

## NOVELA REAL

Oliver Mann



"Ladrão e refém acabam mortos no Rio", esta é a legenda em caixa alta da foto analisada aqui e recentemente publicada na primeira página do jornal "O Estado de São Paulo" um dia após o incidente permeado por uma sucessão de coincidências e seguida pela pesada atenção da mídia. As coincidências registradas na imagem tornam-se notáveis devido a significação que adquirem do meio onde ocorreu o recorte tempo/espaço.

O fotógrafo Delfim Vieira, autor dessa imagem, tomou a precaução de não se aproximar demais da cena ao usar uma teleobjetiva fechando bastante o ângulo de visão e restringindo todas as lacunas possíveis onde o olhar pudesse escapar, até atingir um ponto claustrofóbico próximo ao vivido pelos reféns aprisionados no interior do ônibus. Quase não há perspectivas ou linhas de fuga na cena, e apesar de a imagem mostrar parte do lado esquerdo e metade da traseira da condução a linha da janela lateral e da janela traseira parece ser a

continuidade de uma superfície plana sem quinas ou arestas, reforçando a sensação de um bloco só, uma caixa de metal solidamente rebitada e inexpugnável. No primeiro plano há a figura anônima do policial militar com o corte na altura dos ombros e virado de costas, gesticulando com a mão direita como se pedisse calma ao seqüestrador. Há uma linha central na imagem que a corta de cima abaixo e onde o ônibus se divide na porção da lateral esquerda com a sua traseira. No lado esquerdo dessa linha corre a região de maior tensão na imagem, onde o seqüestrador encontra-se agarrado à vítima com um revólver apontado para sua nuca. No lado direito, ou especificamente na traseira do ônibus, encontramos colado ao vidro em forma de *teaser* publicitário um *busdoor* anunciando o que parece ser uma novela, e em letras sutis encontramos a própria legenda da fotografia aqui analisada, ou as palavras que ela traz em seu próprio bojo e que a conotação apresenta-se diante de nós: "E foram felizes para sempre". Esta é a primeira e irônica coincidência, somado às duas figuras novelísticas visivelmente transtornadas, encapsuladas em molduras ovais logo abaixo.

A segunda coincidência é um ícone que introduz toda uma nova abordagem na análise da imagem. Não fosse apenas a fotografia ideologicamente atestada como legitimadora do real, há um "selo de autenticidade" no canto inferior esquerdo do *busdoor*, o ícone da Rede Globo, que envia em rede nacional e ao vivo o espetáculo do show da vida. A terceira e mais importante coincidência está no extra quadro da foto, ou a imediação física onde foi feito o recorte, o bairro do Jardim Botânico, nas proximidades da sede da Rede Globo.

Diante das inúmeras tragédias cotidianas que ocorrem nos morros e bairros periféricos cariocas quase sempre fortemente dominados pelo crime organizado, o drama de Geísa e Sandro (deixo claro que Geísa não é a moça ameaçada pelo seqüestrador na foto em questão) destoa primeiramente pelo lugar onde se deu o desenlace; um bairro tradicional que tem como marco pontos turísticos agregadores de uma classe social mais seleta (Jockey Club, Parque Lage, Baixo Gávea e o próprio Jardim Botânico), e segundo, pela pesada atenção que este episódio isolado (e pífio, se comparado com o que ocorre cotidianamente nos lugares mais ermos da cidade) despertou na mídia. Na

conjunção das três coincidências anteriormente citadas; as palavras do cartaz publicitário legendando o drama de forma irônica, o ícone da emissora de televisão e o local ou extra quadro da foto, é bem possível que apenas esta última tenha sido o agente causal de toda essa atenção.

A proximidade física de uma emissora de tevê que confere a sua hegemonia em rede nacional e o drama que traz latente em seu princípio a luta de classes e que ocorre em pleno bolsão social de relativa prosperidade, concorreu para que as cinco horas de agonia e cativo vivido pelos reféns e pelo seqüestrador fosse deliberadamente explorado por todas as mídias, algumas mais cautelosas, outras apenas interessadas em proporcionar audiência.

As outras duas coincidências que estão na fotografia publicada pelo Estadão conferem à foto um caráter emblemático, o da tão sustentada "onipresença" da mídia e em especial o da televisão (o ícone da Rede Globo como um olho Orwelliano que tudo vê traduz essa sensação) e aquela tão propalada idéia da televisão gerando o espetáculo da vida a um ponto em que um *teaser* publicitário anunciando a estréia de uma novela basta para legendar uma realidade.

A permissividade com que a realidade é infiltrada pela ficção da mídia atinge o auge do paradoxo após o desfecho trágico que resultou na morte de duas pessoas e na audiência proporcionada pelas imagens diante de uma platéia estupefacta, platéia esta que procurou atestar-se da realidade dos fatos no horário nobre, inclusive algumas das vítimas que sentiram na pele, instantes antes, o show da vida.

A fotografia de Delfim Vieira continua a nos mostrar duas vítimas exasperadas pela falta de espaço, pela falta de saída, pela quase ausência de perspectivas que começa dentro do ônibus e estende-se por todo o contingente de menores de rua que um dia se tornarão criminosos por não suportarem mais os limites sociais, e dentro dessa mesma imagem, a presença quase etérea de um olho que denuncia, mas que ao denunciar deturpa os limites entre a ficção e a realidade.

## HORA DO DESCANSO

Ed Figueiredo



Na tentativa de avançar alguns passos além da leitura descritiva da imagem acima, pretendo agora me concentrar em seus elementos iconológicos e caminhar na direção de seus significados simbólicos.

Alguns desses elementos serão levantados com a intenção de permitir desenvolver um pouco mais a questão comparativa entre fotografias sociais do início do século e atuais. Em virtude de sua evidência entre os fotógrafos documentaristas contemporâneos e do recente lançamento de “Êxodos”, o trabalho de Sebastião Salgado será tomado como exemplo das atuais fotografias de cunho social.

### **Interpretação da fotografia**

Partindo da premissa de que a leitura inicial da fotografia reproduzida acima é feita a esquerda para a direita ao longo da viga metálica até o cruzamento desta com o cabo de aço, sendo o próprio cabo um elemento a ser considerado. É por ele que o primeiro olhar “desce” após a interseção de linhas,

e é em seu suporte, no canto inferior direito, que se encerra. Este conjunto (cabo - suporte) não só dá uma referência espacial e um *equilíbrio estético* à imagem; como também ele transmite ao leitor uma certa sensação de segurança. O cabo com seus parafusos e seu suporte de fixação representam algo estável, rígido e dão um *equilíbrio simbólico* à imagem. É por esta razão (e devido a maior proximidade da câmera) que os personagens da direita parecem menos vulneráveis que os da esquerda.

Outros elementos citados anteriormente são os papéis, alvo geral de atenção, e a garrafa, com seu formato facilmente associado à garrafas de uísque, e portanto, produtora de um significado incômodo. O conteúdo dos papéis, como já foi dito, parece referir-se a algum assunto do trabalho, ou até mesmo estar inserido em um contexto de manifestação trabalhista. Talvez fosse oportuno investigar o hábito da leitura entre os operários em momento de descanso, ou se é um caso isolado, um fato que pudesse ter atraído a atenção e a conseqüente presença do fotógrafo.

As boinas usadas por oito dos onze personagens remetem, pelo menos ao senso comum, a um modelo italiano. Considerando a possibilidade de a foto tratar realmente da construção do *Empire State Building*, não é mera especulação supor que esses operários eram imigrantes submetidos à difíceis condições sociais e de trabalho nos Estados Unidos do início do século, (sobre este assunto a fotografia “*Migrant Mother*” de Dorothea Lange – Califórnia, 1936 – tornou-se clássica).<sup>1</sup>

O fato desses operários serem pessoas simples, submetidos a um trabalho duro e arriscado a troco de uma remuneração injusta, permite concluir que não habitavam a parte da cidade visível no terceiro plano da imagem. É provável que nem sequer freqüentavam esse lugar. Deviam ocupar moradias rudes na periferia suburbana e passar desapercibidos ou até inferiorizados pelas ruas do valorizado centro da metrópole no ir e vir do trabalho.

Mas nesse momento eles têm, literalmente, a cidade a seus pés. Ganham, nessa fotografia, uma importância maior do que as milhares de pessoas que

---

<sup>1</sup> “20th Century Photograph”. Pág. 371.

estavam espalhadas por diversos pontos do quadro captado pelo fotógrafo no exato instante da exposição do filme.

Havia, obviamente, nessa exata fração de segundo, incontáveis pessoas nas ruas e casas que vemos ao fundo. Certamente, muitas gozavam de melhor posição social e econômica; nesta imagem, porém, os operários são superiores. À própria cidade, às leis, ao Estado, e a um sistema socioeconômico cultural que os oprime. São os personagens centrais de uma fotografia que promoveu uma inversão social e teve força suficiente para cruzar o século.

Não são anônimos: são os operários da construção civil. Anônimos são todos os outros que estão nessa foto, mas não estão.

### **Fotografias sociais e os momentos históricos**

Retomando os elementos de primeiro plano da fotografia, observamos que o cabo de aço divide a imagem no sentido vertical e separa os personagens: à esquerda, dez operários interagem entre si; à direita, um único homem distingue-se de todos os outros. Como se não bastasse a distinção estética (é o único elemento além do ponto de desvio do primeiro olhar), esse personagem diferencia-se na ação e remete-nos ao óbvio: havia um fotógrafo diante deles.

O olhar fixo para a câmera abre um novo universo de reflexão acerca do fotógrafo. O que fazia ele ali? Qual a intenção do fotógrafo em registrar esses operários nessa situação?

Novamente supondo que a imagem se refere à construção do *Empire State Building*, conseqüentemente supomos uma definição no tempo e no espaço. Se a fotografia foi realmente feita em Nova Iorque no início dos anos 30, já havia um histórico de fotografia social nos Estados Unidos.

Em 1890, o dinamarquês radicado nos Estados Unidos, Jacob Riis, publicou "*How The Other Half Lives*", sobre as condições sociais dos imigrantes em Nova Iorque. Entre 1908 e 1914, Lewis Hine realizou as célebres fotografias

em denúncia ao trabalho infantil que viriam a colaborar com a modificação da legislação trabalhista norte-americana.<sup>2</sup>

Nos anos 30 os jornais já veiculavam fotografias e havia o interesse crescente por temas sociais. A imagem aqui analisada diz respeito às condições de trabalho dos (possíveis) imigrantes, temas anteriormente desenvolvidos por Riis e Hine.

Ainda que situações como a que vimos aqui fossem comuns, ainda que a opinião pública não se chocasse com fatos como esse e ainda que os próprios operários estivessem à vontade em tal situação, parece-me plausível, dado o contexto, que o fotógrafo tivesse a intenção de uma denúncia social. Caso a foto seja do próprio Lewis Hine, essa intenção torna-se explícita, principalmente sabendo que Hine fotografou a construção do *Empire State Building*.

A questão que se coloca aqui (e já era presente no trabalho anterior) é em relação ao papel da fotografia nos diferentes momentos históricos. Tomando emprestado o termo de Boris Kossoy, desde o seu surgimento a fotografia goza de um “status de credibilidade” a ponto de ser vista como a própria realidade.

Desde a origem da fotografia até o advento do movimento pictorialista “a estética documental da fotografia pressupunha uma realidade homogênea”<sup>3</sup>.

Em determinado aspecto, o mundo era indiscutivelmente real se apresentado em uma fotografia.

A partir da última década do século XIX o pictorialismo toma força e coloca em cheque o caráter meramente documental da fotografia. Com o objetivo de “eivar” a fotografia à categoria de obra de arte, os pictorialistas alteravam a granulação, os tons, modificavam e suprimiam elementos para torná-las semelhantes à pinturas e aquarelas. Se por um lado a fotografia perdia sua relação com o real, por outro, o fotógrafo começava a ser visto como um criador de realidade. A fotografia era a realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo.

---

<sup>2</sup> Freund, Gisele. “Fotografia e Sociedade”. Pág. 109.

<sup>3</sup> Fabris, Annateresa (org.). “Fotografia – Usos e Funções no Séc. XIX. Pág. 291.

Com o início da Primeira Guerra o pictorialismo decaiu e a fotografia retoma o seu caráter documental. Cabe-nos perguntar aqui se a fotografia do início do século, mesmo a do período pós-pictorialista, era interpretada pelo leitor como a própria realidade, seguindo ainda a lógica da estética documental do século XIX. E cabe-nos perguntar se o pictorialismo expôs o fotógrafo como um sujeito criador de realidades a ponto de a fotografia social ter, hoje, seu efeito de transformação social diminuído.

O exemplo de Sebastião Salgado parece-me elucidativo. Há em sua obra uma evidente preocupação estética que leva seu trabalho a museus e galerias. Em suas fotos, além da cuidadosa composição e de um sofisticado trabalho de laboratório, nota-se um requintado tratamento de pós-produção, com técnicas de rebaixamento químico e viragens em determinadas áreas das imagens<sup>4</sup> e a retirada de um elemento que “poluía” a foto<sup>5</sup>.

Por outro lado, Salgado tem um discurso engajado, até militante, e faz indiscutivelmente fotografias documentais de cunho social. Salgado parece ter bebido tanto da fonte documentarista e de denúncia como da pictorialista, tendo deixado a segunda menos explícita.

A questão da realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo, trazido à tona pelos pictorialistas – obviamente presente em qualquer fotografia – fica evidente no trabalho de Salgado. Se o seu ponto de vista não chegou a promover modificações na legislação trabalhista, contribuiu para trazer à sociedade brasileira, para citar apenas um exemplo, uma maior discussão sobre a reforma agrária a partir das fotos realizadas com o MST – Movimento dos Sem Terra.

Apesar da leitura elitista e com o *glamour* que por ventura ocorre nas galerias, da reduzida modificação social imediata e da velocidade com que imagens são substituídas nos meios de comunicação sem tempo de ser devidamente absorvidas, a fotografia social cumpriu, de certa forma, o seu papel social.

---

<sup>4</sup> Salgado, Sebastião. “Retratos”. Observar os olhos dos retratados que ganham mais expressão com o rebaixamento químico.

<sup>5</sup> Salgado, Sebastião. “Êxodos”. Págs. 60-61. Em uma publicação esta imagem possuía um elemento (uma sacola plástica) que foi suprimido no livro e na exposição realizada.



Acredito que o potencial de transformação de valores a partir da fotografia é maior. A questão que se coloca finalmente é se houve uma modificação importante na produção e na leitura das fotografias sociais do passado e as atuais. Em caso afirmativo, que influências podem ser atribuídas ao pictorialismo?

São questões detonadas a partir de uma única imagem social da qual o local e a época supõe-se e cujo autor se desconhece, apesar de que podemos suspeitar a autoria de Lewis Hine.

## **Bibliografia consultada**

BECEYRO, Raul. **Ensayos sobre fotografia**. México: Arte e Libros Editorial, 1978.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no Século XIX**. EDUSP, São Paulo: EDUSP, 1998.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1989.