura concepção final da imagem. A imagem representando a imagem.

ROSTOS

Os rostos são um ponto central deste trabalho. Na verdade, poucos são os fotógrafos que nunca centraram sua atenção ao menos uma vez em rostos. Rostos são o resumo da alma, a exteriorização dos sentimentos, atitudes, alegrias e frustrações do ser humano. Neste trabalho os rostos não aparecem claros, plenos como um retrato. A própria técnica utilizada indica como resultado uma aparência desfigurada, manchada, apagada dos rostos. Não é possível, nem seria este o objetivo, realizar fotos sem um enquadramento definido, sem um instante do click definido e sem um ajuste de luz a velocidade e ainda assim o resultado ser um retrato figurativo. Quando decidi fazer as fotografias com este grau de distanciamento, sabia que o resultado dos rostos seria diferente.

O rosto é a parte do corpo mais importante no que se refere à transmissão de sentimentos e em nossa comunicação rápida e cotidiana. É o rosto que transmite nossas emoções, é no rosto que nos reconhecemos. O rosto é nossa imagem humana mais importante e presente. Qualquer desfoque, movimento, alteração em uma fotografia de rosto é um acontecimento. O rosto alterado chama a atenção.

No presente trabalho não houve uma vontade definida de que os rostos aparecessem alterados, mas, digamos que eu, ao escolher as fotos, entrei “no jogo” dos rostos alterados. Na verdade, o rosto alterado já vem desde as primeiras fotos, o que aconteceu foi só um exacerbamento dessa situação.

Dois famosos fotógrafos trabalham diretamente com esta questão. Arthur Omar em seu livro “Antropologia da face gloriosa”,²⁶ estuda profundamente os rostos dentro do contexto da exultação do carnaval. E todos os rostos apresentados são de certa forma alterados, seja pelo uso de maquiagens, seja por desfoques, movimentos.

Sobre isso ele nos diz:

“Nesta antropologia, quanto maior é o trabalho técnico de dilaceração dos contrastes, exploração da granulação, recorte e superposição das camadas, reenquadramento sucessivo através de re-copiagens e aberração de espaço circundante, tanto mais arcaica é a música que se faz ouvir através do enigma visual resultante”.²⁷

Cito aqui como exemplo a foto 10 intitulada Leite Zulu para a Harmonia Química Nacional:



²⁶ OMAR, Arthur: *Antropologia da face gloriosa*. Cosac & Naify Edições, São Paulo. 1997. Pg 7

²⁷ Idem.

e a comparo com duas de minhas fotos do presente trabalho [fotos 11 e 12]:



Foto 11 – Câmera Sony F828 - Digital



Foto 12 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

Num panorama talvez oposto no que se refere às nomenclaturas, mas muito próximo no que se refere aos objetivos, Rosângela Rennó nos fala sobre seu trabalho, que também passa por uma grande busca em direção ao rosto alterado: “O propósito era realmente apagar qualquer possibilidade de glorificação, associada a pose típica do *portrait bourgeois*”.²⁸

No exemplo da obra de Rosângela Rennó podemos observar claramente a ausência do rosto e essa ausência como fator determinante de uma nova leitura fotográfica:



Foto 13 – Rosângela Rennó

Essa ausência de um rosto definido, mas com a insinuação do corpo também aparece na foto de minha autoria [foto 14]:

²⁸ RENNÓ, Rosângela: *depoimento*. Belo Horizonte, C/arte, 2003. Pg 20.



Foto 14 – Câmera Sony F828 - Digital

Tanto Rosângela Rennó quanto Arthur Omar usam as alterações dos rostos para modificar, sujar e dar uma outra conotação ou uma outra visão ao que normalmente seriam retratos figurativos ou com um interesse apenas de registro de um momento. Ao deixar que uma foto de um rosto se altere, o fotógrafo propicia uma transformação no objetivo da foto. A foto passa a ser agora um objeto em que o espectador pode colocar parte de sua visão, parte de seus anseios, parte de sua interpretação.

É exatamente isso que, ao ver o resultado das fotos e escolhê-las, pretendi fazer: deixar a cargo do receptor o final da história. A certeza de que aquele rosto fotografado era aquilo exatamente como estava no momento do disparo, sem intervenção da pose. Mas também, esse rosto pode ainda ser um rosto imaginado pelo espectador, onde ele pode se reconhecer da maneira que melhor lhe satisfizer.

AS MÁSCARAS

As fotos desta seção foram todas realizadas tendo como objeto a folia de reis do bairro Aparecida. A folia de reis é uma manifestação cultural típica do período de virada de ano (do Natal até o Dia de Reis por vezes se estendendo até fins de fevereiro). Nela, a importância da máscara é fundamental. São personagens típicos da folia três mascarados, cada qual com sua máscara, que fazem uma certa alusão aos três reis magos. Não se entra com a folia em uma casa sem que os três personagens estejam vestidos com suas máscaras. Até no momento do lanche oferecido pelo dono da casa visitada, não se retiram as máscaras sem antes pedir licença ao anfitrião.

Cada máscara representa um personagem com seu perfil psicológico de movimentação. A máscara representa, junto com a cor da fantasia, o modo de dançar e a fala, a individualidade de cada personagem. É ela que torna reconhecível a representação.

Nesse contexto, a máscara é trabalhada como um rosto humano. Está num ambiente de alteração, de movimento e de composição assim como as fotos de rosto estão. Existe sempre um certo estranhamento, uma sujeira, uma transformação que nos leva a ver essas máscaras no mesmo grau de desfiguração dos rostos. Elas estão sempre envolvidas numa aura de mistério e opacidade.

As máscaras são como rostos e os rostos são como máscaras. Nenhuma imagem é clara, transparente. Nenhuma imagem transmite exatamente o figurativo que poderia ocorrer no momento.

Como exemplo cito a foto 15 abaixo:



Foto 15 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

AS INTERFERÊNCIAS DO ACASO

O acaso no registro fotográfico pode ocorrer de várias maneiras, em várias etapas, em vários planos do processo fotográfico. A primeira intervenção do acaso, e que já acontece de forma usual na fotografia desde seus primórdios, é a intromissão de algum elemento não previsto no tema da fotografia. Esse elemento pode ocupar grande parte da fotografia, como uma pessoa que atravessa a cena no instante do click, um elemento que se destaca do fundo ou de parte do objeto fotografado, a interação do primeiro plano com o plano de fundo, uma luz não prevista, um brilho, um reflexo, um gesto ou uma expressão da pessoa retratada.

Esse tipo de intervenção do acaso ocorre mais frequentemente em fotos jornalísticas ou que aconteçam em ambientes abertos e que fogem do domínio completo do fotógrafo. A idéia de um estúdio fotográfico vem justamente da vontade de se fotografar em um ambiente completamente controlado e fugir o máximo possível das interferências do acaso.

Um outro nível de interferência do acaso acontece já na máquina fotográfica: é o acaso na construção do enquadramento. Essa questão está diretamente ligada à objetiva da máquina e suas características. É o enquadramento nos limites do campo de visão da objetiva que determina o que deve ser revelado e o que será excluído. Se o tema da fotografia se refere a “sobre o que” será falado, o enquadramento diz “até onde” deve-se falar sobre aquilo. O enquadramento, sobretudo nos oculta ou apenas insinua o que fica fora dos limites da objetiva. Ele interfere na construção do “como” vou retratar o objeto proposto ou como vou contar a história. O que vou explicitar e o que vou ocultar. Quando não se tem o domínio do que irá se enquadrar, o acaso passa a interferir

também nessa etapa. Quando se tira os olhos do visor e a câmera fica livre na mão, o enquadramento passa a ser ditado em grande parte pelo acaso. Se o objeto retratado está ou não completamente em quadro, se elementos estranhos também serão registrados ou ainda mais, o que na verdade será o objeto retratado, tudo isso passa a sofrer grande influência do acaso. Por vezes até a idéia de um certo objetivo fotográfico passa a ser descartada. Tudo acontece sem a interferência da vontade clara do fotógrafo. Este, no máximo, pode decidir em que direção irá apontar sua câmera, mas questões que se referem, por exemplo, ao tipo de lente usada na câmera e o que essa lente pode captar, qual a área de visão da objetiva e a profundidade de campo que essa objetiva vai permitir, de acordo com determinado enquadramento, vai depender muito do acaso.

O acaso também está presente quando o fotógrafo, não tendo acesso ao visor da câmera e, conseqüentemente, não podendo acompanhar as variações de luz e distância focal, deixa de dominar a recepção da imagem no interior da máquina. Normalmente, o obturador, o diafragma e o jogo de lentes focais permitem ao fotógrafo ter um grande domínio sobre essa etapa. Ele pode escolher o que colocar em foco, até onde a profundidade focal vai, qual a quantidade de luz vai ser usada para captar a imagem e a relação do fotografado com essa luz, qual a velocidade do obturador e quais movimentos serão congelados ou borrados.

Todo o domínio dessas operações, porém, dependem do acompanhamento do olhar do fotógrafo sobre a cena que transcorre. As variações de luz, de distância focal e de movimento, ou do objeto fotografado ou da própria câmera, devem ser prontamente reconhecidos pelo fotógrafo e corrigidos de acordo com o que se queira como resultado.

Se abdicarmos da possibilidade de acompanhar os momentos precedentes ao click, damos margem ao acaso de interferir também nesse processo. Mesmo com uma câmera automática ajustada para a posição de fotômetro e foco automático, distorções de luz e sombra, de claro e escuro podem acontecer, um movimento congelado ou um borrão não previsto são comuns e a definição do que será focalizado ou não é praticamente impossível.

Um outro aspecto fotográfico que pode abrir margem às interferências do acaso é no que se refere ao instante do disparo. Diferentemente do desenho e da pintura, a fotografia acontece em um único instante, não existe um tempo decorrido de adições de imagens como ocorre nas primeiras. A fotografia é o instante em que ela acontece. Em quase a totalidade das máquinas existentes no mercado, existe o recurso do disparador de retardo. Esse disparador é usado para se fazer fotos em que o próprio fotógrafo deseja aparecer diante da objetiva. A máquina retarda a foto, criando um tempo entre o pressionar do botão e a abertura. Esse mecanismo pode ser usado também para permitir a intervenção do acaso neste que Roland Barthes chama de “instante decisivo”.²⁹ Ao usar esse mecanismo, o fotógrafo não consegue precisar o instante do disparo. O disparo não acontece no momento em que o fotógrafo deseja. Ele ativa o disparador e a partir daí ele só pode ter uma leve idéia de quando a foto será realizada. O acaso também começa a interferir diretamente sobre esse instante.

Não se trata aqui de se fazer um manual de como fazer com que o acaso interfira nas fotos, apenas levantar alguns pontos que podem ser posteriormente desenvolvidos.

²⁹ BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro; 1984.Pg 77

CONSEQÜÊNCIAS ESTÉTICAS DO ACASO

A utilização, ou a permissão da interferência do acaso no trabalho gera resultados estéticos peculiares. O mais presente deles é o desfoque ou mancha na imagem que geram uma imagem sem nitidez, sem precisão visual, sem um figurativismo tão presente – característica inerentemente fotográfica. Essas interferências do acaso podem ser causadas por diversos fatores como uma regulagem desequilibrada do foco e da profundidade de campo, a interferência de algum objeto ou pessoa num primeiro plano, o movimento não calculado da câmara ou de objetos fotografados.

Todos esses fatores geram como resultado estético o que a artista mineira Rosângela Rennó usualmente chama de uma “fotografia opaca”. Em muitos de seus trabalhos, Rennó busca como resultado de seus experimentos fotográficos essa fotografia opaca, em oposição à fotografia transparente. Sobre isso ela nos diz:

“As fotos e o texto nunca são transparentes e as pessoas são levadas a achar que são, pois perderam a capacidade de perceber ou decifrar os sistemas e os aparelhos ideológicos que sustentam essa aparente transparência. Por isso comecei a brincar com a opacidade real nas minhas fotografias e com a tridimensionalidade e o aspecto formal e imagético das letras. (...)”.

“Na maioria das vezes minhas fotografias não são registros fiéis aos originais. São imagens elaboradas, às vezes cópias escuras (você poderia

chamar de ‘mal feitas’...) que forçam a opacidade. Interesse-me em investigar a exaustão da imagem”.³⁰

Essa opacidade, portanto, pode ajudar a fotografia a se elevar a um nível novo e diferente, um nível onde o subjetivo, a leitura do espectador passa a ter um peso maior no diálogo emissor/receptor. A fotografia não entrega a imagem, ela insinua a imagem abrindo novas possibilidades para um mundo já repleto de fotografias.

“O mundo vai ter sempre fotografias demais... Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento, De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais. A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade na imagem. Com ela provooco uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa. No entanto, a imagem original é fácil, banal. Ele é forçado a voltar-se para seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual”³¹.

Numa fotografia com interferência do acaso, essa opacidade acontece naturalmente e também tem como consequência forçar o olhar do espectador a um outro modo de decodificar aquela imagem. Certo elemento da imagem não é visível e nem reconhecível. O interessante é que, num trabalho onde o acaso prevalece e o autor não tem domínio sobre todo o processo fotográfico,

³⁰ RENNÓ, Rosângela. *Depoimento*. Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. Pg 13

³¹ Idem

esses elementos não reconhecíveis passam a ser um elemento surpresa até para o fotógrafo. Como este não participou ativamente da escolha do enquadramento e do objeto fotografado – e por vezes do momento da exposição – os elementos encontrados após uma releitura do trabalho realizado tornam-se motivo de novidade e de um treinamento do olhar para uma imagem nova também para o fotógrafo. “As veladuras e apagamentos intencionais que proponho têm como objetivo gerar uma espécie de dificuldade, para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade. Mais vertigem...”³²

O não-mostrado, o escondido da percepção, o velado faz com que o espectador tenha um outro sentido diante da fotografia. Novos modelos são propostos. Novas conclusões. Novos paradigmas. No caso do trabalho de Rosângela Rennó, essas interferências estéticas são intencionais; no caso de um trabalho onde o acaso participa, essas interferências não são intencionais. O que pode determinar um trabalho conciso num grupo de fotografias é apenas uma edição posterior onde o fotógrafo vai escolher as fotografias onde as interferências do acaso aconteceram de um modo mais harmonioso e de maior correspondência com os objetivos estéticos do autor. De qualquer maneira as interferências, sejam elas intencionais ou não, conseguem sempre dar essa nova opção estética. A estética da interferência do ruído. O ruído como forma de expressão.

³² RENNÓ, Rosângela. *Depoimento*. Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. Pg.16

DIÁLOGOS COM OUTRAS CORRENTES DE PENSAMENTO

O pensamento humano caminha em círculos. Frequentemente uma corrente de pensamento se aproxima de outra, ou se tocam, ou se contrapõem, ou se atravessam, ou se completam. O pensamento deleuziano³³, por exemplo, é uma das correntes de pensamento que mais se prestam ao diálogo com outros pensamentos, mesmo porque uma de suas maiores características é justamente defender em sua estrutura esse diálogo. As certezas e as incertezas estão presentes no pensamento deleuziano desde o conceito inicial desse pensamento que pretende abrir caminhos os mais inusitados possíveis para a correspondência com outras correntes filosóficas.

Outra corrente de pensamento (ou mais de estudo científico) que podemos citar é a da física quântica. Sob suas luzes perde-se as certezas temporais, espaciais e a certeza das certezas científicas, a certeza da recorrência. Um objeto pode existir e não existir ao mesmo tempo. Um experimento pode se realizar e não se realizar. A certeza que temos é a do “e”. A de que um fato pode ser “e” não ser. Existe espaço para a multiplicidade de resultados. Não existe espaço para a dualidade, para o “ou”. Por vezes esse pensamento se aproxima muito da corrente de pensamento zen-budista. Não o zen-budismo saturado dos livros de auto-ajuda, mas o zen-budismo filosófico que trabalha com a possibilidade do não-pensamento. Da não-mente. O zen-budismo nos dispõe ou propõe uma condição filosófica impossível de ser explicada, impossível de ser exemplificada, impossível de ser descrita, sistematizada e estudada, mas possível de ser vivenciada. O não-pensamento, a não-mente não é simplesmente a negação do pensamento ou da mente. É a ausência do pensamento ou da mente. Voltemos à física quântica. Depois de muito caminhar,

³³ Referente a Giles Deleuze, filósofo francês.

nossa tradicional ciência-coberta-de-certezas, descendente de newtons e eisteins, foi se deparar com os mais avançados estudos de física quântica. E a física quântica nos cobre de possibilidades (sempre primas das incertezas). Nos diz a física quântica que determinado objeto de estudo pode ser matéria e energia. Matéria ou energia. Ora matéria ora energia. Nem uma coisa nem outra. Todos os três caminhos acima citados foram exaustivamente percorridos. Ou caminharam por si só – de qualquer maneira muito. Como se déssemos voltas ao redor do mundo, indo vezes a leste vezes a oeste e sempre encontrando o mesmo ponto de partida. Ou de chegada. A física partiu em busca do mais profundo pensamento, da mais profunda racionalização utilizando como transporte a experiência e as certezas científicas. A filosofia também partiu em busca do mais profundo pensamento utilizando como transporte o diálogo e as certezas da retórica. O zen-budismo partiu em busca do mais profundo pensamento utilizando como transporte o não-transporte, o não-pensamento, a não-certeza. Um dia estas correntes se encontraram, ou se encontrarão. Impossível precisar. Mas alguns pontos em comum existem.

Uma das mais importantes imagens do trabalho de um pintor que segue a filosofia zen-budista é o círculo. O círculo é a representação de uma mente plena, inteira, realizada, completa em si mesmo.³⁴ Segundo Helmut Brinker em *O Zen na Arte da Pintura*:

“O círculo (*yuan-hsiang*, em chinês, *enso*, em japonês) é, desde a antiguidade, um elemento central integrante do patrimônio do pensamento do Zen-Budismo. O terceiro patriarca chinês, Chien-chih Seng-tsán (falecido no ano 606), em sua obra intitulada *Hsin-hsin-ming*, já fala da

³⁴ ADDISS, Stephen: *The art of zen*. New York: Abrams, 1989.

‘caligrafia gravada a cinzel, da crença no espírito’, do círculo que se assemelha ao ‘grande vazio; nada lhe falta, nada é supérfluo’. O círculo como ‘manifestação plena’ e como uma forma sem princípio nem fim encerra em si o retorno de todos os opostos à unidade absoluta e, assim, o verdadeiro vazio”.³⁵

É interessante notar que o círculo, segundo C.G. Jung, representa também o arquétipo do self completo, ou seja, da interação completa do ser com seu inconsciente e com o inconsciente coletivo.³⁶

Na pintura zen-budista o círculo – e todo outro traço, mas principalmente o círculo – deve ser feito através de uma grande interação do pintor com seu objeto, com o pincel, com o papel, com o ambiente e com o momento.

Na série das fotografias circulares [fotos 16, 17 e 18] , fotos em que a resultante visual é um movimento circular, tentei trabalhar essa mesma técnica agora em relação ao equipamento fotográfico. Para os movimentos (o do objeto e o do equipamento) se conciliarem a ponto de haver um resultado satisfatório, foi preciso um esforço de sincronia entre todos esses elementos. Todas as fotos que têm como resultado a imagem circular foram feitas sem nenhuma pré-definição de enquadramento. O equipamento estava livre do olhar que analisa, livre da vontade do fotógrafo quanto ao enquadramento perfeito. A máquina serviu de instrumento tal qual um

³⁵ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora pensamento, 1995. Pg.29

³⁶ JUNG, Carl Gustav: *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, s/data.

pincel. O movimento da máquina não imprimiu à foto uma imagem figurativa, uma testemunha fiel da cena, serviu mais para riscar a imagem, pincelar a tela, marcar o movimento.



Foto 16 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital



Foto 17 – Torei (1721 – 1792): “Enso” nanquim sobre papel



Foto 18 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital

A IMAGEM ZEN

Um dos caminhos da filosofia zen-budista é o Zenga – a pintura. A pintura zen-budista é uma pintura de instantâneos. Ela tenta retratar o momento. O movimento do momento. A pureza do gesto. O resultado do gesto, do movimento. A pintura feita sem a presença da mente. A pintura espontânea. A pintura momentânea. O acontecimento. A imagem sem explicação, sem alguém para dar explicações. A pintura sem o pintor. O autor ausente.

Shin'ichi Hisamatsu, filósofo contemporâneo e profundo conhecedor do Zen, ressaltou sete particularidades em seu livro *Zen to bijutsu*.³⁷ Essas caracterizam particularmente uma obra de arte zen por uma valorização num mesmo plano. São elas: assimetria (*fukinsei*), singeleza (*kanso*), altivez desafetada (*koko*), naturalidade ou evidência (*shizen*), profundidade abissal (*yugen*), desapego (*datsuzoku*), quietude, serenidade interior e equilíbrio (*seijaku*). Esses conceitos fornecem uma boa idéia das qualidades importantes numa obra de arte zen.³⁸

O mais importante para a pintura zen-budista é o gesto do autor, seu estado emocional, o traço decorrente do movimento corporal. O que é representado tem sua importância, mas o essencial é o “como” foi representado.

Nesse contexto do gesto sem pré-conceitos, do movimento espontâneo, a interferência do acaso é intensa e primordial.

³⁷ Kioto, 1958; *Zen and the fine arts*, traduzido por Gishin Tokiwa, Tóquio – Palo Alto, 1971

³⁸ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995. Pg 24

O filósofo e pesquisador alemão Eugen Herrigel, que viveu entre os mundos ocidental e oriental como professor da Universidade de Heidelberg na Alemanha e na Imperial Universidade de Tohoku no Japão, aponta, em seu livro *O Caminho Zen*³⁹, alguns pontos interessantes sobre a pintura zen:

“Qual a característica dessa pintura? Antes de tudo, o espaço. O espaço que importa nessa pintura não é, em todo caso, o europeu com suas dimensões, aquela dimensão homogênea em que as coisas estão, que as circunda e que separa uma da outra. Não é a amplidão morta, que se intromete nas coisas. (...) Não é o espaço que apenas toca a superfície dos corpos, que os encerra como uma casca e, em toda parte em que há vazio, fica sem sentido e sem aproveitamento. O espaço do pintor zen, ao contrário, é imóvel, embora produza um efeito de mobilidade; esse espaço vive e respira ao mesmo tempo. Ele não tem forma, é vazio e, no entanto é a origem de toda a forma; não tem nome e é a base de tudo que tem um nome. Por sua causa, as coisas adquirem um realce evidente, são todas igualmente importantes, igualmente significativas: são a expressão de tudo o que tem vida. (...) O que não for insinuado ou declarado, o que for silenciado, é mais importante do que é enunciado e esclarecido.”

³⁹ HERRIGEL, Eugen. *O Caminho Zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

Uma mancha, um pingo, uma falha do pincel, um borrão, fazem parte da pintura e da realidade daquele momento em que a tela foi realizada. O ruído visual está inteiramente inserido nas características mais originais da pintura zen-budista.

O Monge budista Isshi Monjo nos diz sobre a pintura zen-budista:

Vê, pois, vê!

A verdadeira essência búdica não se retira nem se fecha diante de ti.

Abre os olhos, tolo!

O que é visível é visível. O que fez parte de uma imagem no momento em que ela foi concebida é indelevelmente parte desta imagem.

Seria um contra-senso falar demais sobre uma arte indefinível, portanto recorro de imediato a uma citação da “peça central do grande sutra da sabedoria”.

A forma nada mais é que o vazio; o vazio nada mais é que a forma.

A pintura zen-budista tem como objetivo ser realizada de maneira mais impessoal possível. Impessoal no sentido do não ego. Da presença mais discreta possível da mente racional. O presente trabalho tem também este objetivo. A fotografia sem autor. A fotografia sem o olhar através do visor. Sem ter uma consciência clara do objeto a ser fotografado. Sem explicação.

Aquele momento foi captado daquela forma porque assim apareceu diante da câmera. Ninguém o enquadrou, ninguém o escolheu. Como o fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar que não vê o que fotografa, mas fotografa. Não entro aqui nos méritos de sua fotografia, nem em seus métodos. Apenas me atenho aqui à expressão “fotógrafo cego”. Um grande contra-censo. Mas, sob a ótica zen-budista (ou da física quântica ou de Deleuze) seria mesmo um contra-censo? Não seria possível fotografar sem a presença do olhar pensante por trás da câmera? Os caminhos zen (aqui representados pelo Zenga) abre uma possibilidade. Mais que uma possibilidade, a certeza de um caminho. Ou de caminhos. Seria possível fazer um documentário fotográfico sem a presença de um autor por trás das fotos no momento da realização destas? Quem seria o autor por trás das fotos? Eu? Alguém? Ninguém? A câmera? A câmera registraria imagens ou as imagens se formariam para a câmera? Quem vai ao encontro de quem, já que aqui não temos um raciocínio lógico que mentaliza e administra causa e efeito? Quem está envolvido nisso? Alguém? Ninguém? Todos?



Foto 19 – Câmera Sony Cybershot 3.2 - Digital



Foto 20 – Nantembo (1839 – 1925): “Daruma” nanquim sobre papel



Foto 01 – Câmera Nikon F3 - Analógica

CONCLUSÃO

Ao concluir o trabalho fotográfico que me propus durante o curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, creio que algumas discussões importantes sobre a utilização dos meios analógicos e digitais foram levantadas e, principalmente com relação ao meu trabalho fotográfico e sobre a minha visão de um trabalho artístico e jornalístico, vários destes pontos de discussão tiveram respaldo, influenciando decisivamente o produto final.

Um grande levantamento jornalístico sobre as festas de congado foi realizado. Levantei todos os pontos importantes que fazem parte dessa tradição, fiz um estudo iconográfico, histórico e sonoro dos principais momentos das festas. Conheci pessoas importantes e participei intimamente dos processos de criação, desenvolvimento e conclusão de um “ano do rosário”.

Tudo isso me deu uma base muito grande para o trabalho que viria. A utilização dos processos de captação de imagem por meios digitais que fogem à concepção tradicional da estética do fotojornalismo, não seria tão bem proposta se não fosse esse profundo estudo anterior do objeto fotografado e seus derivados. Esse estudo possibilitou que eu me abstraísse de uma estética mais figurativa para uma estética mais livre, uma representação mais informal do objeto fotografado.

Durante o processo de captação das imagens, os meus próprios conceitos estéticos acerca do que seria um documentário foram se transformando. O sentimento e as emoções passaram a fazer parte das imagens. O figurativismo deu lugar à expressão do momento, da sensação impronunciável, do gesto intransferível, do intocado.

Neste processo, a importância da utilização de meios digitais foi inquestionável. Os benefícios dos custos financeiros próximos do zero foram fundamentais para a realização desse trabalho. A versatilidade do equipamento, sua leveza, agilidade, rapidez, precisão e possibilidades de captar uma imagem sob condições adversas de iluminação contribuíram decisivamente para o resultado estético do trabalho.

Acredito, com isso, ter criado uma discussão que sirva de base para novas discussões sobre as interferências do processo digital de captação de imagens nos trabalhos fotográficos tanto artísticos como jornalísticos.

Os paralelismos encontrados entre o resultado estético do presente trabalho e a estética zenbudista apontaram um caminho que foi primordial na homogeneidade e na coerência visual das imagens apresentadas.

A busca por um novo caminho possibilitado pelos meios digitais acabou sendo uma busca guiada pelas características estéticas da filosofia zen budista e de uma busca pela retratação do momento, do movimento, da espontaneidade do que Roland Barthes chamou de “o instante decisivo”.

Enfim, esse trabalho não foi apenas o desenvolvimento de observações estéticas e o cruzamento de informações históricas, técnicas e culturais, esse trabalho foi o desenvolvimento de um modo muito pessoal de como eu me correspondo e corresponderei a partir de agora com o estado de ver o mundo.

Parti de uma situação estética profundamente ligado ao foto-jornalismo, decorrência direta de minha formação acadêmica como bacharel em comunicação social, especialização em jornalismo e chego ao final dessa fase de trabalhos com a certeza de uma visão estética diferenciada e com o vislumbre de novas possibilidades visuais.

Creio que os equipamentos digitais podem, se bem utilizados, trazer grandes possibilidades para o trabalho artístico visual na área da fotografia.

O presente toca em apenas alguns pontos de possibilidades que podem ser utilizadas por outras pessoas para uma nova maneira de se falar das coisas do nosso mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISS, Stephen: *The art of zen*. New York: Abrams, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia, olhares fora-dentro*. Educ, 2002.

ARAÚJO, Humberto. *Maracatu Leão Coroado*. Recife: Prefeitura da Cidade de Recife, 1989

ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

BASSIT, José. *Imagens Fiéis*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora pensamento, 1995.

CANEVACCI, Máximo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COLLIER Jr., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Edusp, 1973.

FRANCE, Claudine (org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

HERRIGEL, Eugen. *O Caminho Zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia* in *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, s/data.
- LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MASCARO, Cristiano. *São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000
- OMAR, Artur. *Antropologia da Face Gloriosa*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- _____. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 1997.
- RENNÓ, Rosângela. *Depoimento*. Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Pedro. *Maracatu de baque solto*. São Paulo: Quatro imagens, 1998.
- RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.
- SONAGLIO, Vilma. *Tangenciando um processo de criação in A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SANTOS, Luiz / OLIVEIRA, Celso. *A corte vai passar, um olhar sobre o carnaval de Pernambuco*. Pernambuco: Tempo d'imagem, 2001.
- SAMAIN, Etienne. Org. *O Fotográfico*. Ed, HUCITEC. São Paulo 1998
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *A Doutrina Zen da Não-Mente*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- VERGER, Pierre. *Saída de Iaô*. São Paulo: Axis Mundi Editora, 2002
- _____. *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger*. Catálogo da exposição. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002
- _____. *Orixás, Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.
- ZUANETTI, Rose. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2002

ÍNDICE DAS IMAGENS

Imagem 1	André Salles-Coelho	Pg. 39 - 71
Imagem 2	André Salles-Coelho	Pg. 40
Imagem 3	André Salles-Coelho	Pg. 42
Imagem 4	André Salles-Coelho	Pg. 43
Imagem 5	André Salles-Coelho	Pg. 43
Imagem 6	André Salles-Coelho	Pg. 45
Imagem 7	André Salles-Coelho	Pg. 45
Imagem 8	André Salles-Coelho	Pg. 46
Imagem 9	André Salles-Coelho	Pg. 48
Imagem 10	Arthur Omar	Pg. 50
Imagem 11	André Salles-Coelho	Pg. 51
Imagem 12	André Salles-Coelho	Pg. 51
Imagem 13	Rosângela Rennó	Pg. 52
Imagem 14	André Salles-Coelho	Pg. 53
Imagem 15	André Salles-Coelho	Pg. 55
Imagem 16	André Salles-Coelho	Pg. 65
Imagem 17	Torei Enji “Enso”	Pg. 65
Imagem 18	André Salles-Coelho	Pg. 66
Imagem 19	André Salles-Coelho	Pg. 70
Imagem 20	Nantembo Toju “Daruma”	Pg. 71