

Greice Schneider

FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO VISUAL:

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE FOTOGRÁFICA

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do título de Bacharel em Comunicação.

Orientador: José Benjamim Picado

Salvador

Faculdade de Comunicação da UFBA

2002

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de expressar minha imensa gratidão para com meus pais, cujo constante incentivo em minha formação foi indispensável para a realização dessa monografia. Agradeço também aos claqueanos, Érico, Gabriela, Juliana, Lucas e Rodrigo (em ordem alfabética) por compartilharem comigo cada uma das etapas da faculdade e com quem desejo dividir mais algumas; às minhas colegas de pesquisa Daniela Bracchi, Andrea Bessa e Lilian Reichert, pelo constante intercâmbio de idéias (esse trabalho também deve muito ao grupo); a Ester Mambrini, pelas corujices de tia e por suportar revisar o meu texto até o fim; a Rodolfo Filho, porque sim (embora ele não mereça); a Cristina Damasceno, pela gentileza ao aceitar o convite de participar da banca examinadora, aos meus professores de graduação, de um modo especial ao professor José Mamede, por me apresentar o fantástico mundo da fotografia, ao professor Wilson Gomes, pelo rigor e carinho de sempre e ao professor Benjamim Picado, pela recompensadora orientação durante todo o percurso da pesquisa. Por fim (mas não por último) agradeço a Ronei Jorge, pela paciência de ter aturado minhas “neuras” de maneira amável e por ter mantido o *status* de meu namorado mesmo depois do confinamento no processo de formulação de uma monografia.

RESUMO

O trabalho que segue busca reunir os pressupostos teóricos necessários para a formulação de uma metodologia de análise fotográfica. Não obstante as fotografias estejam fortemente presentes no âmbito da cultura mediática, nota-se uma recusa em abordá-las criticamente. O que existe é uma tendência em tratar dos temas fotografados, evidenciando o potencial de registro da realidade que o dispositivo fotográfico encerra. Diante dessa recorrência, pretendemos incorporar à discussão sobre o meio os elementos discursivos do próprio texto fotográfico, enfatizando a dimensão pragmática das fotografias. Para isso mobilizaremos autores oriundos do campo das artes, estética e psicologias da percepção, a fim de ressaltar a atividade do espectador na interpretação das obras de arte. Por fim, admitindo a premissa aristotélica de que a apreciação das obras está sujeita a estratégias programadas na instância de produção, tentaremos identificar algumas delas através da aplicação dos “modos de fazer mundos” de Nelson Goodman às fotografias.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	4
INTRODUÇÃO	5
1. CRÍTICA DO REPRESENTACIONISMO NAÏV	8
O ESPELHO DO REAL: UM MITO	9
A ESPECIFICIDADE DA FOTOGRAFIA.....	10
TEORIAS DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEAS	13
DO TEXTO AO CONTEXTO.....	14
FOTOGRAFIA E PINTURA	16
2. A ATIVIDADE DO ESPECTADOR	21
ENTRE O ESPELHO DO REAL E O CÓDIGO VISUAL	22
O ÍCONE INDICIAL.....	24
GRAMÁTICAS DA SEMELHANÇA	26
O CONCEITO DE LEITOR MODELO	29
SOBRE A POÉTICA	31
3. MODOS DE FAZER MUNDOS	34
O GOLPE DE CORTE.....	35
O ESPAÇO NA FOTOGRAFIA.....	37
O TEMPO NA FOTOGRAFIA.....	39
MODOS DE FAZER MUNDOS.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
BIBLIOGRAFIA	53

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. CAPA, Robert. 1936 (Magnum Photos).....	17
2. MAPPLETHORPE, Robert. 1983 (Masters of Photography).....	18
3. SALGADO, Sebastião. 1985 (Sebastião Salgado – Site Pessoal).....	19
4. SALGADO, Sebastião. 1984 (Masters of Photography)	20
5. CONSTABLE, John, 1816 (National Gallery of Art).....	26
6. BRESSON, Henri Cartier. 1968 (Photology).....	39
7. BRESSON, Henri Cartier .1932 (Photology)	40
8. DOISNEAU, Robert. 1957 (Masters of Photography)	43
9. DOISNEAU, Robert. 1952 (Masters of Photography)	43
10. MODOTTI, Tina. 1927 (Masters of Photography)	44
11. ABBOT, Berenice. 1935 (Masters of Photography)	45
12. EISENDSTAT, Alfred. 1934 (Digital Journalist)	46
13. WESTON, Edward. 1930 (Masters of Photography)	48
14. EISENSTADT, Alfred. 1963 (Digital Journalist)	49

INTRODUÇÃO

“The poverty of photographic criticism is well known. It stands out against the richness of photographic production and invention, the widespread use and enjoyment of photographs, and even the popularity of photography as a hobby.” Joel Snyder e Neil Allen

O estágio atual da crítica fotográfica não condiz com a profusão de fotografias presentes no nosso cotidiano. Dentre as diversas funções que o fenômeno fotográfico pode assumir – seja artística, publicitária, científica, didática, afetiva, jornalística etc. – nota-se uma especial tendência em enfatizar aquelas cuja característica principal reside em seu aspecto de registro de um dado real, ou seja, na conexão física entre a imagem e seu referente. A maior parte das abordagens da fotografia é temática, orientada por um vetor epistemológico que parte do texto fotográfico para um contexto. No final das contas, usa-se a fotografia para falar, na verdade, do fotografado.

Esse tipo de aproximação contextual é perfeitamente adequado e fecundo para estudos de natureza sociológica, etnográfica, histórica etc. De fato, se admitirmos que o contexto está, de alguma forma, sempre presente nas fotografias, é possível avaliá-las, por exemplo, a partir do grau de representação social que elas encerram. Dessa forma, as fotos poderiam ser concebidas como um lugar de sedimentação de costumes e cultura de uma época, capturadas e fixadas em um negativo, ou em outras palavras, verdadeiras emanações do real.

Contudo, os problemas aparecem quando esse tipo de abordagem predomina de tal forma que ofusca, por exemplo, a concepção da fotografia como uma configuração expressiva. Muito embora a arte fotográfica já tenha conquistado certo prestígio, chegando às salas de museus, ilustrando livros luxuosos e revistas especializadas, o mesmo não pode se dizer dos textos que tratam dela. Nesse âmbito, observa-se uma lacuna considerável em aproximações textuais das fotografias. É preciso ter em conta que nem sempre o fato de ser um registro do real é o que se sobressai em uma foto. Ou seja, antes de ser uma fotografia

sobre algo, algo é uma fotografia. E isso deve ser contemplado nas análises e críticas do meio.

O presente trabalho pretende acolher o fenômeno fotográfico a partir desse viés. Defenderemos aqui o lugar de uma análise textual e a dimensão pragmática das obras. Para que isso seja possível, porém, é preciso (ou ao menos deveria ser) lançar mão de uma série de normas de aproximação, de operadores de análise, ou seja, uma metodologia. Por sua vez, a postura metodológica do analista está subordinada necessariamente ao modo como ele entende a fotografia e, portanto, a organização de um método de análise e interpretação de fotografias é sempre realizada sobre uma série de pressupostos. É sobre eles que esta monografia irá se deter.

Através de uma argumentação de cunho especulativo, tentaremos estabelecer os pressupostos teóricos sobre os quais serão erigidos os critérios metodológicos de análise fotográfica. Para isso, o percurso adotado se dividiu em três partes. A primeira delas consistirá em uma pequena retrospectiva das teorias da fotografia. Identificaremos, desde os seus primórdios (em Benjamin, Barthes e Bazin), uma obsessão em definir a fotografia a partir de seu suporte material. A pesquisa fotográfica, até os dias de hoje (em Dubois e Schaeffer), é marcada pela discussão sobre o dispositivo, e, conseqüentemente, seu aspecto de registro (indicial). Esse esforço em separar o novo meio das outras formas expressivas e firmar uma ontologia da imagem fotográfica, apesar de fértil para algumas áreas, acabou por negligenciar a abordagem da fotografia enquanto fenômeno interpretativo.

É sobre isso que tratará a segunda parte deste trabalho: a dimensão do espectador. Com o intuito de afirmar a esfera da apreciação como condição de possibilidade para o entendimento das fotografias, mobilizaremos alguns conceitos desenvolvidos por Umberto Eco, Ernst Gombrich e Aristóteles. A exploração de campos estranhos ao da comunicação, tais como teorias da arte, estética e psicologia da percepção, ocorre em boa parte devido à insuficiência de abordagens sobre fotografia na área.

Em um terceiro momento, trataremos dos aspectos materiais de que uma análise deve se ocupar, partindo da assunção de que a instância de realização fotográfica deve presumir um espectador. Os aspectos de produção só serão mencionados quando relevantes na interpretação das fotografias. Tendo como base a obra de Nelson Goodman, serão apontadas algumas possíveis estratégias de feitura de mundos, conduzidas principalmente através do corte espacial e temporal que o ato fotográfico impõe.

Este trabalho consiste, portanto, na organização de um arcabouço teórico que fundamentará futuras análises de obras fotográficas. Sua base bibliográfica é originária dos dois anos de participação na pesquisa *Gramáticas da Semelhança: o problema do iconismo na semiótica e da filosofia da linguagem (PIBIC/CNPq)*, coordenada pelo professor Benjamim Picado. A partir dos pressupostos ali examinados, tentaremos justificar a elaboração de uma metodologia de análise que contemple o aspecto discursivo das fotografias inspirada naquela proposta pelo professor Wilson Gomes para o cinema, que se encontra em fase de testes no *Laboratório de Análise Filmica*. Em uma próxima etapa a ser desenvolvida na pós-graduação, tentaremos aplicar essa metodologia ao fenômeno fotográfico (com seus devidos ajustes), mais especificamente a fotos que contenham um forte teor narrativo. O interesse pessoal pela fotografia enquanto prática e a participação nas pesquisas motivaram a busca de um melhor entendimento da experiência fotográfica, principalmente no que diz respeito à sua esfera de apreciação.

CRÍTICA DO REPRESENTACIONISMO NAÏV

Pequena retrospectiva da questão da especificidade nas teorias da fotografia

It is surprising that the history of art has hardly devoted any attention to the question of art and photography, actually one of the Paramount problems in 19th-century art, although its roots are infinitely older than photography itself. Schwarz

A fotografia, quase que onipresente no cotidiano da cultura contemporânea, ainda não conseguiu atingir seu devido amadurecimento no campo das teorias da comunicação. Se comparada com configurações expressivas mais antigas e maduras (como a teoria literária ou as belas artes) ou até mesmo com o cinema (que apesar de mais novo, tem sua teoria em estágio mais avançado), a teoria da fotografia se encontra em um patamar embrionário.

É verdade que o estágio prematuro no qual as pesquisas sobre a imagem fotográfica ainda se encontram se deve, em uma boa medida, a uma insistência em se ocupar de questões já ultrapassadas, como saber de que maneira determinado meio expressivo se relaciona com seus referentes externos, ou melhor, como eles representam o real. O debate sobre o realismo é um problema antigo, que deve ser enfrentado pelos mais variados meios de expressão. A diferença é que, enquanto nos outros meios, a questão já foi resolvida (ultrapassando o paradigma de fundo da representação), na fotografia, as teorias estacionaram no mesmo ponto.

Para decifrar as causas desse atraso, é necessário retornar uma vez mais às velhas questões em uma retrospectiva de como a imagem fotográfica vem sendo abordada desde seu surgimento, no século XIX. Nota-se uma tendência dessas teorias em se ocupar acentuadamente com a busca da especificidade da imagem fotográfica (encontrada desde os tempos da invenção da fotografia, em Benjamin e Bazin aos dias atuais, em Dubois e Schaeffer, por exemplo). Embora reconheçamos a relevância dessa abordagem, veremos que o destaque dado a ela, em contrapartida, negligencia um aspecto pouco explorado nas discussões sobre o meio: o lugar do espectador na experiência de ver fotografias.

O ESPELHO DO REAL: UM MITO

A primeira conseqüência importante que o surgimento da fotografia trouxe consigo foi um entusiasmo exacerbado com o novo meio. Esse maravilhamento com a invenção de Niépce e suas possibilidades de representação foi rapidamente convertido em um esforço no sentido de definir a essência da fotografia. Desse modo, parece natural que uma invenção como o daguerreótipo traga, em primeiro lugar, uma obstinação em diferenciá-la da pintura.

Por satisfazer o apetite pelo real como nenhum mestre do ilusionismo na pintura houvera conseguido, a fotografia passaria a funcionar como contraponto das artes tradicionais. Nos seus primeiros anos de existência, a imagem fotográfica chegou a ser vislumbrada como um “espelho do real” (idéia que, como veremos, vigorou durante pouco tempo).

Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais ‘objetivo’ e ‘realista’ que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a doxa, o saber trivial sobre a foto.”¹

Essa noção de fotografia como imitação da realidade era vista ora com bons olhos, ora como ameaçadora. Os otimistas, como André Bazin, achavam que a fotografia, por conta de sua capacidade de reprodução fiel do real, libertaria a pintura de suas necessidades figurativas e utilitárias. Segundo ele, “a fotografia (...) liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo em vão, em nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo”.²

¹ DUBOIS, 2001

² BAZIN, 1991

No extremo oposto dessa idéia estão aqueles que temem que as imagens fotográficas venham substituir as obras de arte, tomando-as como verdadeiros “espíritos do mal do século XIX”. Baudelaire revela-se como um dos adeptos mais radicais dessa posição, ao afirmar, denunciando a fotografia como um “ato de um deus vingativo que, ao enviar Daguerre como seu messias, atendeu à prece de uma multidão vulgar que queria que a arte fosse uma imitação exata da natureza.”³ Em uma inflamada carta a uma revista francesa, Baudelaire chega a dizer que “quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão.”⁴ A aversão de Baudelaire era tamanha que ele chega, nesse mesmo texto, a pregar a redução da fotografia ao papel de mera serviçal da ciência e da arte.

A ESPECIFICIDADE DA FOTOGRAFIA

É verdade que pensar a fotografia enquanto uma “janela para o mundo” foi algo que aconteceu durante as primeiras discussões sobre o tema. Houve, de fato, um período em que a ingenuidade com que se tratava a imagem fotográfica acabou por alçá-la a um patamar de cópia do real. Alguns teóricos contemporâneos, como Philippe Dubois, chegam mesmo a indicar nesse discurso a primeira fase da teoria do novo meio.

No entanto, o acento nessa concepção inocente de fotografia é muitas vezes superestimado, como o fez Dubois. O próprio Umberto Eco chega a desmistificar um pouco essa concepção ao notar que “a teoria da fotografia como um análogo da realidade foi abandonada até por aqueles que já a defenderam”⁵. Ao contrário do que se é dito, a discussão sobre semelhança na representação e a impressão de ilusionismo foi, inclusive, menos explorada do que deveria (como veremos adiante). A impressão de realidade aparecia nas discussões apenas como uma consequência de algo que realmente marcou as teorias da fotografia desde o início: sua gênese. Era a coligação do signo fotográfico com

³ BAUDELAIRE apud ARNHEIM, 1989

⁴ BAUDELAIRE apud DUBOIS, 2001

⁵ ECO, Umberto. “Crítica da Imagem” in BURGIN, 1982

seu objeto que importava. A fotografia era (e é até hoje) definida como a emanção de algo que já foi.

É preciso ter em conta, então, que todo esse discurso da mimese é tecido sobre um pressuposto maior: o vínculo necessário entre a imagem fotográfica e seu impregnante. Nessa acusatividade imperativa moraria a grande novidade da fotografia com relação aos meios anteriores. É sobre o caráter inaugural da possibilidade de um registro automático do mundo que a maior parte dos estudos sobre a imagem fotográfica estará centrada desde o início.

Alguns teóricos contemporâneos notam (e, por vezes, criticam) os efeitos dessa perplexidade com o aparato refletidos nas teorizações sobre o fenômeno fotográfico. Jonathan Friday, filósofo escocês contemporâneo, ao discorrer sobre a especificidade dos meios, observa uma “assunção implícita de que as artes pictóricas são melhor investigadas filosoficamente pela divisão do fenômeno a ser explicado de acordo com seu meio de produção”.⁶ O segredo para decifrar as imagens estaria no dispositivo, na dimensão do produtor (e, no caso da fotografia, na “ausência” dele). O mesmo é observado por Joel Snyder e Neil Walsh Allen, ao questionarem a ênfase dada aos modos de produção nas teorias da fotografia. Em *Photography, Vision and Representation*, os autores apontam uma tendência em resolver questões sobre especificidade da fotografia que marcou todo o século: “Fotografias e pinturas diferem de uma maneira importante e requerem diferentes modos de interpretação precisamente porque são concebidas de formas diferentes.”⁷

A literatura tradicional das teorias da fotografia é fortemente marcada por essa idéia. A começar por Walter Benjamin, que, mesmo tendo presenciado apenas os primórdios da nova invenção, tentou compreender sua essência. As idéias de Benjamin, assim como a da maioria dos autores da época, é marcada por muito fascínio, especialmente com respeito às possibilidades reprodutivas da fotografia desenvolvidas em seu tão conhecido ensaio *A Obra de Arte na É poca da sua Reprodutibilidade Técnica*. Já na sua *Pequena História da Fotografia*, ao descrever uma foto de David Hill, Benjamin deixa transparecer a

⁶ FRIDAY, 2001

⁷ SNYDER e ALLEN, 1987

importância que ele atribui ao referente, àquilo que é fotografado, à “pequena centelha do acaso, do aqui e agora”⁸ (o que Barthes chamará, anos mais tarde, de “*punctum*”).

...na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’.⁹

Pode-se dizer que aquilo que “não se reduz ao gênio do fotógrafo” decorre da automaticidade da produção fotográfica. Mesmo o *slogan* da fábrica de máquinas Kodak exibia essa concepção: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. André Bazin, ao tentar construir uma ontologia da imagem fotográfica, identifica nessa gênese automática da fotografia a sua essência. “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso.”¹⁰

Mas o maior defensor do índice nas teorias da fotografia chama-se Roland Barthes. Apesar de tematizar a imagem fotográfica desde seus primórdios (*A Mensagem Fotográfica* e *Retórica da Imagem*), o autor só irá se deter com mais vigor ao problema da especificidade do meio anos mais tarde, já na década de 80, quando publicou *A Câmara Clara*. Escrito em um tom um tanto quanto afetivo, o último livro de Barthes é movido por seu desejo ‘ontológico’ de querer saber “por que traço essencial ela [a fotografia] se distingue da comunidade das imagens”¹¹. O argumento central desse livro – fruto da observação de suas próprias fotos familiares – reafirma ainda mais a ligação material entre a imagem fotográfica e seu objeto. Para Barthes, o *noema* da fotografia consiste na certeza de que algo “estava lá”, no “ça-a-éte” (o “isso foi”). O autor nota que “(...) dessa obstinação do referente de estar sempre ali ia surgir a essência do que eu [Barthes] procurava”.¹² Nesse

⁸ BENJAMIN, 1987.a

⁹ Ibidem

¹⁰ BAZIN, 1991

¹¹ BARTHES, 1984

¹² Ibidem

ponto de vista, as fotos carregariam seus referentes consigo como se fossem próprias emanções destes.

TEORIAS DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEAS

Os anos se passam, a pesquisa fotográfica se desenvolve, mas, de uma maneira geral, continua entretida nos mesmos pontos. Em uma descrição sobre o estágio da produção bibliográfica sobre fotografia na França nos últimos anos, Etienne Samain identifica uma série de novos autores e trabalhos sobre fotografia. Apesar de se libertarem da ingênua noção de fotografia como cópia fiel da realidade, a maioria dos teóricos contemporâneos citados por Samain (Dubois, Schaeffer, Van Lier) ainda sustenta que o problema da significação fotográfica deve ser resolvido no nível de sua produção, isto é, na discussão sobre a gênese automática da fotografia. Vemos aí uma forte herança barthesiana marcando as especulações sobre a imagem fotográfica nos dias de hoje.

Philippe Dubois é, sem dúvida, um dos maiores apoiadores dessa tese. O pós-estruturalista francês retoma as categorias de signos propostas pelo semiótico Charles S. Peirce para traçar um percurso da discussão sobre a fotografia que vai “da verossimilhança ao índice”. Dubois dividiu essa retrospectiva em três momentos, nos quais cada um corresponde a uma categoria da tríade peirciana: o da fotografia como espelho do real (a idéia da semelhança, do ícone), o da fotografia como transformação do real (o discurso da convenção estrita, codificada, do símbolo) e um terceiro no qual se enquadra: a fotografia como traço de um real (como o conceito de índice, de referência).

Em seu livro *O Ato Fotográfico*, Dubois prioriza essa terceira tendência – a de considerar a fotografia como um traço do real – colocando o momento de sua produção, o ato em si, acima de sua materialização em grau de importância. “A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”.¹³ O autor defende a tese de que “a foto é em primeiro lugar um índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Para priorizar a noção de fotografia como “impressão luminosa sobre

¹³ DUBOIS, 2001

uma superfície sensível”, Dubois chega a propor o deslocamento do problema para campos epistemológicos ao defender um conhecimento puramente indexical.

Um outro teórico contemporâneo acompanha Dubois nessa elegia ao índice. Jean Marie Schaeffer, em seu livro *A Imagem Precária*, também aposta que a conexão física entre imagem e referente possa dar conta da essência da imagem fotográfica. No entanto, Schaeffer é menos radical quanto à prevalência indicial da fotografia, considerando, com cautela, também seus aspectos icônicos. Para Schaeffer, a imagem fotográfica ocupa uma posição intermediária na classificação de Peirce: um ícone indicial (ou índice icônico).

“A especificidade que permite diferenciar o ícone fotográfico de outros ícones analógicos reside em sua função indicial. Esse primeiro resultado deve ser imediatamente contrabalançado por uma observação complementar: a especificidade que possibilita distinguir o índice fotográfico de outras impressões fotônicas reside na função analógica de sua realização icônica.”¹⁴

DO TEXTO AO CONTEXTO

De fato, a gênese automática da fotografia é de fundamental importância para se entender o que há de específico nesse novo meio. É no fato de ser um registro que está localizada a peculiaridade da fotografia, o ponto onde ela se diferencia da pintura. Não é à toa que justamente nesse aspecto é que os mais básicos manuais para fotógrafos distinguem esses dois meios de representação. Enquanto o pintor tem a possibilidade de ajustar e alterar concretamente o quadro, o fotógrafo dispõe de uma liberdade muito menor, podendo apenas registrar aquilo que vê. O argumento ontológico da imagem fotográfica não pode, portanto, prescindir de uma discussão sobre o dispositivo que a cria ou o envolvimento físico necessário da fotografia com seu referente.

No entanto, não se deve deixar de questionar até que ponto a evidência do registro é importante para compreender fotografias enquanto objetos submetidos a uma visão. Admitir sua natureza indexical pode ser útil para distinções ontológicas, por exemplo, mas parece um caminho pouco promissor para discutir a significação fotográfica. O entusiasmo

¹⁴ SCHAEFFER, 1996

com a novidade da fotografia e o esforço em separá-la de outros meios acabaram superestimando o problema e ofuscando discussões anteriores e importantes sobre a imagem figurativa como um todo. O debate sobre a interpretação de fotos é um exemplo ilustrativo disso.

Um bom termômetro de como esse deslumbramento com o dispositivo fotográfico e sua relação com o referente contamina as discussões sobre o assunto pode ser oferecido pela quantidade de pesquisas sobre a fotografia que, ironicamente, não trata da imagem fotográfica tomada enquanto objeto visível, mas de fatores que lhe são externos. O objeto fotografado é o verdadeiro tema desses estudos, geralmente de cunho sociológico, etnográfico ou mesmo psicológico. O “texto” fotográfico acaba se resumindo apenas a uma via de acesso para abordagens contextuais.

Essa multiplicação de análises supostamente fotográficas pode ser julgada como um sintoma de um ponto de vista que apaga qualquer discursividade da própria fotografia. Para Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”¹⁵. O apagamento da fotografia em favor do referente acaba custando caro às teorias fotográficas, que deixam de tematizar a instância da interpretação, por exemplo.

A fotografia é mais comumente encontrada em textos sociológicos como uma ‘evidência’, onde o sociólogo opera através do senso comum intuitivo de fotografia como uma ‘janela do mundo’. Esse tipo de encontro sociológico com a fotografia é simplesmente irrelevante para o projeto da teoria fotográfica, que deve levar em consideração as determinações apresentadas pelos meios de representação sobre o que é representado.¹⁶

FOTOGRAFIA E PINTURA

As abordagens que evidenciam o fotografado (seus temas, o reflexo de uma época) devem ter relevância para outros campos de conhecimento (para uma teoria da representação

¹⁵ BARTHES, 1984

¹⁶ BURGIN, 1982

social, por exemplo). É evidente que, em muitos casos, a fotografia cumpre uma função de documento, seja em disciplinas como a antropologia ou a história, nas delegacias e redações de jornal, ou mesmo nos álbuns de família. Em contextos desse tipo, a gênese, o “isso foi” é de extremo valor. As fotos acabam servindo, nesses casos, como amostra dos costumes de uma época, “embalsamando o passado como moscas no âmbar”.¹⁷

O problema é que a insistência em considerar a imagem fotográfica enquanto traço do real, apesar de ser uma idéia que dê conta da ontologia da fotografia, acaba por negligenciar uma outra questão, tão ou mais importante. Se a vinculação automática com o referente tem esse apelo de novidade nas teorias da representação, o preço a se pagar por esse alvoroço tem sido caro, já que uma outra dimensão do fenômeno fotográfico (que, se não tem essa “exclusividade” promulgada, não é menos importante) acaba sendo pouco discutido: a instância da apreciação. A partir do momento em que reconhecemos a relevância do espectador na significação fotográfica, deslocando o debate da produção para a recepção, cabe perguntar se todo esse esforço ontológico em separar pintura e fotografia é fundamental na interpretação desta.

A resposta a esse questionamento certamente seria positiva caso admitíssemos que cada novo meio inaugura uma nova sensibilidade. Se acolhêssemos o argumento de que a técnica tem o poder de mudar nossa percepção, então, de fato, haveria sentido nessa diferenciação entre meios. Benjamin e Barthes, de alguma forma, sustentavam que essa nova tecnologia modificaria os modos de perceber, inaugurando uma nova sensibilidade. Benjamin chega a dizer premonitoriamente que o século que presenciava a evolução das técnicas de reprodutibilidade não foi capaz de perceber que a questão não era questionar se a fotografia era ou não arte, mas de questionar se o aparecimento dessas novas técnicas não modificaria a natureza geral da obra de arte. Isso fica claro nas idéias de “*punctum*” de Barthes e de “centelha do acaso” de Benjamin. Ambas partem do princípio comum de que o que chama atenção nas fotografias é justamente aquilo que escapa ao fotógrafo, aquilo sobre o qual o

¹⁷ WOLLEN, Peter apud AUMONT, 1993

produtor não detém o controle. Portanto, estão se referindo a como a mecanicidade da instância de produção afeta a recepção das fotos.¹⁸

Schaeffer, por sua vez, defende que o conhecimento do *arché* da fotografia (ou seja, de sua especificidade enquanto produto da ação óptica e química da luz, ou ainda, enquanto registro mecânico) é imprescindível na orientação da visão de fotografias. “Para uma recepção especificamente fotográfica, o conhecimento do *arché* e os critérios que possibilitam sua aplicação ante uma imagem precisa desempenham um papel crucial.”¹⁹

De certa forma, o autor tem razão em anunciar a importância do conhecimento da *arché* na interpretação de fotografias. Como já foi dito, é evidente que saber se uma foto é uma foto ou uma pintura pode nortear seu modo de percebê-la. Uma imagem de um homem sendo assassinado com um tiro na Guerra Civil Espanhola, como a fotografia de Robert Capa, pode nos deixar estarecidos com as agruras da guerra, ou nos fazer pensar como foi que Capa conseguiu capturar o instante exato. A “centelha do acaso” e o “*punctum*” aqui podem provocar uma certa reação de quem vê a foto.



Figura 1 – Capa, 1936

Contudo, é preciso ter em conta de que essa não é a única forma de se portar diante de uma fotografia. É apenas uma possibilidade, algo que pode ou não acontecer. O que aconteceria

¹⁸ Para um estudo mais aprofundado sobre o caso, consultar MAMEDE, 1997

¹⁹ SCHAEFFER, 1996

se não soubéssemos se essa imagem é uma pintura ou uma fotografia? “Dada a incapacidade do receptor de decidir se se trata de uma foto ou da reprodução de um quadro, a função indicial da imagem desaparece”²⁰. A função indicial desaparece, mas isso não compromete a interpretação da imagem enquanto obra visual, configuração expressiva.

Etienne Samain aponta duas maneiras de se encarar a fotografia. A primeira delas seria a de pensá-la como auxiliar das ciências e das artes, ou seja, sua faceta informacional viria à tona. A outra maneira de se conceber a fotografia seria como “uma arte em si”. Ao fazer essa divisão, Samain auxilia uma lida mais organizada do que ele chama de “territórios do fotográfico”²¹. Essa é uma distinção já realizada, em alguma medida, por Schaeffer. O autor francês, prosseguindo com sua abordagem cautelosa, chega a distinguir a informação transmitida pela fotografia canônica daquela transmitida pela imagem fotônica.

Tendo em vista essa divisão, é possível esclarecer um pouco o impasse colocado. Na apreciação de um trabalho como o de Mapplethorpe, por exemplo, pouco importa se o fotografado existiu ou deixou de existir, se aquilo é posado ou não. Não é o isso foi que importa, mas uma outra ordem entra em jogo, a estética.

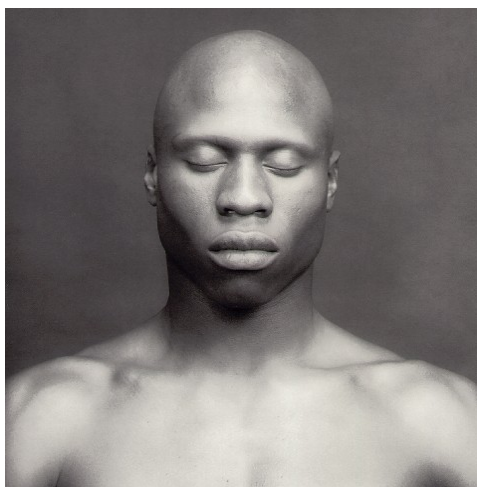


Figura 2 – Mapplethorpe, 1983

Mesmo em fotos com forte apelo documental, como a de Capa, ou as fotografias de denúncia de Sebastião Salgado, podemos prescindir do conhecimento da *arché* - abrindo

²⁰ Ibidem

²¹ SAMAIN, 1993

mão do fato de aquilo ter realmente acontecido - para nos maravilharmos com aspectos de composição, de contrastes, de texturas das fotos, ou mesmo de nos emocionarmos com uma cena, algo que faríamos independente de serem ou não fotografias. Arlindo Machado, ao escrever *A Ilusão Especular*, reconhece isso ao atribuir o impacto de muitas fotografias jornalísticas à “coincidência – acidental ou premeditada – com certos arquétipos pictóricos”.²² A apreciação das fotografias não pode, portanto, se resumir ao “isso foi”.



Figura 3 – Salgado, 1985

Joel Snyder e Neil Walsh Allen (defensores de tendência contemporânea que aposta em uma continuidade desses dois meios) introduzem seu texto perguntando se existe alguma coisa especialmente ‘fotográfica’ na fotografia – algo que a separe de todas as outras formas de representações visuais. Assumindo que essa diferença exista (e como já vimos aqui, essa especificidade pode ser dada pela coligação física com o referente), os autores passam a questionar o quão importante ela é para o nosso entendimento das imagens fotográficas. “As fotografias são tão diferentes de outros tipos de figuras a ponto de solicitar modos únicos de interpretação e padrões de julgamento?”.²³ O que aconteceria se tomássemos uma fotografia como a seguinte como uma pintura?

²² MACHADO, 1984

²³ SNYDER e ALLEN, 1987



Figura 4 - Salgado, 1984

Ao concluirmos que o conhecimento da *arché* não constitui condição *sine qua non* para percebermos uma fotografia, mas apenas um dos modos possíveis de abordá-la, estamos afastando a necessidade de criar fronteiras entre fotografias e pinturas nesse debate. Para entender a relação que travamos com a fotografia enquanto fenômeno expressivo, é útil que se leve em conta o ponto de encontro entre essas duas formas de representação, ou seja, o modo como nossa percepção lida com representações visuais. Os meios não são a origem das experiências, mas reproduzem padrões perceptivos. “Se é possível renovar o campo da pesquisa fotográfica, o foco de nossa atenção deve agora privilegiar a relação que o observador de uma foto tem com aquilo por ela apresentado, discutindo-se o sentido dessa experiência no âmbito da nossa percepção visual”.²⁴

²⁴ MAMEDE, 1997

A ATIVIDADE DO ESPECTADOR

A Importância da Dimensão Perceptiva no Fenômeno Fotográfico

Diante da fotografia, quase sempre fechamos mais ou menos os olhos: o tempo de produzir o 'complemento' graças ao qual aquele que vê a imagem consegue situar-se nela.

Raymond Bellour

O fenômeno fotográfico envolve muito mais do que a simples presença de um sujeito e o seu objeto fotografado, ao contrário do que as abordagens anteriores da fotografia, amplamente centradas no dispositivo, podem nos fazer pensar. Perceber uma fotografia implica lidar com expectativas de ordem cultural ou subjetiva de quem vê. Nesta parte do trabalho faremos uma exposição sumária das teorizações acerca da atividade do espectador na apreciação das obras. Para tanto, iremos, em um primeiro momento, restituir a importância da dimensão icônica das fotografias, esquecida por conta do entusiasmo com a possibilidade indexical do dispositivo fotográfico.

O argumento que deve alinhar o presente capítulo sustenta-se na dimensão pragmática das fotografias. Partindo do princípio que as obras só existem *para* um espectador, e que contêm estratégias de leitura para esse espectador previsto, serão ressaltados o esquematismo da nossa percepção e a importância da experiência prévia na decifração de obras. A esse respeito, contribuem especialmente o debate sobre iconismo e o conceito de leitor-modelo em Umberto Eco, as noções de esquemas e contextos mentais de Ernst Gombrich e algumas intuições encontradas na Poética de Aristóteles.

O emprego de autores oriundos de outras disciplinas, como a estética, a teoria da arte ou a psicologia da percepção poderia suscitar dúvidas quanto à sua adequação ao debate sobre a fotografia. Contudo, a partir do momento em que aceitamos uma flexibilização dos limites que separam a experiência estética da fotografia daquela que temos com a pintura, perdemos sentido as justificativas que poderiam impedir o diálogo entre as teorias dos dois meios. Dessa forma, a teoria da fotografia pode ultrapassar, enfim, a discussão sobre o paradigma da representação se valendo dos debates travados nas artes pictóricas.

ENTRE O ESPELHO DO REAL E O CÓDIGO VISUAL

Como foi visto no primeiro capítulo, existe uma forte tendência em favorecer a concepção de fotografia como conexão física com seu referente. Ou seja, se adotarmos a classificação peirciana como parâmetro, podemos dizer que a natureza indicial (índice: segundo Peirce, aquele signo que representa seus objetos independentemente de qualquer semelhança com eles, apenas por conta de conexões reais com eles)²⁵, da imagem fotográfica tem prevalecido sobre (e até ignorado) o caráter icônico das fotografias. Para restituir o lugar do ícone no fenômeno fotográfico, é indispensável, antes de tudo, esclarecer melhor o seu conceito.

Em sua obra, Peirce, define o ícone como “um signo que é determinado pelo seu objeto dinâmico em virtude de sua própria estrutura interna”. O autor chama de ícone “o signo que substitui alguma outra coisa meramente porque se assemelha a ela”. É interessante notar, inclusive, que em um certo momento, Peirce chega a equivaler ícone ao termo *likeness* (ou seja, semelhança). “A semelhança não tem qualquer conexão dinâmica com o objeto que representa; acontece que suas qualidades se assemelham àquelas do objeto, e produz sensações análogas na mente.”²⁶ Ou seja, o ícone não é aquele signo que compartilha semelhanças naturais com o objeto. As semelhanças estão nos efeitos que eles causam no interpretante. Ou como diz Eco, “se pode apontar como signo icônico todo aquele que nos parece reproduzir algumas das propriedades do objeto representado.”²⁷

Um dos argumentos sustentados por Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico* é o de que a primeira fase das teorias da fotografia (foto como o “espelho do real) teria sido marcada pela classificação da imagem fotográfica como um ícone. No entanto, ao contrário do que o autor defende, se tomarmos o conceito de ícone dado por Peirce, veremos que a tematização da semelhança na fotografia é um capítulo muito descuidado nas teorias da fotografia. Mesmo nos dois momentos em que o assunto esteve em pauta nas abordagens do meio (de lados contrastantes), foi tratado timidamente, de uma maneira ingênua.

²⁵ PEIRCE, 1999

²⁶ The Commens Dictionary of Peirce's Terms: Peirce's Terminology in His Own Words
<http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/icon.html>

²⁷ ECO, 1976

Pode-se dizer que o primeiro deles ter-se-ia dado logo após o surgimento da fotografia. A imagem fotográfica passou a ser considerada como uma “janela para o mundo” e representaria uma espécie de duplo da realidade, seu análogo mais perfeito, seu registro mais objetivo. A fotografia e o fotografado guardariam entre si propriedades comuns, semelhanças nativas que se dariam “de fato”, naturalmente. Ou, como aponta Gibson ao descrever a teoria da época, a representação seria possível por conta da natureza projetiva dos raios luminosos que produzem correspondências ponto-a-ponto entre a imagem e seu objeto.²⁸

No entanto, como já dito anteriormente, esse discurso da fotografia como “janela do mundo”, por ser demais ingênuo, foi rapidamente deixado de lado. É difícil conceber, afinal, que alguém pudesse confundir a visão de fotografias com a visão natural a ponto de nos iludirmos e tomarmos uma fotografia como realidade. “Sabemos que a imagem que se forma no celulóide é análoga à imagem retiniana, mas não à imagem que nós percebemos.”²⁹ Ora, o dispositivo fotográfico tem suas origens fincadas no advento da *camara obscura*, que funciona em obediência às lógicas da perspectiva renascentista e, conseqüentemente, produz imagens planas, para serem vislumbradas a partir de apenas um ponto de vista fixo. A visão “natural” difere bastante desse modelo de visão em perspectiva na medida em que a impressão de tridimensionalidade não exige um posicionamento fixo do espectador. Além do mais, o fato de termos dois olhos (portanto não “um único ponto” de vista) em constante movimento confere uma variabilidade do objeto conforme nossa posição (o que não ocorre com as imagens fixas).

Segundo Dubois, o argumento antagônico ao precedente, de atribuir à lógica da representação uma convencionalidade estrita entre a fotografia e seu objeto, procede, em boa medida da semiologia estruturalista, marcada por um acento em um viés lingüístico, buscando separar mesmo as imagens visuais em unidades mínimas de significação, elementos discretos, sememas. O autor menciona exemplos dessa facção como Umberto Eco, Barthes, o Grupo μ etc. No entanto, ao dizer que não insistirá “sobre tais discursos

²⁸ GIBSON, 1971

²⁹ ECO, Umberto. “Crítica da Imagem” in BURGÍN, 1982

semióticos padrão”,³⁰ Dubois, de certa forma, exime-se de demonstrar as razões de sua classificação.

Mesmo o próprio Barthes, em seu ensaio célebre ensaio “A Mensagem Fotográfica”, reconhece a impossibilidade de uma dupla articulação aplicada à fotografia. O autor resolve qualificá-la como uma “mensagem sem código”, e como tal deve ser classificada como a única estrutura de informação que é puramente denotativa. Esse mesmo argumento continua a ser explorado em seu célebre artigo *A Retórica da Imagem* no qual Barthes analisa uma peça publicitária das massas *Panzani*. O autor reconhece na publicidade observada uma discursividade, uma intencionalidade, mas atribui esse sentido “conotativo” a elementos externos (culturais), como a legenda, por exemplo.

Vimos, portanto, que essas noções de fotografia enquanto mímese ou enquanto código lingüístico não vingaram durante muito tempo (o que é compreensível, dada a radicalidade de ambos os discursos que os torna, conseqüentemente, vulneráveis e de fácil refutação). O problema é que, ao invés de evoluir, a discussão sobre a semelhança na fotografia ficou estacionada nesse estágio primário. Enquanto os teóricos da fotografia, deslumbrados com as possibilidades técnicas do dispositivo, ocupavam-se em discorrer sobre a automaticidade, o “isso-foi” e outros problemas da instância de produção, a pergunta sobre de que maneira reconhecemos as coisas do mundo nas fotografias continuava sem resposta.

O ÍCONE INDICIAL

Com o intuito de retomar a discussão sobre significação fotográfica, é recomendável que iniciemos o percurso argumentativo do ponto onde ele foi deixado, mesmo que por demais prematuro. Antes disso, porém, é razoável que se esclareça os motivos pelos quais esse problema não pôde ser resolvido através de uma discussão centrada na conexão física entre o objeto e a foto, como sugeriram alguns teóricos citados no capítulo anterior.

³⁰ DUBOIS, 2001

A primeira boa razão para rejeitar a hipótese de que a significação fotográfica possa ser respondida através da assunção de uma radical indexicalidade na fotografia é a de que o próprio índice jamais sobreviveria sem o ícone. Isso porque a única maneira de reconhecermos em algum objeto um índice (signo causalmente ligados a seus objetos), é, em um momento inicial, identificando-o analogicamente. O reconhecimento dos referentes só pode se dar através dos traços icônicos. Assim sendo, podemos classificar a fotografia como um tipo muito especial de índice configurado como ícone. O próprio Schaeffer – com a cautela que lhe é habitual – chega a considerar a importância do ícone (mesmo concedendo lugar de destaque à função indicial da fotografia). “O ícone fotográfico, na qualidade de vista analógica, define bem uma área visual específica: é conveniente levar isso em conta, em vez de tentar neutralizar sua especificidade de *analogon* em favor de uma definição puramente indicial.”³¹

Esse princípio não vale apenas para as fotografias “artísticas”. Mesmo nas fotografias que guardem intenções documentárias, ou seja, nas quais a força do índice é significativa, é apenas através dos traços icônicos que se reconhece aquilo que está sendo registrado. A iconicidade fotográfica, definida pelo princípio da configuração da disposição modelar dos elementos visuais, funciona como estrutura de base para uma posterior indexicalidade das fotografias. Ou seja, considerando que o ícone é condição de possibilidade para o índice fotográfico, só podemos conceber uma análise fotográfica (ou mesmo uma referência à fotografia) se levarmos em conta os traços icônicos. Sem o reconhecimento destes, o índice não passaria de uma porção de rastros não-identificáveis.

Para Dubois, a fotografia seria, antes de tudo, um índice, para depois ser um símbolo e só depois um ícone. O autor adota essa cronologia como critério de hierarquização das categorias peircianas. Devemos nos perguntar se esse é melhor princípio para atribuir graus de importância aos fenômenos uma vez que, no que diz respeito à esfera da interpretação, já foi comprovada a relevância da dimensão morfológica da fotografia sobre sua base ontológica (contrariando o que a retrospectiva das teorias da foto mostraram). Em outras

³¹ SCHAEFFER, 1996

palavras, o debate sobre a experiência fotográfica não pode deixar de contemplar os traços icônicos na medida em que são imprescindíveis no ato de ver qualquer imagem.

GRAMÁTICAS DA SEMELHANÇA

Assumindo então que a indexicalidade, apesar de constituir o que há de específico da imagem fotográfica, não é a chave mais adequada para tratar do fenômeno da visão de fotografias, podemos voltar a investir no argumento do iconismo retomando as conclusões alcançadas há pouco.

Em um determinado trecho de *Arte e Ilusão*, Gombrich utiliza um certo quadro do artista naturalista inglês John Constable como um exemplo esclarecedor para o problema da impressão de realismo nas fotografias. A pintura em questão representa minuciosamente o *Winvehoe Park*, uma paisagem típica inglesa pintada segundo os moldes do naturalismo. O autor repara que o quadro se parece mais com uma fotografia do que as obras de pintores cubistas ou medievais. Mas, a seguir, pergunta: “o que queremos dizer quando afirmamos que uma fotografia, por sua vez, é parecida com a imagem que representa?”.³²



Figura 5 – Constable, 1816

Certamente ele não quer dizer que a fotografia é uma réplica fiel do real. Gombrich combate a idéia do olho inocente ao defender que mesmo a fotografia – a mais “realista”

³² GOMBRICH, 1995

dentre as imagens icônicas – requer uma atividade configuradora para ser compreendida. Se vimos que a representação fotográfica não pode ser elucidada através da atribuição de semelhanças ‘naturais’ entre a imagem e as coisas do mundo e se descartamos também a existência de um código estritamente convencional, composto de elementos discretos, como na língua, a via que nos sobra é de equilibrar essas posições radicais reconhecendo a importância da percepção, de um lado, mas atribuindo-lhe uma certa dose de convenção. O psicólogo James Gibson se pergunta como poderíamos definir as imagens, já que não são nem “punhados de raios de luz” (cada qual correspondendo a um ponto da superfície da imagem), nem símbolos gráficos como os da escrita.³³ O autor propõe, como alternativa, uma nova teoria da percepção visual.

"O coração da teoria é o conceito mesmo de informação ótica. A informação consiste de invariantes da estrutura de um raio ótico, no sentido matemático do termo. Consideremos a informação necessária à percepção de um dado objeto no ambiente. Quando alguém vê um objeto não o vê em sua superfície frontal, em perspectiva, portanto. Ele o vê de todo, sua frente assim como sua parte posterior. Num certo sentido, todos os seus aspectos estão presentes na experiência. Ele é um objeto no mundo fenomênico e visual, e não uma sensação da forma, no campo da visão. Como pode ser assim? A base desta percepção direta não é a sensação das formas, ou mesmo a seqüência relembada das mesmas, mas as invariantes disformes e intemporais que especificam os traços distintivos dos objetos. Tal é a informação para a percepção".³⁴

Ao deslocarmos o fator convencional do problema, enquadrando-o como orientador da nossa percepção, afastamos, assim, a hipótese de que ela possa ser intuída. Acolhendo uma gramaticalidade na ordenação das semelhanças e partindo-se do pressuposto de que ela é dada pela experiência prévia do sujeito, podemos dizer que perceber imagens seria comparar nossos “esquemas mentais” reconhecendo nas imagens alguns elementos de constância (os invariantes de que fala Gibson) entre o que é representado e os seus objetos. O que não fizer parte desses “traços pertinentes” é devidamente “completado” com o auxílio das nossas experiências prévias. O conceito de semelhança icônica então deve ser tomado não como traços que se repetem mimeticamente, mas como relações que são criadas na percepção. O espectador é o sujeito que opera essas relações, pautado pela sua vivência anterior.

³³ GIBSON, 1971

³⁴Ibidem

Se o quadro de Constable ou uma fotografia do mesmo parque nos dão uma impressão forte de “realismo”, isso ocorre porque o grau de “realidade” das fotografias é criado por nós e pela nossa experiência prévia na lida com as imagens figurativas. Por mais natural que elas possam parecer, estarão sendo sempre moduladas e enquadradas em categorias, esquemas. A imagem, então, só passa a existir para o espectador quando este aciona seu repertório de experiências anteriores para preencher as lacunas, criando o que Gombrich chama de ilusão. Com relação a uma fotografia do Wivenhoe Park, não há nela “uma só polegada quadrada idêntica, digamos, a uma imagem no espelho”³⁵. Para que seja possível vê-la, é necessário que nossa percepção compense as diferenças de escala, atribuição de cores (em fotos em preto-e-branco, por exemplo), o mundo seccionado, granulações etc.

O princípio que faz com que reconheçamos o Winvenhoe Park no quadro de Constable acaba sendo, no final das contas, o mesmo que faz com que reconheçamos o Winvehoe Park da fotografia ou mesmo o próprio parque. O reconhecimento, ao contrário do que se pensa geralmente, não é a identificação de similitudes ponto a ponto, mas a descoberta de invariantes da visão, de padrões perceptivos previamente estruturados.

É essa constância perceptiva, ou seja, “a comparação incessante entre o que vemos e o que já vimos”³⁶ é que está na base das duas experiências. Assim, mesmo que seja impossível apontar semelhanças morfológicas entre a pintura e o parque, é perfeitamente razoável demarcar semelhanças entre a *experiência* de ver o parque e de ver a pintura como se fosse o parque se não prescindirmos de sua dimensão psicológica. A criação de semelhanças icônicas em Umberto Eco é justamente a produção de certas condições de percepção em meios distintos. Essa concepção é ampliada por Nelson Goodman, quando diz que “a realidade num mundo, como o realismo num quadro, é largamente uma questão de hábito”.³⁷

“Não existe correlação fixa entre o mundo óptico e o mundo da nossa experiência visual (...). Algumas das razões dessa limitação podem ser encontradas em qualquer livro de psicologia, de qualquer ponto de vista que esteja escrito. Há a influência das

³⁵ GOMBRICH, 1995

³⁶ AUMONT, 1993

³⁷ GOODMAN, 1992

experiências passadas e das expectativas, as variações de interesse, ‘mental set’ and alertness, para não falar das variações da estrutura fisiológica do observador e o ajustamento do sistema perceptual frente às condições de mudança”³⁸

Gombrich ressalta uma capacidade "projetiva" do espectador, ou seja, uma tendência em completar espaços, em modelar, identificar algo em uma imagem. O ponto de partida para decifrar uma imagem, já que não existe grau zero de experiência, será sempre o familiar, o conhecimento lateral, capaz de construir um novo conhecimento. “Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência. Sem categorias, não poderíamos classificar as nossas impressões”.³⁹

Gombrich tem companhia na sua valorização do papel dos “contextos mentais” na percepção visual. Tanto Peirce quanto Goodman sustentam o mesmo argumento. O primeiro, ao dizer que “tudo aquilo que for totalmente incomparável a alguma outra coisa é totalmente inexplicável porque a explicação consiste em colocar as coisas sob leis gerais ou sob classes naturais”.⁴⁰ Já Goodman julga autodestrutivo falar de conteúdos não estruturados ou dados não conceitualizados “porque o discurso impõe estrutura, conceitualiza, atribui propriedades. Embora a conceitualização sem percepção seja meramente vazia, a percepção sem conceitualização é cega (totalmente inoperativa).⁴¹

O CONCEITO DE LEITOR MODELO

Essa idéia de cooperação interpretativa é desenvolvida de forma bastante interessante por Umberto Eco em um pequeno livro chamado *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. É bem verdade que o argumento do livro é direcionado a narrativas literárias, mas se tomarmos um conceito ampliado de texto, não restringindo-o ao texto lingüístico (o próprio Umberto Eco, em outra ocasião⁴², trata a imagem como texto estético, levando em conta sua estrutura discursiva), nada impede que possamos aplicar às fotografias algumas das idéias desenvolvidas por Eco e falar de um “texto fotográfico”.

³⁸ GOMBRICH, 1982

³⁹ Idem, 1995

⁴⁰ PEIRCE, 1999

⁴¹ GOODMAN, 1995

⁴² cf. ECO, 1976

A começar pela noção de “leitor-modelo”⁴³, figura recorrente dos *Seis Passeios* de Eco. O autor parte da idéia de que as obras são feitas “para” alguém. A esse leitor “previsto”, ideal, diferente de um leitor empírico qualquer, Eco vai chamar de *leitor-modelo*. É ele quem vai estar habilitado a desvendar o conjunto de estratégias textuais que orientam a leitura, as regras que vigoram no pacto ficcional em questão. O leitor-modelo seria, assim, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”.⁴⁴

Vemos que, como em Gombrich, também em Eco o espectador é colocado em uma posição ativa. É ele o responsável por construir a obra de acordo com as leis sugeridas no pacto de leitura e, para isso, precisa “adotar o mundo real como pano de fundo”⁴⁵. Assim como ocorre com os traços icônicos, o leitor-modelo é conclamado a preencher as lacunas faltantes, ou, como diz Eco, “somos constantemente tentados a dar forma à vida através de esquemas narrativos”⁴⁶.

O processo de leitura funciona, então, através de um eterno jogo de confirmações e frustrações de expectativas. Seguindo as pistas deixadas pelo autor (que podem ou não ser eficazes), e partindo do seu conhecimento prévio, o espectador vai tentando inferir o tipo de postura que deve tomar diante do texto. “Por essa razão, ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo”.⁴⁷

SOBRE A POÉTICA

O estudo das poéticas, em especial a poética aristotélica, pode nos fornecer algumas pistas para desatar questões acerca das fotografias enquanto obras abertas à interpretação. Porém, a aplicação dessa obra aos nossos propósitos não pode ser realizada de forma tão direta por dois motivos. Em primeiro lugar porque, logicamente, a Poética de Aristóteles, assim como

⁴³ Conceito já desenvolvido em obras anteriores de Umberto Eco, como *Lector In Fabula*

⁴⁴ ECO, 1994

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ ECO, 1994

os *Seis Passeios* de Eco, não tratam de fotografia. Não apenas por motivos temporais – o fato de ainda não ter sido inventada – mas também (e sobretudo) por conta de uma opção metodológica. Aristóteles, ao falar em *poiésis*, refere-se à habilidade de construir representações de ações e, portanto, se dedica às artes que imitam as ações humanas (*mimesis*), como as tragédias, as comédias e as epopéias. A *mimesis* que interessa a Aristóteles diz respeito à imitação de representação da ação humana, e não de semelhanças morfológicas, como os conceitos tradicionais do termo costumam estabelecer. Desse modo, as artes pictóricas ficariam de lado já que, ao contrário da pintura, “a representação poética é ‘seletiva’ e não ‘reprodutiva’, seleciona, não copia.”⁴⁸.

Além do mais, mesmo se admitirmos uma abordagem poética da fotografia, há ainda um outro problema: a Poética tem um caráter altamente prescritivo, ou seja, consiste em um conjunto de normas que o realizador deve seguir para atingir a excelência de sua obra. Surgiria aí uma contradição com o enfoque do nosso trabalho, centrado na esfera da recepção. Se a Poética está preocupada com a instância da produção, por que razão ela seria útil para ajudar a entender o papel do espectador na compreensão de fotografias?

Para resolver o impasse, é necessário, primeiramente, rever o conceito de *mímese* em Aristóteles. Como vimos, o que motiva o autor a rejeitar as artes figurativas em sua obra é a natureza das semelhanças que estas guardam com seus objetos. O problema seria que, diferentemente do drama, a pintura guardaria similaridades morfológicas com aquilo que representa. Ora, é justamente nesses termos que viemos criticando a noção de semelhança em nosso percurso. Aristóteles também critica o caráter reprodutivo da pintura, esboçando uma preferência pela concepção de *mímese* como seletiva. A fotografia, como fruto de um processo de seleção, pode ser aproximada desse conceito. Com relação a representar pessoas em ação, o que podemos dizer é que a arte fotográfica possui um grande potencial de produzir imagens carregadas de narratividade, de drama. Embora isso não seja uma regra, não deixa de ser mais uma boa evidência de como a Poética pode contribuir no estudo sobre as fotografias. (ampliar o alcance das poéticas, incorporando também as outras

⁴⁸ GOMES, 1997

artes além da literatura tem sido, de certa forma, uma tendência em autores contemporâneos como Valery, Pareyson e Eco)⁴⁹.

Tendo solucionado a incompatibilidade entre as noções de *mimese*, sobra-nos o problema da adequação de uma obra prescritiva em um estudo que privilegia a recepção. E é justamente nesse ponto onde encontraremos a grande contribuição de Aristóteles para o nosso trabalho. O autor acolhe a dimensão pragmática das obras ao admitir que elas só se efetivam para uma apreciação. Cada obra deve buscar a produção de um determinado efeito no espectador. Para isso, Aristóteles instrui o poeta a compor agindo “como se estivesse vendo diante dos olhos, como se estivesse assistindo a tudo quanto se passa e se passará”⁵⁰. Ou seja, o autor prevê a própria recepção de suas imagens no ato de sua formação. “A intenção formativa antecipa o efeito”⁵¹.

A Poética pressupõe que as obras devam ser concebidas como sistemas de estratégias que visam efeitos específicos na instância da apreciação. É também implicado aqui que em cada obra está prevista uma determinada leitura, uma oferta de indícios para o investimento do espectador ou, como diria Gomes “é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para suas próprias execuções”⁵².

Cada gênero possui um efeito que lhe convém e que deve ser buscado pelo poeta prioritariamente sobre todos os outros efeitos possíveis. (...) O segredo da arte da representação consiste em, de algum modo, prever e solicitar os efeitos específicos de cada gênero de poesia na composição dos seus elementos e de seus objetos (...) Neste caso, a Poética considera os objetos ou programas de produção de efeitos da composição das representações⁵³.

Portanto, se empregarmos os ensinamentos do tratado aristotélico, poderemos conceber as fotografias enquanto sistemas de estratégias programados para a produção de um efeito na apreciação. Ou ainda, como diz Gomes, “a obra existe ao efetivar-se num espírito que o recebe, ao realizar-se nele. Realizar-se significa, afinal, despertar o encantamento a que se

⁴⁹ cf. GOMES, 1997

⁵⁰ ARISTÓTELES, 2000

⁵¹ GOMES, 1997

⁵² Ibidem

⁵³ Ibidem

destina.”⁵⁴ Mesmo os manuais de fotografia ensinam que “por trás de uma fotografia deveria existir um motivo suficiente para justificá-la”.⁵⁵

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ BUSSELE

MODOS DE FAZER MUNDOS

Modos de fazer mundos pautados pelo corte espacial e temporal da fotografia

O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplacado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição da obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal.

Pareyson

Nos capítulos precedentes, procuramos flexibilizar a divisa entre fotografia e pintura. A aproximação entre esses dois âmbitos foi profícua em um determinado momento do trabalho, na medida em que permitiu que uma carência nas teorias da fotografia – da abordagem da dimensão do espectador – fosse preenchida (uma vez que o entusiasmo exacerbado com as possibilidades da nova tecnologia desviou a atenção para a instância de produção). Contudo, é preciso ter em conta que o presente trabalho não pretende equivaler ou distinguir esses dois meios, mas apontar as diferenças e semelhanças na medida em que isso auxilie o entendimento de como as fotografias são interpretadas.

Neste capítulo, as distinções entre fotografia e pintura passam a ganhar *status* de relevância, mas não da maneira como vinham sendo sustentadas pelas teorias tradicionais do meio (ou seja, como um esforço ontológico de afirmação de uma especificidade). Mesmo aqui, o âmbito da produção será debatido apenas na medida em que ele é vislumbrado pelo espectador. De acordo com Pareyson, “a obra artística, em sua perfeição, é absolutamente independente e não remete a mais nada fora de si, mas remete sem dúvida ao processo que lhe dá origem. E o processo não lhe é propriamente exterior, mas aí se acha totalmente incluído, justamente por levá-la a bom termo.”⁵⁶ Ou seja, é nesse sentido que as estratégias de produção serão comentadas aqui. Somente na medida em que transparecem na apreciação da obra. Tendo em vista que o produtor é responsável por construir a fruição de sua obra segundo o próprio Aristóteles, debater sobre as táticas de construção de sentido nas fotografias é plenamente razoável para os nossos propósitos.

⁵⁶ PAREYSON, 1993

Considerando a fotografia como um corte no tempo e no espaço, comentaremos como essas duas dimensões contribuem para a instituição de sentido nas fotografias. A seguir, aplicaremos os conceitos de pluralidade de mundos elaborados por Nelson Goodman para tratar do fenômeno fotográfico. Admitindo que fotografar e ver fotografias são modos de fazer mundos, tentaremos identificar algumas das estratégias possíveis na feitura de mundos a partir de categorias organizadas pelo autor.

É importante ressaltar que essas estratégias não funcionarão aqui como operadores de análise, já que esta deve partir dos efeitos para a produção e não o contrário. Mesmo assim, a indicação delas já consiste em um pressuposto importante para o analista, pois o conhecimento da instância de realização pode instrumentar uma abordagem analítica. Por conta disso, as fotos utilizadas nesse capítulo não são objetos de uma análise, mas servem meramente para ilustrar como cada estratégia funciona.

O GOLPE DE CORTE

Diferentemente da pintura, na qual a imagem vai sendo construída pelo artista aos poucos, e com uma larga parcela de independência sobre o que vai se acrescentar na tela, a fotografia é produzida através de um recorte de dois eixos – no espaço e no tempo. Ao fotógrafo, cabe um trabalho de seleção: escolher que elementos enquadrar, como organizá-los no quadro, o que deixar de fora, qual o melhor ponto de vista e o melhor momento para o disparo. Nesse sentido, Dubois classifica a imagem fotográfica não apenas como uma impressão luminosa, mas igualmente como “uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*”⁵⁷. Segundo o autor, “pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha”⁵⁸.

⁵⁷ DUBOIS, 2001

⁵⁸ *Ibidem*

Esse corte pressupõe, portanto, um conjunto de escolhas determinado na instauração de um ponto de vista. É ele quem vai definir, muitas vezes, as instruções de leitura da imagem fotográfica. Nos remetendo ao capítulo anterior, pode-se equivaler o corte fotográfico às elipses de que fala Umberto Eco ao tratar de ficção. Segundo ele, não se pode dizer tudo sobre o mundo ficcional que se está criando. Afinal, diz o autor, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca.”⁵⁹. Assim também ocorre na fotografia. Deve-se contar com a cooperação de quem vê uma foto para inferir uma série de outros fatores, como, por exemplo, que além das bordas da fotografia deve-se pressupor um mundo que continua, ou que as dimensões dos objetos representados não equivalem necessariamente ao tamanho natural dos objetos, ou ainda, que a foto é apenas um fragmento cristalizado no tempo.

A eleição do momento e do ponto de vista ideais representa basicamente o material com que o fotógrafo pode trabalhar a fim de instruir seu espectador sobre que postura tomar diante de determinada fotografia. Como diz Aumont, “a produção de imagens jamais é gratuita”. Fotos que exibem o mesmo referente podem solicitar diferentes interpretações a depender do efeito programado pelo fotógrafo. Para o fotojornalismo, por exemplo, a objetividade deve ser levada em conta como uma característica importante nas fotografias, ao contrário do que acontece com a arte, na qual os sentidos escorregadios, via de regra, têm mais espaço. Partindo desse tipo de opção, é possível enfatizar um ou outro aspecto dos objetos fotografados, descontextualizá-los, redimensioná-los ou ainda optar entre o que se vai ou não mostrar. “Selecionar, para uma imagem figurativa, não é unicamente decidir o que deve estar visível, mas também o que deve permanecer escondido”.⁶⁰

O ESPAÇO NA FOTOGRAFIA

⁵⁹ ECO

⁶⁰ GAUTHIER, 1986

Discorrer sobre a dimensão espacial das fotografias deve presumir, portanto, uma seleção, uma fatia do real. Nos mais básicos manuais de fotografia é possível encontrar capítulos dedicados à “a arte de escolher”.

“Citar fora do contexto é a essência do ofício do fotógrafo. Seu problema principal é basicamente simples: o que deve incluir, e do que deve descartar-se? O limite dessa linha de decisão assinala as margens da fotografia. Enquanto o desenhista começa a trabalhar pelo centro da folha, o fotógrafo principia pela moldura.”⁶¹

Esta, segundo Aumont, designa um mundo à parte aparecendo “mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem.”⁶² Antes de qualquer coisa, a compreensão do espaço representado nas imagens depende, inicialmente, de dois conceitos muito próximos, mas que não podem ser confundidos: o de campo e o de quadro. Em termos gerais, o campo pode ser definido por aquela porção de espaço representativo, imaginário dentro do quadro. Na fotografia, o campo é tridimensional, suscitando uma impressão de profundidade. O quadro, por sua vez, é plano, bidimensional e diz respeito ao suporte físico da imagem. Enquanto o campo se prolonga indefinidamente sob a forma de fora-de-campo, o quadro é delimitado pela sua moldura. O que está fora-do-campo pode significar alguma coisa, enquanto o que está fora do quadro não faz mais parte da imagem. Ou, como diz Gauthier nas suas Vinte Lições sobre a Imagem e o Sentido,

“do mesmo modo que os elementos do campo serão visíveis em função, por exemplo, da organização em profundidade do espaço de referência, certos elementos de fora do campo, invisíveis mas designados mais ou menos explicitamente pelas carências do campo, deverão ser levados em conta na interpretação da imagem.”⁶³

Quando se está diante de uma fotografia, “o espectador penetra em um espaço simbólico: ignora seu próprio lugar e se imagina no mesmo ponto privilegiado do espaço que organizou a imagem”.⁶⁴ Temos aí, novamente, a idéia aristotélica de ver uma fotografia “como se fosse” o real. Para que essa impressão de “realidade” se instaure, ou seja, para que nos seja possível entrar no jogo e nos envolvermos com a representação, a

⁶¹ SZARKOWSKI, John apud BUSSELE, 1979

⁶² AUMONT, 1993.

⁶³ GAUTHIER, 1986

⁶⁴ MACHADO, 1984

verossimilhança é um componente fundamental. Nesse sentido, não importa tanto, como vimos no primeiro capítulo, que o que está representado tenha realmente existido ou acontecido. O “isso-foi”, nesse caso, está hierarquicamente abaixo do plausível. O ofício do poeta, para Aristóteles, é representar “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”⁶⁵.

Neste ínterim, para que uma imagem plana possa suscitar uma impressão de tridimensionalidade, ou seja, para que tenhamos a sensação de profundidade de campo, a *perspectiva artificialis* constitui uma invenção indispensável para a verossimilhança fotográfica. Aumont a define como uma “transformação geométrica que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional segundo certas regras, e de modo a transmitir na projeção uma boa informação sobre o espaço projetado”⁶⁶. A fotografia deve muito a um sistema particular de perspectiva denominado *perspectiva artificialis*. Inventado no renascimento por Alberti, esse sistema de perspectiva tem seu ponto de fuga (o produto de linhas convergentes no plano) central, e seu centro corresponde à posição do espectador. É o que chamamos comumente de “ponto de vista” e cuja escolha pode influir na apreciação que se vai ter daquela obra. Segundo Arlindo Machado, “a posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido.”⁶⁷

⁶⁵ ARISTÓTELES, 2000

⁶⁶ AUMONT, 1995

⁶⁷ MACHADO, 1984



Figura 6 - Bresson, 1968

A seleção de qual porção de espaço estará dentro do quadro pode obedecer a diversos critérios, a depender do efeito que se deseja provocar. Existem, porém, algumas indicações de organização espacial que facilitam a leitura de imagens. Essas receitas de composição herdadas da pintura servem para criar imagens equilibradas, de rápida associação. Porém, por mais importantes e úteis que essas pequenas normas sejam, elas devem ser burladas sempre que for preciso fazê-lo para preservar o programa de efeitos que se quer atingir.⁶⁸ “O fotógrafo mais apaixonado conhece bem os problemas trazidos pela escolha do ponto de vista: não só deve preocupar-se por fazer visível e legível o que constitui seu sujeito, mas também, deve evitar introduzir em sua fotografia elementos que perturbariam o equilíbrio ou que lhe ofuscariam o sentido”.⁶⁹

O TEMPO NA FOTOGRAFIA

Muito do que foi falado sobre o espaço fotográfico vale também para o tempo. Apesar de não ser uma “imagem em movimento”, como o cinema, a fotografia também pode representar a dimensão temporal. De acordo com Schaeffer, “o fato de que [a fotografia] só consegue registrar o tempo decompondo-o em momentos evanescentes, torna a sua carga

⁶⁸ Os manuais de fotografia ensinam muitas delas, mas existem a regra do retângulo áureo, do terço, a divina proporção etc.

⁶⁹ GAUTHIER, 1986

temporal ainda mais forte”⁷⁰. Pode-se dizer, inclusive, que a dimensão temporal constitui um dos pilares da fotografia, especialmente aquelas que retratam ações. Cartier-Bresson chega a definir a arte fotográfica como um “encontro do instante com a geometria”.⁷¹



Figura 7 - Bresson, 1932

A noção de instante pode ser tomada como um ponto singular no fluxo temporal. Nem sempre esse instante pôde ser capturado. Nos primórdios da fotografia, o tempo de exposição necessário para “congelar” uma imagem era muito longo, fazendo com que toda a produção fotográfica da época transmitisse uma impressão de estaticidade. As fotos de pessoas eram posadas, e predominavam fotos de paisagens, paradas. Com o decorrer dos anos, o tempo mínimo de exposição foi decrescendo, possibilitando, por volta de 1860, o isolamento de um instante no tempo.

A instantaneidade fotográfica é particularmente interessante para imprimir uma narratividade nas imagens. Porém, nem todos os instantes conseguem transmitir o curso de uma ação. Para produzir esse efeito, é preciso capturar um momento determinado, o instante ideal. É o chamado de instante pregnante, noção largamente utilizada na pintura e na escultura. “A pintura pode representar apenas um momento da ação e deve,

⁷⁰ SCHAEFFER, 1996

⁷¹ AUMONT, 1993

conseqüentemente, selecionar mais pregnante deles, aquele que melhor nos permite inferir o que aconteceu e o que se seguirá”.⁷² Ele seria a *mônada* que contém o que se passou e o que vai passar, o ápice do movimento. A captura desse instante ideal depende da sensibilidade do fotógrafo em julgar o ápice do movimento (mesmo que no momento da edição das imagens) e não de alguma convenção externa. A cooperação interpretativa entraria aqui para preencher o que vem antes e depois, através das idéias que são dadas naquele instante.

MODOS DE FAZER MUNDOS

Se a seleção (temporal e espacial) representa o procedimento disponível ao fotógrafo para fabricar suas imagens – sempre prevendo a visão do espectador – então é necessário esclarecer de que maneira quem vê as fotos constrói nela os sentidos. A obra de Nelson Goodman, em especial, quando discorre sobre os *Modos de Fazer Mundos*, pode nos ser bastante esclarecedora nesse sentido. O autor, assim como Gombrich e Arnheim, concorda que “longe de ser um registro passivo dos fatos, a visão, na arte ou no dia-a-dia, é um elemento verdadeiramente criador da realidade”.⁷³

O autor sustenta uma posição extremamente relativista (mas paradoxalmente rígida) ao propor a tese da pluralidade de mundos. Relativista porque, para Goodman, não existe um mundo autônomo, original, mas múltiplas versões de mundo. Essas versões, mesmo que contrastantes, podem estar todas corretas. Rígida porque a existência desse mundo está sujeita a critérios de correção. “Cada uma [versão] está correta num dado sistema para uma dada ciência, um dado artista ou um dado sujeito de percepção e uma situação”.⁷⁴ Tudo depende de que sistema se está adotando para interpretar aquele determinado mundo. Ou ainda, “a correção de mundos é uma questão de adequação”. Além disso, só podemos criar mundos tendo como base nossa enciclopédia. Assim como Eco, Gombrich e Aristóteles, Goodman reafirma a importância do conhecimento prévio na percepção de mundos ao

⁷² LAOCOON apud GOMBRICH, 1982

⁷³ D’OREY, Carmo. Introdução in: GOODMAN, 1995

⁷⁴ GOODMAN, 1995

declarar que “a feitura do mundo tal como a conhecemos parte sempre de mundos disponíveis; fazer é refazer”.⁷⁵

Admitindo que as fotografias também são versões de mundo e não cópias dele, o próximo passo é tentar compreender de que modos é possível se construir mundos fotografando. Em seu livro, Goodman apresenta uma lista de alguns dos principais modos de fazer mundos, tais como composição/decomposição, ênfase, ordenação, supressão/completação e deformação. Esses modos de organização não são simplesmente “descobertos no mundo”, mas “construídos no interior de um mundo”.⁷⁶

Composição e decomposição

O primeiro dos modos de feitura de mundos que Goodman levanta – denominado “composição e decomposição” – consiste no ato de separar ou reunir, classificar, analisar. “Tal composição ou decomposição é normalmente efetuada, ajudada ou consolidada através da aplicação de etiquetas: nomes, predicados, gestos, imagens etc.”. A escolha de que elementos ele vai deixar dentro do quadro é de fundamental importância para o sentido da foto, para o mundo que está sendo criado ali. Muitas vezes, a junção de dois elementos distintos sob a mesma foto acaba criando um novo sentido. “A transferência metafórica (...) pode efetuar uma dupla reorganização, tanto reordenando o novo domínio de aplicação como relacionando-o com o antigo.”⁷⁷ Como é o caso das fotos seguintes:

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Ibidem



Figura 8 - Doisneau, 1957



Figura 9 - Doisneau, 1952

A força da discursividade de cada foto está na junção de elementos distintos para criar um significado. Esses elementos isolados não condizem com os mundos e efeitos criados a partir de sua junção. A figura de um violoncelista diante de uma partitura ganha um tom de lirismo ao ser colocada em um cenário de natureza vasta e sem nenhum vestígio de civilização. O mesmo ocorre com o policial, que parece “prestas a ser abocanhado por um monstro” do modo como foi fotografado. O efeito dessas fotos é criado por uma descontextualização de sentidos, que acaba deslocando nossas expectativas, criando uma ficção à parte. Como diz Joly, “o jogo com o contexto pode ser uma maneira de burlar a expectativa do espectador, surpreendendo-o, chocando-o ou divertindo-o.”⁷⁸

Outra maneira de se tratar da composição é reunindo objetos que se assemelham sob um determinado aspecto. A foto de Tina Modotti, por exemplo, ao reunir três objetos muito diferentes, destacou uma semelhança entre eles, um sentido de padronização. Além disso, a foto ainda permite uma leitura cifrada. Acessando o conhecimento enciclopédico sobre cada um dos objetos, é possível achar semelhanças também de domínio de aplicação para cada um deles.



Figura 10 - Modotti, 1927

⁷⁸ JOLY, 1996

Enfatização

Há casos ainda em que as fotos contêm os mesmos elementos, mas organizados de tal forma que alguns deles são relevantes e outros passam despercebidos. Segundo Goodman, “algumas diferenças entre mundos não são tanto diferenças de entidades, mas sim de ênfase ou de acentuação, e estas diferenças não são menos importantes.”⁷⁹ É nas artes que vamos encontrar mais ocorrências de ênfase. “Com interesses em mudança e novos *insights*, a ênfase visual de características de volume, linha, postura ou luz altera-se, e o mundo regular de ontem parece estranhamente pervertido”.⁸⁰

Existem vários modos de se enfatizar elementos na fotografia, mas o mais comum é a escolha do ponto de vista. A depender de onde o fotógrafo se posiciona, de que perspectiva ele adota, o mesmo evento pode ganhar incontáveis sentidos. Na fotografia de Berenice Abbot, por exemplo, um *contre-plongee* enfatiza a altura dos prédios e revela uma composição geométrica inusitada.



Figura 11 – Abbot, 1935

⁷⁹ GOODMAN, 1995

⁸⁰ Ibidem



Photo © Alfred Eisenstaedt / LIFE

Figura 12 – Eisendstat, 1934

Nesta imagem da autoria de Eisendstat, a mulher que se encontra no canto inferior direito do quadro ganha destaque sobre o resto do teatro por ter sido colocada em primeiro plano, (além de estar posicionada em um lugar privilegiado no quadro, de acordo com as regras de composição). Outro artifício utilizado pelos fotógrafos para enfatizar algum elemento é o foco diferencial. Manipulando a abertura do diafragma, é possível deixar nítido nas fotos apenas um elemento ou todo o quadro.

Ordenação

A distribuição dos elementos na foto também participa da feitura de mundos fotográfica. Ela é capaz de diferenciar fotos com os mesmos elementos e os mesmos graus de ênfase. A ordenação envolve a escolha de um padrão derivativo. Por exemplo, o

negativo de uma mesma foto pode ser revelado segundo diversos processos que variam de acordo com a ordenação do sistema em que operam. E as diferentes cópias obtidas desse mesmo negativo serão todas também versões diferentes de um mesmo mundo.

A granulação das fotografias (variável de acordo com a sensibilidade do filme escolhido) também é uma variação de ordenação e pode transmitir um ou outro efeito. Para grãos mais finos, mais definição; grãos maiores, menos definição. Do mesmo modo, uma fotografia em preto-e-branco reproduz apenas gradações de tons de cinza, enquanto em um slide a variação de cores é muito maior. Tudo depende de que intenção se tem ao tirar as fotografias.

O padrão de escala também pode obedecer ao modo de ordenação. A fotografia de um mesmo objeto pode exibi-lo como um gigante ou como algo minúsculo a depender da distância entre o fotógrafo e o objeto e da angulação da lente que se esteja adotando. O mesmo pode ser dito com relação ao tempo. O tempo de exposição, como mencionado, pode congelar uma imagem ou registrar o movimento, criando borrões na imagem. Tudo isso depende de que ordem se está adotando para fotografar. E cada um desses pequenos procedimentos produz um mundo diferente.

Supressão e completção

A supressão e completção que Goodman menciona diz respeito aos caprichos da memória em completar coisas que não estão nas imagens e suprimir coisas que estão lá a partir da comparação com outros mundos já existentes, o fenômeno da ilusão, tão tematizado por Gombrich. Esse aspecto aparece com mais nitidez em obras esquemáticas, que clamam pelo preenchimento. “A nossa capacidade para não ver é virtualmente ilimitada, e aquilo que assimilamos consiste habitualmente em fragmentos significativos e pistas que precisam de completção massiva”.⁸¹

⁸¹ Ibidem

As fotografias de pimentões de Weston, por exemplo, são verdadeiros convites à completção, assim como as manchas de Rorschach, tão usadas na psicologia. Weston chega perto dos objetos, faz cortes, enfatiza texturas, orientando o espectador a ter uma determinada posição. Pode-se falar, inclusive, da eroticidade dos pimentões de Weston.

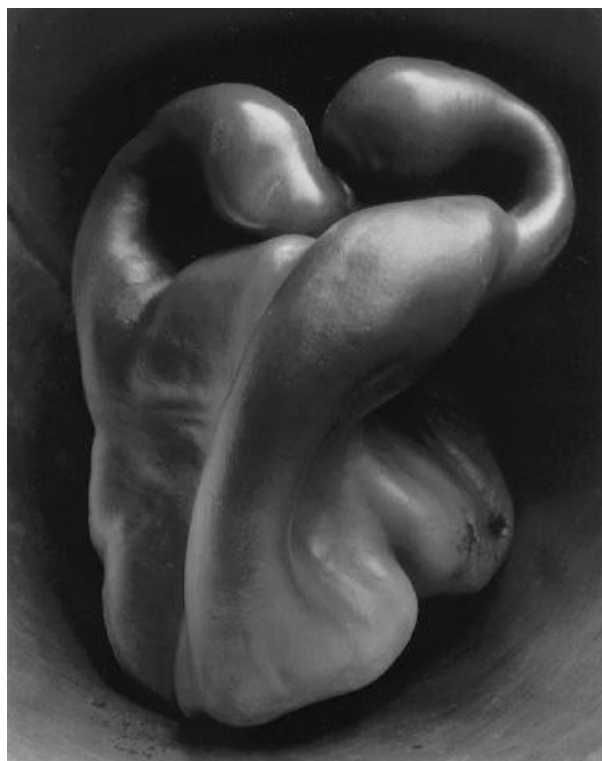


Figura 13 – Weston, 1930

Mas nas fotografias menos esquemáticas também é possível falar em completção e supressão de elementos. Uma foto preto-e-branca, por exemplo, tem suas cores eliminadas, mas nem por isso deixamos de interpretá-la relevando aspectos tais como cores, dimensão etc. e prestando atenção em contrastes ou texturas.

Um outro tipo de supressão como modo de construir mundos ocorre quando o fotógrafo decide enquadrar somente uma parte do tema, deixando a possível completção para o espectador, como é o caso da foto abaixo, em que ficamos curiosos para saber o objeto do olhar das crianças. O fora-de-campo faz parte do mundo da fotografia, embora seja suprimido do quadro.



Photo © Alfred Eisenstaedt / LIFE

Figura 14 – Eisenstadt, 1963

Deformação

O último modo de fazer mundos, apontado por Goodman, consiste em um fenômeno bastante corriqueiro nas fotografias. “Algumas mudanças são reconfigurações ou deformações que podem, de acordo com o ponto de vista, ser consideradas correções ou distorções”⁸². É o que ocorre com as lentes das câmeras ao corrigirem a incidência dos raios no negativo. Caso as lentes não modificassem o percurso da luz, as imagens produzidas não teriam nitidez. Nesse caso, porém, a deformação não é algo que possamos construir perceptivamente. Um caso em que isso é possível é o funcionamento da própria perspectiva (cujo funcionamento já foi descrito anteriormente). A ilusão de tridimensionalidade nos é dada quando conformamos as linhas convergentes como profundidade de campo, e não como formas geométricas planas.

Os modos de fazer mundos aqui expostos não se esgotam nesta classificação. O intuito de Goodman ao descrevê-los (como o nosso aqui) não é a criação uma fórmula fixa de aplicação de categorias a fotos. “A minha classificação não é apresentada como completa, precisa ou imperativa. Não apenas os processos ilustrados ocorrem freqüentemente em

⁸² Ibidem

combinação, como os exemplos escolhidos por vezes se adequam igualmente bem a mais que um tópico.”⁸³

Não nos interessa aqui instituir regras, normas fixas do uso de cada um desses modos de fazer mundos. O programa adotado por cada realizador é que vai definir as estratégias que serão utilizadas e de que modo serão colocadas em prática. O mesmo modo de fazer mundos pode, por exemplo, servir a uma fotografia que provoque pena ou graça. Apesar de não consistirem operadores de análise, as categorias acima nos dão algumas pistas sobre de que forma os efeitos que serão provocados na apreciação são programados no âmbito da realização, e isso pode esclarecer muitas coisas no momento da análise propriamente dita.

⁸³ Ibidem

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo preliminar acerca dos mecanismos de representação fotográfica espera ter reunido um arcabouço teórico mínimo sobre o qual uma futura metodologia de análise fotográfica possa ser bem fundamentada e justificada. O percurso aqui realizado pode contribuir para a formulação dessa metodologia na medida em que oferece os pressupostos necessários para o entendimento da imagem fotográfica enquanto objeto de apreciação.

Através de uma breve retrospectiva das teorias da fotografia, denunciemos uma carência na tomada do fenômeno fotográfico como configuração expressiva. Desde sua invenção, o dispositivo fotográfico se manteve como protagonista de reflexões sobre o tema. A automaticidade da produção de fotos e a conseqüente objetividade fotográfica seduziram os teóricos, que, até hoje, priorizam a capacidade de registro do aparato técnico sobre o *texto* fotográfico propriamente dito nas suas abordagens. A maioria das aproximações a obras fotográficas é contextual, buscando nas imagens algo que está fora delas, dado no mundo (muitas vezes de ordem antropológica, histórica ou psicológica).

Mesmo quando se fala em produção de sentido nas fotografias, o enfoque é novamente na especificidade da nova tecnologia e sua suposta capacidade de ampliar nossas estruturas de percepção. A indexicalidade fotográfica, por abrir novas possibilidades na criação de imagens, modificaria a nossa percepção através da dilatação do nosso espectro do visível. Procuramos evidenciar que, embora a fotografia torne possível observar aspectos antes invisíveis a olho nu (por meio da captura de um instante específico ou do redimensionamento dos objetos), a estrutura da nossa percepção continua a obedecer aos mesmos princípios de sempre.

Tendo em vista a insuficiência das teorias do meio ao tratar do fenômeno da visão de fotografias, buscamos contribuições oriundas de outros campos – tais como estética, história da arte, psicologia da percepção etc. Essas abordagens, especialmente as idéias de Gombrich, colaboraram para contestar a idéia de olhar inocente que tanto ronda a fotografia. Nossa percepção não é espontânea nem estritamente codificada, mas dotada de

uma certa gramaticalidade (que deve levar em conta, por sua vez, fatores psicológicos e culturais). Identificamos semelhanças entre as representações e seus objetos em decorrência de esquemas mentais. Em poucas palavras, armazenamos os traços pertinentes dos objetos e comparamos com o que vemos, reconhecendo os elementos de constância entre eles e preenchendo os espaços faltantes.

Ultrapassado o paradigma da representação, superamos o debate sobre o realismo deixando livre o caminho para discutir a interpretação das fotografias enquanto obras visuais. A dimensão pragmática das fotografias é chamada em causa através dos nomes de Umberto Eco, com seu conceito de leitor-modelo, bem como os preceitos da Poética de Aristóteles. Concordando com esses autores que a apreciação é condição de possibilidade para a produção de sentido, podemos considerar as fotografias como um sistema de estratégias organizado para provocar determinados efeitos no espectador.

A relação especular entre as esferas de produção e de recepção permite que procuremos nos efeitos das obras as estratégias programadas na sua realização. Ao tecer alguns comentários sobre o fazer fotográfico, procuramos indicar possíveis estratégias – alguns “modos de fazer mundos” no jargão goodmaniano – que pudessem auxiliar na investigação dos efeitos das imagens fotográficas. Por conta da natureza “seletiva” da fotografia (limitada com relação à pintura), as marcas de estilo e de gênero dependem, principalmente, de como dispomos o mundo dentro do quadro e de qual momento escolhemos para o disparo. Naturalmente, existem alguns outros artifícios, mas esses dois consistem nos mais relevantes e próprios da linguagem fotográfica.

A partir dessa intervenção vicária da discussão sobre interpretar fotografias, procuramos indicar alguns pressupostos que devem antecipar a formulação de uma metodologia de análise. Naturalmente, as conclusões aqui alcançadas estão sujeitas a correções e serão mais extensivamente desenvolvidas em uma próxima etapa, na Pós-Graduação. Com a elaboração de uma base mínima para que uma análise propriamente seja possível, poderemos, então, analisar a obra de Doisneau (e suas ficções fotográficas) à luz dos pressupostos aqui esboçados.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES, *Poética*. In: Os Pensadores. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte* (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 1989
- AUMONT, J. et al. *Estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo, Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica", "A Retórica da Imagem." In: *O óbvio e o obtuso*. Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* (trad. Julio Castañon Guimarães). Rio: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. "A ontologia da imagem fotográfica". In: *O Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.a
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas – volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.b
- BURGIN, Victor (ed.). *Thinking Photography*. London : Macmillan, 1982.
- BUSSELE, Michael. *Tudo Sobre Fotografia* (trad. Vera Amaral Tarcha). São Paulo: Pioneira, 1979
- CARVALHO, Nathália Meira de., *Discursividade e Narratividade em Fotografias*. Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2001. (Projeto de conclusão de curso em comunicação)
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios* (trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Papyrus, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. (trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. "O Olhar Discreto: Semiologia das Mensagens Visuais". In: *A Estrutura Ausente* (trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 1976.

- FRIDAY, Jonathan. "Photography and Representation of Vision". in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59:4, 2001.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Catedra, 1986
- GIBSON, James J. "The Information Available in Pictures". in: *Leonardo*, 4, 1971
- GOMBRICH, E. H. *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica* (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMES, Wilson. *Estratégias de produção de encanto – o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles*. In: *Textos de Cultura e Comunicação*, no. 35. Salvador: FACOM/UFBA, 1997.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indiana: Hackett, 1992.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos* (trad. Antônio Duarte). Porto: Asa, 1995.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem* (trad. Marina Appenzeller). Campinas: Papirus, 1996.
- LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular – introdução à fotografia*. Brasiliense, 1984.
- MAMEDE, José Carlos. *A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da fotografia*. Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 1997. (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea)
- NEWHALL, Beaumont (ed.). *Photography, Essays and Images: illustrated readings in the history of photography*. New York: Museum of Modern Art, 1980.
- PAREYSON, Luigi. "O Processo Artístico". In: *Problemas da Estética* (trad. Maria Helena Nery Garcez). São Paulo: Martins Fontes, 1997
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade* (trad.: Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Perspectiva, São Paulo: 1999.
- PICADO, Benjamim. *The Problem of Iconism: one semiotical dogma*. In: VI World Congress of Visual Semiotics, 2001, Québec.
- PICADO, Benjamim. *Arte e Percepção Visual: um argumento psicológico*. In: IV Seminário de Pesquisa da Faculdade de Comunicação da UFBA, 1999, Salvador.

PICADO, José Benjamim. “Entre a Representação e a Percepção da Semelhança: o problema do iconismo em Umberto Eco e Ernest Gombrich” In: VI Seminário de Pesquisa da Faculdade de Comunicação, 2001, Salvador.

SAMAIN, Etienne. A pesquisa fotográfica na França (Notas antropológicas e bibliográficas). In: *Textos de Cultura e Comunicação*, no. 29. Salvador: FACOM/UFBA, 1993.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária* – sobre o dispositivo fotográfico (trad. Eleonora Bottman). Campinas: Papirus, 1996.

SCHWARZ, Heinrich. *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press, 1985

SNYDER, Joel, ALLEN, Neil Walsh “Photography, Representation and Vision”. In: BARROW, Thomas F. (ed.). *Reading into photography: selected essays*. Albuquerque : University of New Mexico, 1987.

WOLLHEIM, Richard. *A Arte e Seus Objetos* (trad. Marcelo Brandão Cipolla). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FONTES DAS FOTOGRAFIAS UTILIZADAS NESTE TRABALHO:

Digital Journalist
<http://www.digitaljournalist.org/>

Masters of Photography
<http://www.masters-of-photography.com/>

National Gallery of Art
<http://www.nga.gov/>

Photology
<http://www.photology.com>

Sebastião Salgado
<http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado/>