

UM BREVE ENSAIO SOBRE A FOTOGRAFIA E A LEITURA CRÍTICA DO DISCURSO FOTOGRÁFICO

Menandro Ramos *

Preliminares

Desde sempre a humanidade buscou registrar situações do seu cotidiano, de seu tempo. Através dos mais diferentes meios, fez representar objetos e eventos de cada época, que de uma maneira ou de outra lhe despertaram a atenção.

A história do homem é assinalada pela presença da imagem através das diversas possibilidades de suportes e técnicas: madeira, pedra, argila, osso, couro, materiais orgânicos em geral, metais, papéis, acetatos, suportes digitais...desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão, web...

Uma história rica em soluções plásticas com a finalidade de representação para a expressão e o registro. Portanto, marcada pela imagem como elemento de linguagem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos.

As pinturas rupestres e demais soluções plásticas encontradas em diversos sítios arqueológicos fazem-nos indagar qual teria sido o sentido dessas manifestações, se teria fins mágico-propiciatórios, fins puramente estéticos ou fins de registro. E, nesse caso, vale ainda indagar se teria relação com a busca e a manutenção do poder.

É curiosa a obstinação da humanidade para eternizar os momentos de sua vida, numa tentativa, por certo ainda pouco compreensiva para nós, de partilhá-los com as gerações futuras. Essa busca de congelar o tempo, através do desenho, da pintura, da fotografia, dos grandes monumentos, teria relação

* Professor de Educação e Tecnologias Contemporâneas e Técnicas e Recursos Audiovisuais, da Faculdade de Educação da UFBA

com a sua percepção de uma realidade fugaz, sempre evanescente no plano do indivíduo, a apontar para a finitude do ser?

Ou seria a percepção aguçada da possibilidade de manipulação dos signos para criar realidades com finalidade do exercício da dominação dos seus semelhantes, numa forma antecipada do que hoje se conhece como marketing político?

O que teria pretendido Quéops ao construir em Gizé, no Egito, por volta de 2575 a.C., uma pirâmide que envolveu 100 mil trabalhadores durante vinte anos?

Qual seria o sentido da construção da estátua de Zeus Olímpico, em ouro e marfim, cuja cabeça, apenas para se ter uma idéia, media treze metros de altura, a dar crédito a relatos dos nossos antepassados?

E o monumental Colosso de Rodas, estátua em bronze com mais de 35 m de altura, construída para homenagear Hélios, ou o deus Sol, na antiga Grécia?

E todo acervo ocidental de esculturas e pinturas que imortalizaram personagens das classes hegemônicas e que hoje ocupam salas especiais de museus e centros culturais, atraindo anualmente milhares de visitantes?

No século passado, o francês Chalgrin projetou o "arco-do-triunfo", de inspiração clássica, para celebrar a vitória de Napoleão em Austerlitz. Também o alemão Langhans já havia projetado antes a "porta de Brandemburgo", em Berlim, para comemorar os feitos de Frederico II. E muito antes ainda, os césores foram homenageados e tiveram seus nomes imortalizados através do mármore magistralmente esculpido. Num rápido inventário é possível verificar o quanto o poder historicamente se valeu da arte, da técnica e dos artistas para se perpetuar.

Vale indagar, aqui: e contemporaneamente, de quais mídias o poder se vale para assegurar a sua estabilidade?

Da mesma forma que é curiosa a obstinação da humanidade para eternizar alguns momentos de sua vida, como já foi dito antes, também é instigante a sua capacidade de criar soluções técnicas para a perenização desses momentos. A fotografia, sem dúvida, é uma delas.

Os caminhos da fotografia

A história da fotografia mostra bem isso. Os caminhos que antecederam aos aparatos atuais de registro de imagens são construídos de pequenas descobertas, aparentemente insignificantes, que vão culminar, mais adiante, em grandes achados.

No século IV a C. os gregos já conheciam o princípio da câmara escura, a partir da observação de que os raios de luz solar, penetrando num recinto fechado e escuro, através de um orifício, projetavam na parede oposta imagens do exterior. No século XI, a câmara escura, que continha os princípios elementares da câmara fotográfica moderna, foi usada pela primeira vez com fins práticos, para a observação de um eclipse solar por astrônomo árabe. Na Renascença, Leonardo da Vinci descreveu-a minuciosamente e seus contemporâneos pintores e projetistas usaram-na largamente como importante método auxiliar de construção da imagem. Datam desse período os primeiros modelos portáteis projetados pelo italiano Gerônimo Cardano, diferentes das primeiras câmaras escuras, imensos quartos, capazes de abrigar um homem no seu interior.

É ainda outro italiano, Giambattista della Porta que descobre a possibilidade de melhorar a qualidade da imagem projetada valendo-se de uma lente encaixada no orifício de entrada do raio de luz. Dessa forma, nos meados do século XVI a estrutura física rudimentar da máquina fotográfica atual já era conhecida.

Dois séculos mais tarde, o médico alemão Johann Schulze descobre que a luz incidindo sobre frascos contendo sais de prata é capaz de enegrecer as substâncias nele contidas. São essas experiências, realizadas em 1727, que dão

as bases para Thomas Wedgwood, em 1790, tentar realizar a primeira fotografia, através de um pedaço de papel impregnado de nitrato de prata. Sobre o papel, Wedgwood colocou uma folha de árvore para em seguida submetê-lo por algum tempo à luz. A região obstruída pela folha ficara marcada por sua silhueta branca, contrastando com a área enegrecida pelo contato com a luz.

Embora tal experiência não tenha sido totalmente exitosa, uma vez que algum tempo depois, a área que não havia recebido a luz acabara ficando enegrecida também, Wedgwood foi o primeiro a obter um negativo fotográfico rudimentar.

Somente no século seguinte, em 1822, o francês Joseph Nicéphore Niepce, trabalhando com método semelhante ao usado por Wedgwood, pôde obter uma fotografia durável, após oito horas de exposição, de uma mesa no jardim, disposta para uma espécie de ceia. Para obter essa foto, Niepce substituiu o papel por uma placa de vidro com uma das faces revestida por betume, depois de perceber que sempre obtinha o contrário do que via, ou seja, o que era para ser branco, ficava preto e o que era para ser escuro ficava claro. Niepce observou que na região em que o betume recebia mais luz a substância ficava mais endurecida e que na área onde a luz não havia incidido, a substância era facilmente removida por uma solução de óleo de lavanda. Dessa forma, ele obteve a imagem em negativo. Para torná-la positiva, Niepce aplicou iodo em toda a placa. Como o iodo só havia se fixado na área não revestida pelo betume, a dissolução e remoção deste foi suficiente para formar uma imagem positiva.

Coube a outro francês, Louis Jacques Mandé Daguerre melhorar o sistema de seu conterrâneo através de um método mais rápido e duradouro, valendo-se de uma placa de cobre banhada de prata e amarelecida por uma solução de iodo. Ao receber a luz, através de uma câmara, a placa tinha a imagem revelada depois de ser submetida a vapores de iodo e fixada após lavagem em uma solução aquecida de água salgada.

Assim, em 1837, Daguerre tornou-se o descobridor do princípio da fixação e responsável por imagens de melhor qualidade, através do método de obtenção direta do positivo, conhecida pelo nome de "daguerreótipo".

Insatisfeito com o uso da placa banhada de prata, que encarecia significativamente o processo, William Henry Fox Talbot, em 1841, substituiu-a pelo papel. Esse método exigia que o negativo fosse mais uma vez fotografado para a obtenção do positivo, o que obrigou a se recorrer novamente ao vidro, por possibilitar imagens mais nítidas, até o surgimento da película transparente de celulóide, em 1869, ideal para negativos pela sua flexibilidade e resistência.

As primeiras câmaras surgiram num clima de muita euforia. A possibilidade de registrar cenas do cotidiano com uma relativa facilidade não encontrada no desenho e na pintura encantou o europeu e o americano. Havia o inconveniente de o equipamento ser muito pesado para ser transportado. Algumas câmaras chegavam a pesar até 50 quilos. Sem falar na mais pesada delas, a célebre "Mamute", oriunda de Chicago, com 635 kg, quando carregada de sua placa de vidro de 225 kg, exigindo nada menos de quinze homens para operá-la. A peculiaridade dessa câmara é que foi construída para fotografar um trem expresso de luxo. Outra curiosidade é que seu fole deslizava sobre trilhos de estrada de ferro e na revelação de suas fotos eram consumidos 45 litros de soluções químicas. A enorme foto com ela obtida, medindo 1,4X 2,4 m mereceu o Grande Prêmio Mundial na Exposição de Paris, em 1900.

Em 1882, George Eastman, industrial americano, lança os primeiros modelos portáteis. O filme já permitia múltiplas exposições, mas para ser revelado o usuário tinha de enviá-lo, juntamente com o equipamento, para os estúdios de Eastman, em Nova York. Mais tarde surgem as embalagens que permitem ao fotógrafo substituir apenas o filme, em qualquer lugar, sem se desfazer do equipamento, e sem os cuidados dispensados às películas anteriores. O surgimento dos modelos portáteis da Kodak permitiu ao fotógrafo amador ter acesso ao mundo "mágico" da fotografia.

Em 1887, J. Gaedicke e A. Miethe inventaram o primeiro flash, dispositivo que permitia produzir um relâmpago com intensidade luminosa suficiente para dispensar a luz natural necessária, até então, à realização da fotografia. A luz era obtida pela queima de pó de magnésio, acompanhada de uma explosão e muita fumaça, o que a tornava inconveniente. Posteriormente esse método de iluminação foi aperfeiçoado, sendo o pó acondicionado em ampolas de vidro, o

que impedia a combustão do produto escapar para o exterior. Esses iluminadores artificiais, inicialmente rudimentares, evoluíram para os potentes flashes eletrônicos modernos.

De lá até hoje muitos tipos de fotos surgiram como o calótipo, a partir de negativos de papel, as fotos feitas em chapas úmidas de colódio, o ambrótipo, o ferrótipo, a fotografia colorida, o *slide* e tantas outras modalidades. Aos poucos foram surgindo outros tipos de câmaras mais leves e com dispositivos de maior controle de entrada de luz no filme e também equipamentos de tamanhos e formatos variados, além de finalidades específicas. Aperfeiçoaram-se as lentes e objetivas, surgiram filtros para diversas finalidades.

Contemporaneamente a fotografia está presente na medicina, em suas diversas modalidades, na biologia, na astronomia, na agronomia, nos vãos espaciais, em inúmeros campos das ciências e áreas tecnológicas, nas artes, na propaganda e na área da comunicação de um modo geral, incluindo-se aí a área editorial, sendo que, nessas últimas, com enorme possibilidade de interferência ou manipulação.

Com o surgimento da microeletrônica e dos chips, novas possibilidades se configuram. Aos poucos a câmara digital vem conquistando espaços. Ainda que em menor freqüência, também a fotografia holográfica vem sendo explorada.

A fotografia enquanto linguagem

O que vamos tratar aqui é, sobretudo, do aspecto da fotografia enquanto meio de manifestação e enquanto linguagem, entendida como capacidade de expressão dos seres humanos.

Fala-se, com freqüência, da função referencial da fotografia, da sua capacidade de remissão a um referente real ou a um objeto referente. Nesse caso, a fotografia figurativa veicula uma mensagem denotativa. Por assemelhar-se ao objeto, diz-se que ela é de natureza analógica e a sua mensagem é icônica,

portanto, diferente da mensagem lingüística, via de regra não-analógica, arbitrária, convencional, simbólica.

Embora conciliáveis, a mensagem icônica é completamente distinta da mensagem lingüística. É comum vir à baila a discussão de natureza hierárquica de uma em relação à outra. Vanoye ¹ (1993, p.190), cita a inflamada defesa de Alexandre Astruc, cineasta francês em favor da imagem obtida pelo recurso mecânico da máquina fotográfica, com poder de objetividade, que a palavra não possui, no seu entender: "A câmara não mente(...) O cinema exige, afirma, postula, demonstra antes de tudo o respeito pela aparência real(...); a linguagem humana, as palavras (são) o lugar privilegiado do erro e da mentira".

Atribuir à fotografia apenas a função denotativa é algo por demais temeroso.

Sabe-se que, por trás da câmara, via de regra, está um observador que decide o que enquadrar, o que merece ter ou não destaque e que por vezes tem objetivos a alcançar, valendo-se, portanto, do uso do código icônico ou imagético com uma intenção. Pode-se afirmar que as decisões tomadas no ato de enquadrar pessoas ou objetos são provenientes de valores culturais e visão de mundo de quem fotografa. A posição da câmara em relação ao fotografado, o enquadramento, a composição, a perspectiva, a iluminação, a cor, certamente são decisões tomadas pelo fotógrafo nos momentos anteriores ao disparo do obturador, portanto na fase de preparação que o antecede, da mesma forma que a fase da montagem, qualquer que seja o meio utilizado, envolve decisões que precisam, também, ser tomadas em relação a outras fotos ou mesmo a outros elementos textuais da mensagem lingüística.

¹ Vanoye. **Usos das linguagens**: problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



Joe Rosenthal, Raising the flag, 1945

A posição da câmara (*plongée contre-plongée*) em relação ao objeto pode torná-lo monumentalizado ou diminuído, criando com isso sentidos especiais na mensagem icônica. Assim, a foto obtida a partir do olho posicionado acima ou abaixo do fotografado pode criar significados hierárquicos de superioridade/inferioridade, dominador/dominado. As experiências vividas historicamente pelos sujeitos são capazes de registrar na memória essas posições, fazendo evocar tais sentimentos a partir do estímulo do significante fotográfico. Do mesmo modo, a ênfase a um objeto ou pessoa pode ser dada a partir da escolha de uma posição visualmente privilegiada ou de uma dimensão ampliada desse objeto ou dessa pessoa em relação ao conjunto compositivo.

Tudo isso pode destituir a imagem fotográfica de significados puramente denotativos, deixando-a cada vez mais distante da verdade objetiva. É na publicidade que a mensagem conotativa fica mais evidenciada, através da manipulação explícita e das trucagens utilizadas na construção do discurso

persuasivo. Mas não apenas nela. Diariamente os meios de comunicação também se valem dos recursos da manipulação da imagem, hoje potencializados pela ferramenta digital, para atrair e plasmar a sedução. Nesse caso, a imagem é confundida com o próprio objeto, o significante passa a gozar do status e de prerrogativas do referente e as câmaras são compreendidas como máquinas de reproduzir o real.

A manipulação da imagem vem sendo objeto de interesse e pesquisa pelo poder ilusionista da fotografia, não só pelo universo da publicidade e propaganda, mas também pelo mundo acadêmico e por empresas, em especial aquelas com atividades voltadas para a difusão da informação ou ditas de comunicação e formadoras de opinião.

Em 1986, o lançamento simultaneamente de um livro e de uma exposição intitulada **As fotos que falsificam a história**, em Paris, sob a responsabilidade do jornalista, escritor e cineasta Alain Jaubert, e autor de outros trabalhos sobre o tema da fotografia, mostraram documentos históricos fotográficos que sofreram intervenções a mando de governos ditatoriais, ou foram dramatizadas por iniciativa do próprio fotógrafo, no sentido de monumentalizar determinados acontecimentos ou de fazer desaparecer *personas non gratas* aos regimes por eles sustentados, portanto, imagens que procuraram falsificar a história, forjando o simulacro.

São essas pequenas e aparentemente inocentes mentiras que muitas vezes, aliadas a outras em diversas esferas, dão sustentação a regimes espúrios com fachadas de democracia, ontem e hoje, aqui e alhures.

Daí a importância de se conhecer os fundamentos da construção do discurso imagético fotográfico, assim como de outras formas de discurso, na perspectiva de formar indivíduos críticos, vigilantes, interlocutores, propositores, participativos, capazes de distinguir a mensagem voltada para a dignificação e emancipação humana das produções obscuras, ainda que sedutoras, tal qual o canto das sereias, voltadas unicamente para o propósito de dar manutenção e legitimação dos privilégios de poucos em detrimento da grande maioria.

As imagens estão presentes nos milhares de mensagens que chegam à população anualmente através das mídias contemporâneas, e já na década de 80, pesquisas apontavam que 300.000 das mensagens veiculadas na televisão chegavam ao jovem ao completar 15 anos, cujo tempo de exposição a ela era o dobro do tempo empregado em sala de aula.

Uma das conseqüências dos valores difundidos por essas mídias, principalmente a TV, segundo Soares ² (1982, p.10), é "a confirmação da 'justeza' do modelo atual da sociedade (os pobres são mais pobres porque são incapazes, mas todos têm iguais 'oportunidades', devem, pois, pagar pela sua incompetência)".

Moholy-Nagy, professor da Bauhaus já dizia, em 1935, que "os iletrados do futuro vão ignorar tanto o uso da caneta quanto o da câmara". Podemos acrescentar à fala do ilustre mestre que ignorância e cidadania caminham em sentidos opostos.

A constatação de que fotografar não é um ato neutro traz a certeza de que a apropriação da técnica e dos elementos da linguagem fotográfica é uma necessidade e um desafio para artistas, educadores e professores que se empenham em construir uma sociedade democrática, com a participação de cidadãos conscientes.

² Soares, Ismar de Oliveira. Escola, Comunicação e Sociedade. In **Revista da Educação AEC**, Brasília, Ano 11, nº 44, 1982.