

MIL E UMA PALAVRAS VISÍVEIS E INVISÍVEIS: A FOTOGRAFIA COMO ARTE E INFORMAÇÃO

*A thousand and one visible and invisible
words: Photography as art and information*

Marco António Fontes de Sá

E-mail: maf.sa@terra.com.br

Doutorando em Ciência da Religião pela PUC/SP/Brasil

Resumo

A pintura sempre foi entendida como arte e a fotografia, que apareceu no mundo tentando imitar e substituir a pintura, se transformou num poderoso veículo de informação por ser entendida como uma reprodução da realidade e um testemunho da verdade.

Todavia, a fotografia sempre foi uma forma de arte e a pintura sempre teve seu papel de militância e de transmissão de informação e protesto. A escolha é de quem segura a câmera ou manuseia o pincel e as tintas.

Este artigo pretende apresentar e discutir o papel da fotografia e da pintura como arte e como fonte de informação e de militância em nome na paz e da justiça social, a partir de conceitos elaborados por Roland Barthes, Susan Sontag, Henry Cartier-Bresson e de outros pensadores ligados à fotografia e à semiótica.

Palavras-chave: Fotografia; Pintura; Arte; Informação; Militância.

Abstract

Painting has always been understood as art and photography, which appeared in the world trying to imitate and replace painting, has become a powerful vehicle of information as it is understood as a reproduction of reality and a testimony to the truth.

However, photography has always been an art form and painting has always played its role of activism and of transmitting information and protest. The choice is up to who holds the camera or handles the brush and paints.

This article aims to present and discuss the role of photography and painting as art and as a source of information and advocacy in the name of peace and social justice, based on concepts developed by Roland Barthes, Susan Sontag, Henry Cartier-Bresson and other thinkers linked to photography and semiotics.

Keywords: Photography; Painting; Art; Information; Militancy.

Introdução

Quando a fotografia surgiu e ganhou corpo no final do século XIX, os pintores se sentiram ameaçados pela novidade que permitia que os abastados que desejavam ter suas imagens perpetuados numa tela, tivessem uma opção que, acima de tudo, não mais necessitava de várias sessões onde eles tinham que permanecer praticamente imóveis por horas. Alguns minutos parados diante da câmera resolvia a questão com uma imagem que, apesar de não ser colorida, tinha muito mais a aparência da realidade e que dependia de outras técnicas que não eram mais, por exemplo, a habilidade de um pintor de não deixar narizes compridos demais.

A pintura não desapareceu e, ao contrário, como lembra Susan Sontag, citando Edward Weston: *“Libertada pela fotografia do trabalho penoso e ingrato da representação fiel, a pintura começou a perseguir uma tarefa mais elevada; a abstração”*. (SONTAG, 1981, p.138)

Tanto como arte como quanto um poderoso veículo de informação, a fotografia mudou radicalmente a forma como entendemos e conhecemos o mundo. Seja exposta em galerias e museus, provocando reflexões seja impressa nas primeiras páginas de jornais, contando histórias, a fotografia sempre nos provoca uma reação, ainda que seja de desdém, mas frequentemente de espanto por transfigurar o mundo e resumi-lo a um retângulo que paralisa o tempo para que sempre vejamos o que somos e o que fomos.

Afinal, fotografia é arte? É só arte? O fotojornalismo também é ou pode ser arte?

Podemos categorizar a fotografia em duas caixas separadas, arte e fotojornalismo?

E a fotografia social, onde se enquadra?

Essa é uma discussão antiga e que aparentemente não tem data para terminar especialmente nesses tempos em que as propagandas de aparelhos de telefone enaltecem sua capacidade de fazer fotografias e em que a *fine art* leva a fotografia de volta às galerias e propõe uma nova leitura da fotografia como arte.

Sem pretender chegar a um desfecho, esse texto talvez ponha mais lenha na fogueira.

Mas ao reavivar o fogo, talvez também ilumine.

Ainda que uma imagem valesse por mil palavras, precisaríamos, antes de tudo, explicar o que entendemos por uma imagem.

Nesse texto, utilizaremos o conceito de imagem apenas para pinturas e fotografias, deixando de lado as imagens tridimensionais, tais como as estátuas e as esculturas de santos, não porque o que vamos dizer não se aplique a elas, mas apenas por uma questão de escolha do nosso objeto e porque a frase em questão normalmente se aplica a esse universo de imagens. Assim, ainda que um quadro ou uma fotografia possa transmitir uma ideia, conceito ou sentimento que substitua mil palavras, sempre haverá uma milésima primeira palavra, (normalmente em forma de pergunta) que terá que ser dita sobre a imagem.

Para justificar essa afirmação, tomemos como exemplo as quatro imagens a seguir:

As quatro imagens são de paisagens.

As duas primeiras são pinturas e as duas seguintes fotografias.



As quatro provocarão, em cada um de nós, sentimentos diferentes, que são função de nossa história pessoal e que poderiam ser descritos e, portanto, substituídos ou interpretados, por mil palavras.

Mas é então que uma milésima primeira palavra surgirá, sempre que qualquer uma das quatro imagens despertar em nós algum sentimento e chamar nossa atenção para ela.

Nas duas primeiras imagens, ainda que uma delas seja extremamente realista e a outra uma arte ingênua, ou "naif", parece evidente, por serem pinturas, especialmente na "naif", que elas não têm um compromisso com a realidade. Elas não se referem, ou não precisam se referir, a um lugar que exista de verdade. Por isso, a milésima primeira palavra, normalmente expressa numa pergunta será: *quem* - Quem pintou esse quadro?

Mas as duas imagens seguintes são fotografias e, portanto, o lugar que cada uma reproduz existe. A milésima primeira palavra (pergunta) será então, certamente: *onde* - Onde fica esse lugar?

Respondendo a todas elas, a pintura naif é de Tarsila do Amaral e a paisagem realista, do pintor holandês Hendrik Voogd (1768-1839). A foto do jardim foi feita em Baden-Baden, na Alemanha e a da canoa, no rio Araguaia em Mato Grosso.

Eu diria que, por não ter compromisso com a realidade e por, com frequência, ser produto da imaginação do pintor, as pinturas terão quase sempre, como milésima primeira questão, o *Quem*.

Nas fotografias, entretanto, as questões podem não se esgotar na milésima primeira. Onde é esse lugar? Por que estão fazendo isso? Quando isso aconteceu? Quem são essas pessoas? O que estão fazendo? - São todas questões que podem surgir. E todas elas, quando surgem, são fruto do impacto que a imagem nos causa, por causa daquilo que ela revolve no baú da nossa memória, do nosso passado, da nossa vida.

Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara*, chamou esse impacto de *Punctum* e o distinguiu do *Studium*, que é o simples olhar e apreciar uma fotografia, ainda que analisando seus predicados, mas sem se envolver emocionalmente com ela.

O *Punctum* é um poderoso elemento de algumas imagens e pode ser usado como ferramenta para sensibilizar comunidades inteiras, desde que elas tenham valores mais ou menos comum. O *Punctum*, a meu ver, não está presente só nas fotografias.

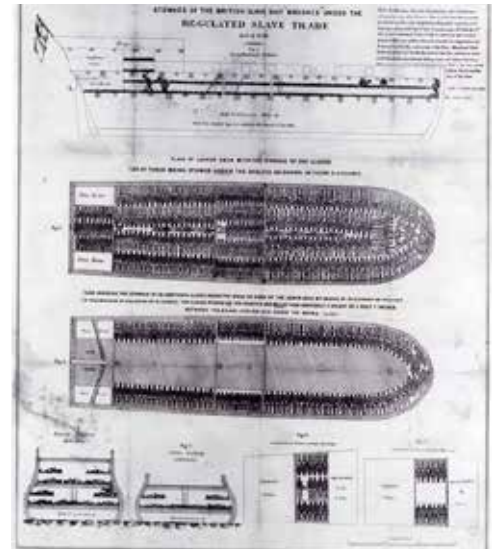
As imagens militantes

É o Punctum que transforma imagens em ferramentas de uma militância.

A imagem seguinte é o desenho de como os escravos eram instalados no navio negreiro Brooks.

Conforme Marcus Rediker nos conta em seu livro, *O Navio Negreiro*, esta imagem à esquerda foi usada no século XVIII, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, numa campanha para terminar com o tráfico de escravos. As pessoas sabiam do tráfico, mas não tinham ideia de como ele era feito. Conhecer como os escravizados eram transportados fez com que aumentasse a militância contra o tráfico.

Ainda em relação à escravidão, Paul Harro Haring foi um artista que passou pelo Brasil nos meados do século XIX. Diferentemente de outros artistas como Post, Staden, Debret e Rugendas, Haring era um militante abolicionista e sua arte mostrava os absurdos criados pela escravidão, como na pintura *Negra acusada de roubo*. (em baixo)



A pintura também pode militar de uma forma anacrônica, como nos mostra o quadro *Três de maio*, de Francisco de Goya. Apesar de se referir à resistência espanhola à dominação de Napoleão Bonaparte, em 1808, o quadro só foi pintado em 1814.



Já *Guernica*, do também espanhol Picasso, foi contemporânea da tragédia que retrata.



E aí está uma (talvez) limitação da fotografia. Ela não pode retratar o passado, embora o preserve no tempo.

A fotografia militante mostra o que somos e o que fomos. O que fazemos e o que fizemos, dependendo de em que época ela é vista. As três imagens seguintes são, respectivamente: Vietnã, 1968 – Eddie Adams; Sudão, 1993 – Kevin Carter; Vietnã, 1972 – Huynh Cong Tu (Nick Ut)



Imagens cruéis de uma realidade que nos desafia, esse tipo de fotografia militante nos expõe um lado incompreensível da nossa humanidade e dispara um Punctum que atinge e fere a qualquer um. Seu poder é tanto que o fotógrafo Kevin Carter, autor da segunda imagem, se matou algum tempo depois de tê-la feito.

A imagem militante e catequética

O uso da imagem na religião e na catequese tem sido frequente desde os primórdios de qualquer atividade que possamos caracterizar como religiosa ou imbuída de espiritualidade.

Particularmente no Cristianismo, o uso de imagens passou por momentos de embates e reflexões, mas, mesmo reformadores como Lutero admitiam o uso de imagens com fins didáticos e não devocionais.

Imagem ao lado é um exemplo Católico onde a arte e a devoção se unem num conjunto de informações que pretende ser, mais do que admirado, entendido. Foi pintada por Giovanni Bellini, no início do século XVI.

A obra utiliza um cenário que faz referência à primavera europeia (reflorescimento, renascimento) e a imagem do menino Jesus dormindo como analogias à morte e ressurreição para uma vida nova.



O ícone Bizantino é um outro tipo de imagem militante e catequético que usa as cores para transmitir uma mensagem. Além disso ele aplica um conceito chamado perspectiva inversa, que, ao contrário da perspectiva linear, frequente nas obras renascentistas, coloca o ponto de fuga da imagem no plano onde está o observador, de modo que ele seja envolvido pela imagem, que também não é feita para ser admirada, e sim contemplada.

Esquemas
indicando a
perspectiva
linear e a
perspectiva
inversa



Além disso, tudo no ícone é informação. A imagem ao lado é a representação da Santíssima Trindade. Ao contrário das representações mais conhecidas em que o Pai é representado por um velho barbudo, o Filho, pelo Cristo e o Espírito Santo por uma pomba, este ícone mostra três figuras aparentemente iguais cuja identificação depende de um certo conhecimento teológico. O filho é a figura do meio, identificado pela posição dos dois dedos da mão que indicam sua dupla natureza, divina e humana. Ele e uma outra figura olham na direção da terceira que é, portanto, o Pai. Com isso, o Espírito Santo é naturalmente identificado como a outra figura que, como o Filho, olha para o Pai com a cabeça levemente inclinada para baixo.



O instante definitivo – O Punctum antecipado de Henri Cartier-Bresson

O instante definitivo definido por Henri Cartier-Bresson (1908-2004) trata do momento exato em que os elementos de uma cena se organizam de tal forma que é a hora do fotógrafo apertar o disparador da câmera e realizar a fotografia.

De certa forma, isso equivale ao conceito de Punctum que Roland Barthes diz existir em fotos que não foram feitas por ele.

Cartier pretende (e se propõe a isso) que o fotógrafo preveja a cena que irá fotografar e que espere até que os elementos se encaixem nessa previsão, que é o momento do disparo. A imagem prevista, que antecipa a foto, é a que causa o impacto no autor da foto, enquanto que a imagem fotografada é a que, eventualmente, causará impacto em quem a vê, depois.

O estilo e a técnica com que Cartier-Bresson fotografava certamente influenciavam seu conceito do que é fotografia. Ele usava uma câmera 35 mm de lente fixa, o que significa que não tinha que ponderar sobre qual lente usar e que seria alguma coisa a mais para pensar, antes da foto. Usava filme de rolo, o que significa que dispunha de, no máximo, de 36 fotogramas para, eventualmente, fazer uma sequência de fotos, coisa que aparentemente ele não fazia.

Hoje as câmeras digitais podem fazer mais de 6 fotos por segundo e armazenar centenas de imagens num cartão de memória muito menor que uma caixa de

fósforos. Em outras palavras, em um minuto é hoje possível produzir o equivalente a 10 rolos do filme que Cartier-Bresson usava. Isso naturalmente implica em se perguntar o quanto é ainda relevante o instante definitivo de que ele falava, ou se será o Punctum posterior, que virá na visualização do que foi produzido, que dirá qual a imagem definitiva, a que será exibida como o instante definitivo a ser admirado.

O filme *A Vida secreta de Walter Mitty*, parece apresentar uma terceira opção para essas escolhas. Num momento emblemático, o personagem principal encontra um fotógrafo que ele passou quase todo o filme procurando. Walter o encontra no Himalaia, se preparando para fotografar um leopardo das neves, animal raro de se ver. Todavia, no instante definitivo, o fotógrafo não dispara, sai de trás da câmera e fica olhando para o bicho. Diz então uma frase emblemática: *“Se eu gosto de um momento, pessoalmente, não gosto de me distrair com a câmera. Quero apenas estar ali”*. O fotógrafo dispensa o instante definitivo pelo prazer de ver sem a lente. Isso deve soar absurdo para tanta gente que, hoje, assiste momentos importantes da vida através da tela de um celular.

O Punctum previsto de Lello Piazza

Airone é uma sociedade italiana semelhante à National Geographic que, como esta, edita uma revista. No final da década de 1980 o editor da revista, Lello Piazza, publicou um manual voltado para a fotografia de natureza. No prefácio desse manual, Piazza se dedica a explicar o que seria um profissional de fotografia gabaritado para atender às exigências de uma publicação como a Airone. Num trecho desse prefácio ele diz:

Os profissionais distinguem-se dos amadores [...] principalmente porque, antes de partirem para uma viagem, se documentam consultando tudo que conseguem encontrar, escrito e fotografado, sobre o tema que irão abordar. (PIAZZA, 1992, p.8)

A afirmação de Piazza é como uma fusão dos conceitos de Barthes e Cartier-Bresson. É um Punctum, muito mais antecipado que o de Bresson, pelo envolvimento com o tema e pelo conhecimento prévio do que se vai fotografar e, portanto, é também uma construção antecipada do instante definitivo.

Mas Lello Piazza também ressalta, nesse texto, a importância da fotografia como fonte de informação, que é sua função numa revista.

Entramos aqui num divisor de águas bastante discutido por Susan Sontag no capítulo intitulado Evangelhos Fotográficos, de seu livro *Ensaaios sobre a fotografia: Fotografia arte e fotografia não arte*. E aqui, há uma série de considerações a fazer sobre os vários tipos de fotografia que não se preocupam com sua função como arte.

Sontag aponta o status que foi dado à fotografia quando ela foi finalmente incluída nas salas dos museus, mas também ressalta a importância das exposições com conjuntos de fotos de um mesmo autor, numa unidade identitária. De fato, quando essa unidade conta uma história a fotografia arte começa a se aproximar do fotojornalismo de revistas como a *Airone*.

A imaginação e as histórias mal contadas

Por outro lado, a foto jornalística que é publicada nas primeiras páginas de jornais tem o mérito de sozinha, contar boa parte de uma história que será esclarecida no texto, o que a torna semelhante a uma foto numa galeria de arte ou museu. A distinção é que a foto na primeira página dos jornais não dá espaço para a imaginação. Todavia, discriminar o fotojornalismo por não considera-lo arte, não é incomum.

A rigor, essa distinção entre as duas formas de fotografia é uma história antiga e, embora o fotojornalismo nem sempre se importe em ser entendido como arte, quem tem a fotografia como arte costuma menosprezar o fotojornalismo.

Sylvian Maresca, num texto publicado no livro *Como pensam as imagens*, organizado por Etienne Samain, afirma:

Quanto às fotografias que fogem dos contextos comerciais de publicação, como a imprensa ou a publicidade, para aceder aos horizontes julgados mais prestigiosos das galerias dos museus, elas trocam a “legenda” por um título que ambiciona fazer delas obras, no sentido pleno da palavra (SAMAIN, 2014, p. 38)

Mas o fotojornalismo ganhou destaque social, especialmente a partir da segunda guerra mundial, e hoje é bastante comum acontecerem exposições de fotografias que foram publicadas em jornais e revistas e que não tem a pretensão de torna-las obras de arte mas, justamente, de mostrar seu poder informativo e transformador. É aqui que a ideia da substituição das mil palavras se torna um caso à parte.

A imagem ao lado foi originalmente feita em cores e transformada para preto e branco.

Supondo que ela fosse enviada para uma galeria de arte, seria preciso apenas que tivesse um título. Assim, imaginando que o garoto no lado esquerdo do quadro seja o dono da bicicleta que está sendo concertada e que ele esteja esperando que ela fique pronta, o título poderia ser: “Quando fica pronta?” e as mil palavras que a imagem e título criariam na cabeça de quem a vê, fariam o resto.



Se a mesma foto fosse para outra exposição, de fotografias jornalísticas e sabendo que o menino não é o dono da bicicleta e que está ali por acaso, a foto seria exposta, não com um título, mas com uma legenda: *Bicicletaria do Sr. Adão - Poconé - MT/2016*. Não seria mais necessário imaginar as mil palavras porque o que precisa ser dito está ali. A foto jornalística não precisa da imaginação pois ela se compromete com a realidade.

No início desse ano (2018), uma foto feita durante o réveillon na praia de Copacabana ganhou destaque nas redes sociais. A imagem, feita em cores, foi convertida para preto e branco e sofreu um leve corte nas bordas. Aparentemente esse tratamento foi dado pela agência que divulgou a imagem e não pelo fotógrafo, mas isso destacou um menino solitário de pele escura, que contrastou com a roupa branca das pessoas no fundo e, a partir daí várias histórias foram imaginadas a partir de um Punctum de quem viu a foto, mas não estava lá. Racismo, abandono, solidão, foram os sentimentos e ideias que vieram desse Punctum. Todavia o fotógrafo não sabia quem era o garoto, se ele estava sozinho ou acompanhado, se era pobre ou não. Só foi se interessar por isso depois que a foto fez sucesso. Todas as mil palavras que a mídia associou à fotografia eram fruto da imaginação de quem as escreveu. O fotógrafo tinha a imagem, mas não as mil palavras. Sem desmerecer a fotografia, é curioso que, justamente por não contar uma história, essa fotografia foi elogiada por quem a interpretou como arte.

Numa frase do capítulo *Evangelhos Fotográficos*, Susan Sontag, se referindo às exposições de fotografias em museus, nos diz que: “As coleções ecléticas dos museus consolidam a arbitrariedade, a subjetividade de toda a fotografia, inclusive as mais objetivamente descritas” (SONTAG, 1981, p. 128). Isso tem muito a ver com o sucesso da fotografia do menino na praia de Copacabana.

Para finalizar este texto, eu não poderia deixar de mencionar a fotografia social,¹ que citei na introdução. Todavia, por entender pouco do universo dessa modalidade que vem se tornando um grande produto do mercado de consumo,

diria apenas que a entendo como uma faceta derivada do fotojornalismo. A fotografia social também conta uma história, restrita e voltada para um público restrito.

Conclusão

Esta é uma conclusão do texto e não sobre o texto.

Fotografar significa fazer escolhas técnicas e sentimentais. Fazer escolhas significa assumir responsabilidades.

Fotografar é contar uma história sobre o que você fotografou e contar histórias também significa assumir responsabilidades.

Fotografar é separar partes do mundo e da história para contar, pelo tempo que for preservada, um fato, um momento e mesmo um sentimento, até a quem nunca viu pessoalmente o que foi fotografado. Para fazer essa separação também é necessário assumir responsabilidades.

Lembrando de Roland Barthes, suponho que qualquer forma de arte tende a nos induzir a um *Studium*, mas é na fotografia, entendida como a arte que existe como um extrato do mundo real, que poderemos ter sempre o *Punctum*, justamente por causa da informação nela contida. Quadros como o de Goya, Picasso e Harro Harring e o desenho do navio Brooks só conseguem causar um impacto semelhante porque pretendem reproduzir uma realidade impactante.

Entendo que qualquer outra forma de arte que se proponha a produzir um *Punctum*, terá mais chances se tentar se aproximar da realidade.

A fotografia pode ser encarada como arte mas ela também é informação. Quem fotografa deveria sempre se comprometer a se informar e a informar sobre o que foi fotografado pois uma fotografia feita assim também pode ser transformada em arte, mas o contrário não é possível e uma fotografia construída para ser arte nem sempre “sabe” algo sobre o que foi fotografado.

1 Chamo de fotografia social aquela que registra eventos sociais particulares, tais como festas e comemorações familiares que, em geral, só são publicadas em redes sociais e que há algumas décadas alimentavam álbuns de fotografias. Uma variedade desse tipo de fotografia é a institucional, que registra os mesmos eventos da história de empresas.

BIBLIOGRAPHY

RAFIA



ARTIGO: Mil e uma palavras visíveis e invisíveis: A fotografia como arte e informação

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Portugal: Edições 70, 1980

BELTING, Hans. *Imagen Y Culto – Uma história de la imagen anterior a la edad del arte*. Madri: Ediciones Akal, 2012

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012

PIAZZA, Lello. *Manual Prático de Fotografia*. Portugal: Dinalivro, 1992.

REDIKER, Marcus. *O Navio Negreiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Unicamp, 2014.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.