

Iconografia e imagem

MARCELO FEIJÓ

UnB, Universidade de Brasília

Inicialmente gostaria de agradecer à professora Nancy pelo convite para participar deste evento e compartilhar esta mesa com as professoras Laura e Eleonora. Oportunidades como esta, sem dúvidas, reinventam nossas trajetórias acadêmicas.

As questões que a professora Laura levantou hoje aqui são de grande importância. E destaco a clareza e a coragem com as quais ela defende e fundamenta suas posições em questões polêmicas. Minha intenção é lançar mais alguma lenha nesta chama.

Uma das disciplinas que tradicionalmente ministro na Faculdade de Comunicação da UnB é Fotografia Publicitária. No presente semestre, no primeiro dia da aula, introduzi uma experiência que resultou muito efetiva. Montei os equipamentos de estúdio fotográfico (flashes eletrônicos, rebatedores, tripés e câmera digital conectada em um monitor de vídeo) e uma mesa sob a qual coloquei uma garrafa de cerveja. Abri a garrafa, despejei parte do conteúdo no copo e fotografei a garrafa e o copo com a cerveja dentro, com a utilização dos procedimentos técnicos corretos. Surgiu uma imagem no monitor de vídeo. Perguntei aos alunos se aquela imagem parecia com a imagem de cerveja. A resposta unânime, inicialmente um pouco receosa, é que não: aquela imagem não se parecia com cerveja, parecia xixi, estava sem cor, sem sabor, sem o dourado, sem o frescor característicos da cerveja. Então, para uma segunda imagem, utilizei um rebatedor dourado, uma gelatina amarela clara em frente aos flashes e borrifei glicerina misturada com água na garrafa (para dar a sensação de que a garrafa acaba de sair do congelador e está “estupidamente” gelada). Fotografei outra vez. Agora sim, tínhamos a imagem, uma fotografia de cerveja! Ou seja, para que cerveja parecesse cerveja tivemos de utilizar recursos ilusórios que nos remetessem a um ideal de cerveja não presente na simples documentação.

Esta experiência serviu para o início de uma discussão teórica sobre o que vemos, de que forma vemos, já que vivemos num mundo mediado por

imagens. Vemos com a nossa memória tanto quanto com nossos olhos. E grande parte da nossa memória é fornecida por experiências midiáticas. A imagem de uma cerveja, um dos temas mais frequentes da publicidade, refere-se sempre muito mais às centenas de imagens de cervejas que visualizamos na televisão, na internet, nos outdoors, nas revistas, do que à imagem da cerveja “real”, entre aspas. Assim, para fazer uma cerveja parecer cerveja, precisamos de uma retórica imagética proporcionada pelas técnicas da fotografia. E aproveito para parar de falar em cerveja, caso contrário parte da platéia aqui presente vai sair de fininho para correr atrás de uma garrafinha dourada e gelada como aquelas presentes nas nossas memórias..

Retorno, então, ao texto apresentando pela professora Laura, partindo deste estudo de caso emblemático do concurso de fotojornalismo ocorrido no México. É um caso exemplar, onde o que mais me impressionou foi o fato de que o ganhador do prêmio, o fotógrafo Giorgio Viera, devolveu o prêmio frente aos questionamentos de parte dos colegas e da crítica. Além disto, em uma entrevista que li na internet sobre este caso, o fotógrafo afirma que não conhecia a imagem de Chien Chi-Chang. Eu pessoalmente acho muito difícil alguém afirmar hoje que não conhece determinada imagem. Os mecanismos da nossa memória são complexos e até mesmo traiçoeiros. Imagens se apagam, ficam, escondem-se, ressurgem, no fluxo permanente de imagens em que vivemos. Com isto eu quero dizer que gosto da imagem ganhadora do prêmio, em hipótese alguma a considero como um caso de plágio, e talvez goste mais ainda por esta imagem referir-se a outra imagem clássica do fotojornalismo. Considero este tribunal da Santa Inquisição em que o fotógrafo foi colocado algo medieval e surpreendente, também porque o próprio fotógrafo renega, no calor da fogueira, sua obra, sua fé. E lembro que, paradoxalmente, na Idade Média, época de trevas, mas também de luzes, a autoria das obras de arte era reconhecida muito mais coletivamente que individualmente.

Quero dizer que hoje e sempre todos nós, fotógrafos, estamos sempre nos inspirando na obra de outros fotógrafos. Gosto muito de dizer aos meus alunos: “tudo já foi dito, agora é a sua vez de dizer, da sua forma”. Foi o que o Giorgio Viera fez: disse magnificamente com os recursos de que dispunha. Produziu um belíssimo ensaio fotográfico, onde esta imagem premiada se destaca como uma das melhores, mas não a única, em um conjunto forte, documental sim, um testemunho da realidade, como é sempre a grande fotografia, mas filtrado, também como sempre, pela subjetividade do fotógrafo.

Neste sentido gostaria de fazer uma distinção, a partir da apresentação da professora Laura, sobre um desencontro que observo entre a crítica de arte e da fotografia e a produção dos fotógrafos ao longo da história. Existe uma separação entre a crítica moderna, que apresenta uma compreensão realista da fotografia, em contraposição a uma crítica pós-moderna, que encara a fotografia em suas múltiplas possibilidades de linguagem. A crítica sugere que esta separação teria ocorrido cronologicamente, o que tento provar que não ocorreu. Apresento estas definições aqui de forma claramente simplificada para desenvolver meu raciocínio e sustentar que esta separação não corresponde ao trabalho desenvolvido pelos fotógrafos.

Na minha avaliação, a fotografia desde sempre se desenvolveu entre duas frentes, opostas e eventualmente complementares: o embate direto com a realidade que predomina nos primeiros anos sob a idéia do “pincel da natureza”, definido por Talbot, mas ao mesmo tempo, na mesma Inglaterra, por exemplo, um fotógrafo como Oscar Rejlander já produzia (em 1858) imagens tais como a famosa *Two Ways of Life*, resultado de uma sobreposição de 14 negativos, apresentando com realismo fotográfico uma cena montada. Da mesma forma, nesta mesma década, H. Robinson criava suas seqüências magníficas a partir de montagens de cenários e sobreposição de negativos. Assim, ao longo da história, no mesmo momento, (década de 20 do século XX) Eric Salomon criava o moderno fotojornalismo com sua câmera Ermanox e os construtivistas russos propunham uma nova fotografia com enquadramentos inusitados e ângulos insólitos na tentativa de subverter os padrões de representação herdados do Renascimento. Neste mesmo momento Valério Vieira já criara, aqui no Brasil, sua imagem antológica, *Os trinta Valérios*, resultado da sobreposição de 30 auto-retratos deste artista/fotógrafo ainda pouco valorizado na sua completa dimensão. Da mesma forma, hoje, convivem Sebastião Salgado e sua documentação social em preto e branco presente em praticamente todas as livrarias de arte do mundo, e Cindy Sherman, com sua fotografia manipulada, e auto-referencial, valorizadíssima no mercado de arte.

Por estes motivos, contesto, sem a pretensão de verdade definitiva, a separação da história da fotografia em fases cronologicamente estabelecidas e sustento que desde os seus primórdios a fotografia se equilibra entre uma frente marcadamente documental, nascida do embate direto com a realidade, e o outro lado da moeda, em que a fotografia é sempre interpretação, manipulação da realidade, ainda que sem perder as características fundadoras do próprio fazer

fotográfico. E aproveito para, ao finalizar, fazer uma defesa da Fotografia com F maiúsculo. Quero dizer que, por mais que a fotografia seja híbrida, ainda mais hoje, muitas vezes fundida com a infografia, com a videografia etc, ainda assim, ela tem sua especificidade, muitas vezes paradoxal. A filósofa Susan Sontag afirma no seu texto clássico “Mundo Imagem” que “a fotografia não é só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre”. No entanto, levada às últimas conseqüências, a fotografia é puríssima ficção: o mundo tridimensional é reduzido a duas dimensões, a cor é alterada ou transformada em preto e branco, o mundo em seu fluxo de permanente movimento é paralisado e reduzido a um instante, ou seja, a fotografia é uma ilusão da realidade, uma ficção. Por outro lado, as coisas estão eternizadas e aprisionadas em uma fotografia, como os índios duplamente extintos de Edward Curtis. Este fotógrafo foi um excepcional retratista estadunidense do início do século XX que se notabilizou por uma ampla documentação fotográfica sobre os povos indígenas. Os índios de Curtis estão mortos, pois as imagens foram feitas há mais de cem anos e também foram extintos enquanto raça e grupo social. No entanto, eles são absurdamente reais nas imagens de Curtis, podemos perceber a textura de seus rostos e a umidade de seus olhos.

Isto é fotografia: a umidade dos olhos de uma pessoa que não existe mais! Não interessa se esta imagem foi construída ou não. Aliás, a integridade da obra do fotógrafo Edward Curtis tem sido inúmeras vezes questionada porque teria sido ele um montador de imagens. Isto porque quando ele chegou às tribos norte-americanas, os índios já não vestiam mais as roupas e adereços com os quais foram fotografados. Àquela altura o processo de colonização já havia mudado os seus trajes. Mas o fotógrafo recuperou os trajes originais, fantasiou os índios deles mesmos, e produziu uma das maiores obras da história da fotografia.

A fotografia está permanentemente propondo limites quanto à presença e à ausência, entre o real e o representado. A obra de Curtis, assim como a imagem premiada de Giorgio Viera, assim como toda grande fotografia, remetem a várias questões: onde estão as coisas? onde estão as imagens? no presente ou no passado? em si mesmas ou em suas representações? O índio fotografado por Curtis olha diretamente nos nossos olhos. A moça, aparentemente drogada, fotografada por Viera, também nos olha, mas com os olhos apenas entreabertos. Eles estão vivos? O que está impresso no papel fotográfico existe? É verdade? A fotografia nos faz mergulhar nestes abismos.