

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cristiano Franco Burmester

Fotografia – do estático para o movimento
Um estudo sobre as transformações dos formatos das narrativas
fotográficas

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cristiano Franco Burmester

Fotografia – do estático para o movimento
Um estudo sobre as transformações dos formatos das narrativas
fotográficas

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação e Semiótica, sob orientação do Professor Doutor Arlindo Machado.

São Paulo
2013

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

A realização de um projeto de pesquisa nunca é uma atividade realizada por um só indivíduo, por mais solitária que possa parecer.

Agradeço a todas aquelas pessoas que, de certa forma, colaboraram com esta pesquisa. São amigos pessoais, colegas professores e fotógrafos, familiares e alunos que por meio de um gesto singelo, de uma palavra de apoio ou entusiasmo ajudaram na conclusão deste trabalho.

Ao meu orientador, Professor Doutor Arlindo Machado, suas explicações durante suas aulas foram de grande auxílio no aprofundamento do tema das narrativas audiovisuais.

Agradeço particularmente às Professoras Doutoras Cristina Costa e Regiane Miranda. Suas observações e apontamentos durante a Banca de Qualificação foram de grande valia para a estruturação definitiva desta tese.

Aos Professores Doutores Mauro Wilton de Sousa e José Arbex Jr., agradeço a disponibilidade e o apoio ao participarem da banca de defesa.

À PUC-SP, gostaria de ratificar o meu apreço pelo apoio financeiro por meio da Bolsa Ensino que me foi concedida.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as transformações do campo midiático da fotografia em função das intensas transformações decorrentes das inovações tecnológicas provocadas pela digitalização dos meios. A tecnologia da informática tem estimulado um intenso processo de convergência tecnológica, especialmente no campo das mídias audiovisuais. Decorrente desse processo, aparatos fotográficos de alta qualidade estão aptos a registrar imagens estáticas, bem como em movimento. Agora, não somente na pós-produção, mas também na captação de imagens, ocorre uma aproximação entre a fotografia e o audiovisual. A questão central de pesquisa assim se coloca: o que essas transformações podem significar e possibilitar nos termos da renovação das narrativas fotográficas? Como base metodológica para a fundamentação teórica desta pesquisa foram utilizados os trabalhos de Gilles Deleuze, mais especificamente de seus estudos sobre os tempos da imagem, publicados prioritariamente em seu livro *A Imagem-Tempo*. Neste caso, o seu aprofundamento sobre o processo de desdobramento do tempo para a percepção de um observador foram relevantes para a reflexão sobre as particularidades do tempo da linguagem fotográfica e a do audiovisual. O extenso trabalho de análise das mídias realizado por Raymond Bellour, particularmente nos cruzamentos, nas sobreposições e convergências entre a fotografia, o cinema e o vídeo, foi fundamental para a compreensão das origens das aproximações e distanciamentos entre esses meios. Esse conteúdo foi apreendido por meio de seus dois livros: *Entre-Imagens e L'entre Images 2*. O amplo estudo de Edmond Couchot sobre a presença da tecnologia na arte, por meio do livro de mesmo nome, foi importante para a compreensão dos processos de hibridação que ocorrem no campo da arte e da comunicação, de maneira mais intensa a partir do século XX. O trabalho de Arlindo Machado, publicado em seu livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, elucidou, a partir de uma visão histórica, a transformação das mídias audiovisuais decorrentes das sucessivas inovações tecnológicas no campo da comunicação. A pesquisa de François Soulages sobre a estática da fotografia apresentou e demonstrou a atuação e as interveniências dos mecanismos de tradução signíca sobre a fotografia. Como resultado desta pesquisa teórico-prática foi possível aprofundar a compreensão dos processos de hibridação dos meios audiovisuais, particularmente das narrativas fotográficas, entendendo seus mecanismos operacionais e transformações estéticas de linguagem, tecnológicas e dos modos de produção.

Palavras-chave: Fotografia. Cinema. Vídeo. Tecnologia. Convergência. Linguagem.

ABSTRACT

This research investigates the changes in the media field of photography due to the intense changes resulting from technological innovations brought about by digital media. Computer technology has spurred an intense process of technological convergence, especially in the field of audiovisual media. Due to this process, high-quality photographic devices are able to record still images as well as moving. Now, not only in post-production, but also in capturing images, there is a connection between photography and audiovisual. The central research question thus arises: what these changes might mean and enable under renewal of audiovisual and photographic language. As a methodological basis for the theoretical foundation of this research we used the work of Gilles Deleuze, specifically in his studies of the times of the image, published primarily in his book *The Time-Image*. In this case, the deepening of the process of unfolding time for the perception of an observer was relevant to the consideration of the particularities of time and the visual language of photography. The extensive work of media analysis conducted by Raymond Bellour, particularly at intersections, overlaps and convergences between photography, film and video was key to understanding the origins of the similarities and differences between these media. This content has been seized in his two books: *Between-Images and Between-Images 2*. The broad study of Edmond Couchot about the presence of technology in art, through the book of the same name, was important to understand the process of hybridization occurring in the field of art and communications, more intensely after XXth century. Arlindo Machado's work, published in his book *Pre-Cinemas & Post-Cinemas*, elucidated from a historical view, the transformation of audiovisual media resulting from successive technological innovations in the field of communications. The research of François Soulages on the translation mechanisms that take action in the production of new meanings in the field of photography helped propose and utilize an analysis methodology for this project. As a result of theoretical and practical research it was possible to deepen the understanding of the processes of hybridization in audiovisual media, particularly in the photographic narratives, understanding its operational mechanisms and transformations in aesthetics, language, technology and production means.

Key-words: Photography. Cinema. Video. Technology. Convergence. Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	CAPA, Robert. Cerca de Fraga . Aragón, Espanha, 1938. 36 Fotografias. Magnum - Hojas de Contacto. Art Blume. Barcelona, 2011. p. 26.....	16
Figura 2	MARKER, Chris. La Jetée . Paris, 1964. 9 Fotografias. Photography and Cinema. Reaktion Books. Londres, 2008. p. 48.....	26
Figura 3	ROBERTSON, T. William. Fantasmagoria . Londres, 1861. 1 Ilustração. < http://www.carcasse.com/revista/phenomena/territorio_da_sombra/index.php >. Acesso em: 10 mar. 2013.....	34
Figura 4	RÓDTCHENKO, Aleksandr. Os Pioneiros . Moscou, 1930. 1 Fotografia. Revolução na Fotografia. IMS. São Paulo, 2010. p. 93.	36
Figura 5	BRESSION, Cartier. Gare Saint-Lazare . Paris, 1932. 1 Fotografia. Henri Cartier-Bresson – O século moderno. São Paulo: Cosac&Naify, 2010. p. 81.....	42
Figura 6	FRANK, Robert. Greyhound Station . Detroit, 1955. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p.164.....	45
Figura 7	FRANK, Robert. Ford Plant . Detroit, 1955. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p.165.....	45
Figura 8	KUBRICK, Stanley. Prizefighters . Nova Iorque, 1949. 6 Fotografias. Photography and Cinema. Londres: Reaktion Books, 2008. p. 84.....	47
Figura 9	HINE, Lewis. The Mill . Georgia, 1908. 1 Fotografia. < http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/ >. Acesso em: 10 mar. 2013.....	48
Figura 10	VAN GOGH, Vincent. Campo de Trigo com Corvos . Holanda, 1890. 1 Pintura.....	50
Figura 11	KUROSAWA, Akira. Sonhos . Japão, 1990. 1 Fotografia.....	51
Figura 12	LEVITT, Helen. Sem título . Nova Iorque, 1938. 1 Fotografia. < https://www.lensculture.com/articles/helen-levitt-helen-levitt-new-york-streets-1938-to-1990s >. Acesso em: 10 mar 2013.....	53
Figura 13	LEVITT, Helen. Sem título . Nova Iorque, 1971. 1 Fotografia. < https://www.lensculture.com/articles/helen-levitt-helen-levitt-new-york-streets-1938-to-1990s >. Acesso em: 10 mar. 2013.....	53
Figura 14	SHERMAN, Cindy. Sem título . Nova Iorque, 1989. 1 Fotografia. < http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	62

Figura 15	SHERMAN, Cindy. Sem título . Nova Iorque, 2000. 1 Fotografia. < http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	62
Figura 16	COLEMAN, James. Seeing for Oneself , Dublin, 1987. 1 Fotografia. < http://www.frieze.com/issue/review/james_coleman1/ >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	63
Figura 17	DI CORCIA, Philip-Lorca. Los Angeles . Los Angeles, 2011. Philip-Lorca de Corcia. Bolonha: Freedman Damiani, 2011.....	64
Figura 18	CLAERBOUT, David. Shadow Piece . Bruxelas, 2005. 1 Desenho. The Shape of Time. Zurique: JRP/Ringier, 2008.....	69
Figura 19	CLAERBOUT, David. Shadow Piece . Bruxelas, 2005. 7 Fotografias. The Shape of Time. Zurique: JRP/Ringier, 2008.....	70
Figura 20	CLAERBOUT, David. Shadow Piece . Bruxelas, 2005. 2 Fotografias. The Shape of Time. Zurique: JRP/Ringier, 2008.....	71
Figura 21	CLAERBOUT, David. Vietnam, Near Duc Pho . Bruxelas, 2000. 1 Fotografia. The Shape of Time. Zurique: JRP/Ringier, 2008.....	72
Figura 22	CARTIER-BRESSON, Henri. Sevilla . Sevilha, 1933. 16 Fotografias Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p.19.....	76
Figura 23	CARTIER-BRESSON, Henri. Sevilla . Sevilha, 1933. 1 Fotografia Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p.18.	77
Figura 24	HOEPKER, Thomas. Muhammad Ali . Illinois, 1966. 30 Fotografias Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p.158.....	78
Figura 25	HOEPKER, Thomas. Muhammad Ali . Illinois, 1966. 1 Fotografia Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p.157.....	79
Figura 26	FRANK, Robert. Work Prints . Nova Iorque, 1956. 41 Fotografias. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p. 64-65.....	82
Figura 27	FRANK, Robert. Covered Car . Long Beach, 1956. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p. 250.....	85
Figura 28	FRANK, Robert. Car Accident – U.S. 66 . Flagstaff, 1955. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p. 251.....	85
Figura 29	FRANK, Robert. Funeral . Carolina do Sul, 1955. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p. 214.....	86
Figura 30	FRANK, Robert. Rodeo . Detroit, 1955. 1 Fotografia. Looking In: Robert Frank's The Americans. Washington: National Gallery of Art, 2009. p. 215.	86
Figura 31	HAAS, Ernst. Wild Horses . Nevada, 1957. 1 Fotografia. A Colour Retrospective. Londres: Thames&Hudson, 1989. p. 53.....	88

Figura 32	HAAS, Ernst. La Suerte de Capa . Pamplona, 1956. 1 Fotografia. A Colour Retrospective. Londres: Thames&Hudson, 1989. p. 44.....	89
Figura 33	DEPARDON, Raymond. Chad . I, 1978. 36 Fotografias. Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p. 239.....	92
Figura 34	DEPARDON, Raymond. Chad . Chad, 1978. 1 Fotografia. Magnum - Hojas de Contacto. Barcelona: Art Blume, 2011. p. 240-241.....	93
Figura 35	DEPARDON, Raymond. Délits Flagrants . Paris, 1994. 1 Fotografia. < http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535T16 >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	94
Figura 36	DEPARDON, Raymond. Délits Flagrants . Paris, 1994. 1 Fotografia. < http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535T16 >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	95
Figura 37	LIOHN, André. Sem título . Lybia, 2011. 1 Fotografia. < http://www.prospektphoto.net/photographers/andre-liohn/ >. Acesso em: 10 abr. 2013.....	98
Figura 38	LIOHN, André. Sem título . Lybia, 2011. 1 Fotografia. < http://www.prospektphoto.net/photographers/andre-liohn/ >. Acesso em: 10 abr 2013.	99
Figura 39	VAN DER KEUKEN, Johan. 14 Juillet . Paris, 1958. 1 Fotografia. < http://www.ejumpcut.org/archives >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	105
Figura 40	VAN DER KEUKEN, Johan. Bastille . Paris, 1958. 1 Fotografia. < http://www.ejumpcut.org/archive >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	106
Figura 41	STEINMETZ, George. Elephants . Kenia, 2008. 1 Fotografia. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	112
Figura 42	STEINMETZ, George. Paragliding . Niger, 2008. 1 Fotografia. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	113
Figura 43	STEINMETZ, George. Fishing Village . Maurîtânia, 2008. 1 Fotografia. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	113
Figura 44	STEINMETZ, George. Kamasai Valley . Chad, 2008. 1 Fotografia. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	114
Figura 45	STEINMETZ, George. Angle of Vision . 1 Fotografia. The New Yorker. 19 de abril de 2010. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em 10 ago. 2013.	115
Figura 46	STEINMETZ, George. Africa's Eye in the Sky . 1 Fotografia. National Geographic Adventure Magazine. Dezembro de 2008. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.....	115
Figura 47	STEINMETZ, George. Winging It . 1 Fotografia. Smithsonian. Janeiro de 2009. < http://www.georgesteinmetz.com >. Acesso em: 10 ago. 2013.	116

SUMÁRIO

PREFÁCIO	10
INTRODUÇÃO	13
Fotografia e Cinema	13
Comunicação e Tecnologia	18
Narrativas Visuais	26
FOTOGRAFIA E CINEMA	31
Imagem e Imaginário	31
Os Tempos da Imagem	37
Still, Sequência e Filme	43
Tecnologia e Imagem	53
Fotografia e Síntese Numérica	57
EXPERIMENTAÇÕES NARRATIVAS	66
Tempo e Síntese Numérica	66
Imagens Únicas	74
Ensaio Fotográficos	81
Da Fotografia para o Cinema	91
NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS	103
Convergência Tecnológica e Cultural	103
Narrativas Transmidiáticas	108
Narrativas Fotográficas ou Audiovisuais?	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	124

PREFÁCIO

A escolha da fotografia como atividade profissional em um período em que seu modo de produção era fundamentalmente analógico me colocou, nos primeiros anos da década de 1990, perspectivas e percepções que se transformariam sucessivamente ao longo de todo o meu percurso profissional e pessoal até hoje.

Com o advento da informatização do campo da comunicação e o decorrente desenvolvimento da fotografia digital, os processos de transformação ganharam uma velocidade cada vez mais surpreendente, inicialmente descontruindo concepções e gradualmente permitindo o surgimento de novos significados, mesmo que ainda pouco conexos, no campo da criação e da produção fotográfica.

Esse primeiro momento de transição da imagem analógica para a digital, a meu ver, trouxe mais impacto pela necessidade de adaptação a um novo tempo que se instalou na sociedade contemporânea. Neste momento histórico-social, as mudanças acontecem em um ritmo muito veloz e bem mais rápido quando comparadas ao período anterior, quando havia a hegemonia das mídias analógicas.

Sem dúvida, muito foi transformado no campo da fotografia, porém na minha experiência pessoal, a adaptação à velocidade das mudanças foi mais desafiadora do que as mudanças técnicas em si. O caminhar em espiral da história acelerou a contínua desmontagem e montagem de conceitos e propostas, mas aos poucos provocou menos estranheza e se tornou parte integrante do cotidiano.

Este trabalho de reflexão e pesquisa é resultado da vivência prática no campo da produção de imagens e tornou-se pessoalmente necessário como parte do meu percurso de desenvolvimento individual, considerando que a

observação empírica levou a uma etapa de reflexão teórica que como resultado permitiu uma nova aproximação do campo prático.

A minha primeira etapa profissional dentro do campo da fotografia aconteceu na área editorial e jornalística, quando por quase dez anos pude me dedicar à produção de histórias sobre temas relativos a cultura, ciência, viagem e meio ambiente. Nesse período refinei as minhas habilidades para construir narrativas visuais, muitas vezes acompanhadas de textos, para o mercado editorial impresso. A chegada da internet em banda larga provocou mudanças significativas na oferta e demanda desse serviço e, decorrente disso, comecei a concentrar meus esforços na fotografia corporativa e publicitária.

A passagem de um modo de trabalho no qual o pensamento criativo estava baseado na construção de narrativas por meio de sequências de imagens para uma criação fundamentada no potencial narrativo de uma única fotografia marcou a mudança de uma dinâmica, reportagens e histórias cederam espaço para catálogos, relatórios anuais e anúncios.

Inicialmente um contexto de trabalho aparentemente distinto, a contínua transformação das tecnologias de imagem trouxe para o cenário da fotografia equipamentos que ofereciam a possibilidade de registro tanto de imagens estáticas como de imagens em movimento.

O surgimento dessa nova possibilidade técnica fez renovar em muitos profissionais da fotografia a aptidão para contar histórias. No entanto, dessa vez, não somente com o uso de sequências de imagens estáticas, mas também com sequências de imagens em movimento. A crescente presença da internet na vida das pessoas transferiu para esse meio o potencial de exibição desse novo formato de produção fotográfica e audiovisual.

É a partir desse novo cenário que este trabalho começou a ser desenhado. Ao colocar meu olhar sobre um processo de reconfiguração e ampliação do campo de criação e produção fotográfica, creio ser natural haver mais perguntas do que respostas.

Ao me debruçar sobre esse tema, procurei desenvolver a INTRODUÇÃO deste texto apresentando um panorama amplo das questões envolvidas na aproximação da linguagem fotográfica com a do audiovisual. Seu ponto de partida se dá na convergência tecnológica entre a fotografia e o audiovisual decorrente das contínuas inovações tecnológicas no campo da imagem.

As questões que permeiam as relações de aproximação e separação entre fotografia e cinema receberam espaço e tempo no capítulo *FOTOGRAFIA E CINEMA*. São reflexões teóricas que buscam ampliar e aprofundar a compreensão desse processo, bem como dar suporte a uma etapa posterior de observação e análise de projetos realizados na área.

Já no capítulo *EXPERIMENTAÇÕES NARRATIVAS*, uma coletânea de experimentações criativas no campo da intersecção da fotografia com o audiovisual traz elementos de observação empírica para o texto. Aqui, exemplos de fotografias, sequências de imagens, vídeos e produções híbridas servem de apoio para um entendimento visual de particularidades técnicas e de elaboração de linguagem.

No capítulo *NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS* me detive na observação e análise do trabalho de dois profissionais que por meio do seu modo criativo colaboram para a compreensão das transformações das narrativas fotográficas em seus aspectos culturais, tecnológicos e de linguagem.

Por fim, em *CONSIDERAÇÕES FINAIS*, realizo uma análise do que foi possível apreender até então desse processo de transformação nas áreas de convergência entre a fotografia e o audiovisual. Espero que, à semelhança do meu caso, na produção deste trabalho, a sua leitura seja igualmente prazerosa.

INTRODUÇÃO

Fotografia e Cinema

A fotografia tem passado por profundas transformações decorrentes da intensa e recorrente renovação tecnológica a que vem sendo submetida desde que informática e imagem passaram a trilhar um percurso cada vez mais convergente.

Não é fato recente que fotógrafos, na elaboração de uma linguagem fotográfica independente, tiveram de lidar, ao longo de anos, com limitações tecnológicas e técnicas ao produzirem imagens dentro dos mais variados temas.

Contudo, foi enfrentando limitações que imagens, fruto de novos olhares, surgiram ao mesmo tempo que estimularam invenções técnicas que foram sendo gradualmente incorporadas ao aparato fotográfico.

Se rapidamente voltarmos alguns anos na história da fotografia, será possível lembrar as dificuldades iniciais para que o movimento de uma pessoa caminhando pela rua fosse registrado nitidamente como se estivesse congelado.

Após algumas décadas da invenção da fotografia, os fotógrafos ainda tinham de lidar com restrições no registro de situações em seu decorrer natural, como uma criança soltando uma pipa ao vento, ou fotografar com pouca luz disponível, como uma paisagem ao entardecer.

Imagens como as descritas hoje fazem parte do nosso repertório visual contemporâneo. É por meio do aprimoramento dos equipamentos fotográficos que situações como essas passaram a ser passíveis de registro de uma maneira cada vez mais fluida e ágil.

A fotografia, em sua história, buscou o registro de um instante, de uma fração do tempo com o intuito de tornar nítida a realidade ali visível. Essa marca tão forte, o recorte da realidade, executado pela fotografia, impregnou-se no senso comum e passou a direcionar a maneira como percebemos e interpretamos as imagens fotográficas.

De uma forma constante, seja pela ousadia técnica de profissionais da fotografia, seja pela produção em massa de imagens por entusiastas, momentos carregados de movimento e intensidade foram sendo captados e “congelados” pelas objetivas fotográficas.

A busca pelo domínio do tempo foi intensamente trilhada por fotógrafos, dentre eles, Edward Muybridge sobressaiu ao dissecar seus instantes constituintes, fato esse que aconteceu quase simultaneamente com o trabalho de George Méliès, que buscava aperfeiçoar o cinematógrafo¹. No entanto, os caminhos tomados por cada um seguiram rumos distintos. Enquanto Muybridge se manteve na busca pelo registro de frações cada vez mais ínfimas do tempo, registrando sequências de movimento cada vez mais fragmentadas, Méliès iniciou seu percurso trazendo para o visível a imagem em movimento com seus mais variados efeitos usados para aguçar a imaginação do espectador do cinema.

A partir desse momento, fotografia e cinema desenvolveriam um diálogo constante entre o movimento e o congelamento da imagem, entre o passado e o presente, entre o interior e o exterior. Relações essas que afetam o entre tempo da imagem fixa e da imagem movimento.

Na fotografia, “o borrão, o tremido (longa exposição), a falta de nitidez que corrompe a rigidez das formas, ou mesmo, a ausência de realidade,

¹ MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 37.

propõe uma realidade duplicada por um afastamento em si mesmo”². Um signo reconstruído, um efeito do real sem nunca se passar pela realidade.

Para Barthes, o cinema possui uma certa falta de “pensividade”, pois é impossível parar a máquina e viver nela³. Aqui, onde a dinâmica é o movimento, ao fixar o filme, caminhamos para a fotografia. O espectador torna-se pensante.

No campo da tecnologia, o advento da informática intensificou o diálogo entre a imagem fixa e a imagem movimento. Durante o extenso período em que a fotografia e o cinema foram analógicos, ou seja, de base fílmica, os limites de intersecção de cada linguagem estavam muito bem definidos. Contudo, com a informatização dos meios, barreiras técnicas tornaram-se menos rígidas, facilitando transferências da fotografia para o cinema e do cinema para a fotografia.

A visualização desse processo agora não está mais somente nas séries de imagens produzidas por fotógrafos de guerra, como Robert Capa, ou mais recentemente James Nachtwey, que para relatarem o drama do conflito “clacam” inúmeras imagens uma após a outra capturando, de um lado, o decorrer de uma situação, e do outro lado, o efeito de *still* aplicado ao cinema, tão bem executado por Akira Kurosawa em seus filmes quando guerreiros fitam uns aos outros completamente imóveis e imersos nas paisagens como se fossem quadros pintados por um artista plástico.

Apesar das suas individualidades, fotografia e cinema sempre puderam estabelecer relações de parceria, nas quais um meio foi absorvido pelo outro em busca de se complementarem, algo que uma das linguagens não tinha por

² BELLOUR, Raymond. **Entre imagens** – fotografia, cinema e vídeo. Campinas: Papyrus, 1993. p. 105.

³ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 89.

natural, mas que ao abrir a possibilidade da presença da outra, tornava-se visível na obra.



Figura 1 - Esta folha de contato de um filme de 42 poses revela o modo de trabalho do fotógrafo Robert Capa durante a documentação realizada sobre a Guerra Civil Espanhola no ano de 1938. Mesmo com a limitação do número de poses de uma película e a rapidez com que se sucedem os combates, é possível observar a construção de breves seqüências de imagens que ilustram os momentos de ação.

Nesse contexto, não podemos deixar de lembrar o filme, ou *photo-roman*, realizado pelo diretor francês Chris Marker, que criou e produziu uma obra de ficção científica chamada *La Jettée*, construída a partir de imagens fotográficas em película e montada uma a uma na mesa de edição. Ali, uma sequência de várias imagens ao serem colocadas em movimento em conjunto com áudio e texto ganharam forma e identidade cinematográfica, demonstrando claramente as diferenças de percepção entre a imagem fixa e a imagem movimento.

Para a realização desta pesquisa empírica houve a necessidade da busca de apoio teórico para o desenvolvimento de uma reflexão sobre um tema que se transforma à medida que os meios de produção de imagem se modificam e que os formatos de recepção se ampliam. Para Roland Barthes, como citado em Nöth e Santaella (2004), o entendimento das imagens é conduzido por meio da linguagem, ou melhor, as imagens adquirem significado, porém isso não acontece de forma autônoma⁴. Desse modo, aplicar uma teoria a um objeto, possivelmente não seria a maneira mais adequada de relacionamento já que, ao nos colocarmos como pesquisador, não podemos deixar de considerar nossa história como realizador.

No entanto, a semiologia, por meio dos conceitos elaborados por Charles S. Peirce e dos trabalhos de análise dos meios de Raymond Bellour, Jacques Aumont e François Soulages servem de suporte para a análise dos processos de transferência, cocriação e referência que ocorrem entre a fotografia e o cinema. A filosofia, mais especificamente o pensamento de Gilles Deleuze, servem de apoio para a compreensão do processo de apreensão do tempo e construção de narrativas nas imagens.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, nossa preocupação centrou-se, a partir do olhar do fotógrafo/pesquisador, em como a relação histórica entre a fotografia e o cinema transformou os formatos das narrativas

⁴ NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem** – Cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 40.

fotográficas com especial ênfase no período posterior à digitalização dos meios de comunicação. A estrutura de análise desse objeto desdobra-se nas seguintes vertentes: a tecnologia, os modos de produção, a estética e a linguagem.

Partindo do pressuposto de que nossa conduta de pesquisador está “contaminada” por nosso olhar de fotógrafo, entendemos que essa relação também é reflexo de um espaço semiótico no qual signos, códigos e linguagens estão em contato dinâmico e constante, produzindo ruídos de comunicação, mudanças de contexto da informação e fragmentação de linguagem. É nesse ambiente que os mecanismos semióticos de tradução provocam uma relação dialógica entre esses elementos⁵.

Para a seleção dos trabalhos fotográficos e audiovisuais que serviram ao desenvolvimento desta tese, foram reunidos três conjuntos de obras. Para o capítulo *Fotografia e Cinema*, utilizamos as vertentes de desdobramento da análise e reflexão da pesquisa: a tecnologia, os modos de produção, a linguagem e a estética para escolher imagens que ilustrassem os conceitos teóricos abordados. No capítulo *Experimentações Narrativas*, escolhemos o trabalho de fotógrafos cuja produção estivesse ligada a um dos seguintes conceitos: imagens únicas, ensaios fotográficos e da fotografia para o cinema. Para o capítulo *Narrativas Audiovisuais*, selecionamos trabalhos produzidos em base digital e que seu resultado fosse uma narrativa audiovisual de base fotográfica.

Comunicação e Tecnologia

A sociedade midiática integrada por sistemas de telecomunicações configurou-se como uma sociedade em rede, em busca constante da superação de obstáculos de tempo, espaço, distância, quantidade e qualidade de informação. As “primeiras pesquisas nessa área ocorreram no ano de

⁵ COSTA ROCHA, Reuben da. **Em torno da poética da pesquisa**: semiosfera como epistemologia. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/poetica-da-pesquisa>>.

1790”⁶, com os experimentos das transmissões telegráficas e, gradualmente, redes de transmissão de som e imagem foram se configurando até 1975, quando as primeiras imagens sonoras e em movimento puderam ser transmitidas por sinais de satélite e captadas por antenas parabólicas. Mas foi na década de 1980 que a fusão entre telecomunicações e informática inaugurou um novo conceito de comunicação, segundo o qual qualquer linguagem sonora e visual produzida por qualquer técnica poderia ser traduzida para a linguagem numérica por meio do código binário. Dessa forma, estava instalada a era da comunicação digital.

Embora a internet seja a parte mais visível desse processo, é preciso entender que uma transformação profunda ocorreu na sociedade, mudando radicalmente os processos produtivos, as relações entre as partes neles envolvidas e, conseqüentemente, sua forma de comunicação. A integração tecnológica entre telecomunicações, linguagem audiovisual e informática foi fundamental para a promoção do estabelecimento de uma sociedade conectada por redes em suas mais diferentes esferas, sejam elas empresariais, governamentais, financeiras, políticas e de comunicações.

O ambiente da comunicação digitalizada aproximou a máquina da tecnologia da informática configurando novos meios de comunicação que partem do conceito da integração de diferentes formas de expressão. Assim, o processo produtivo estendeu-se também para os meios digitais.

No campo das imagens, a tecnologia digital inicialmente facilitou a hibridização dos meios mediante recursos de pós-produção operados por computadores e softwares específicos para a leitura e interpretação das imagens, agora não mais em película, mas em arquivos numéricos. Hoje são realizadas interferências sobre as imagens, desde mudanças de matizes de cor até múltiplas fusões, ou mesmo a utilização de imagens fixas em obras audiovisuais com um resultado final que não permite a constatação do trabalho de edição efetuado. Atualmente, ao se apreciar uma obra visual também é

⁶ COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Senac, 2002. p. 75.

necessário conhecer o seu entorno, seu contexto de representação, para uma interpretação mais apurada.

De certa maneira, a revolução que a tecnologia digital trouxe para o campo da comunicação é a constatação de um certo grau de dificuldade de se pensar esteticamente um meio sem considerar a sua pluralidade interna, como um suporte físico ainda em processo de trabalho⁷.

A fluidez dos processos socioculturais é inquietante e essa dinâmica é refletida e visualizada nas imagens. Simultaneamente ao ritmo das transformações da sociedade, a tecnologia da informática impõe um veloz grau de renovação tecnológica no campo da imagem e atualmente aparelhos que produzem fotografia em alta qualidade também geram captação de imagem em movimento e som com nível suficiente para uma projeção em tela de cinema.

A intensa e contínua aproximação entre máquina e tecnologia veio a configurar um fenômeno a que chamamos de convergência tecnológica, processo caracterizado pela integração em uma mesma máquina ou *hardware* de habilidades ou funções distintas que até então eram desempenhadas por *softwares* específicos para cada forma de expressão, mas que agora são realizadas por um único sistema operacional. Essa nova configuração tecnológica trouxe para o campo da comunicação a possibilidade da convergência dos meios como um de seus desdobramentos. Gradualmente, artefatos tecnológicos passaram a desempenhar múltiplas funções nas mais variadas combinações, tais como câmeras de vídeo que fotografam, aparelhos de telefone que enviam mensagens de áudio e texto ou computadores portáteis que gravam vídeo e fotografam.

No ambiente das imagens técnicas e particularmente na fotografia, os equipamentos e as câmeras fotográficas digitais passaram a incorporar

⁷ KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: art in the Age of the Post-Medium condition.** Nova Iorque: Thames&Hudson, 2000. p. 6.

sistemas operacionais capazes de registrar imagens em formato estático e em movimento, bem como o áudio a partir de um mesmo aparato.

Na vertente tecnológica, é desse ponto de inflexão que este texto busca refletir sobre o tema da interação entre as linguagens da fotografia e do cinema, considerando aqui o cinema como um quase sinônimo da linguagem audiovisual, pois assim estão inclusos o vídeo, o som e o texto.

Além dos avanços tecnológicos que intensificam a convergência entre os meios de comunicação, a internet também tem desempenhado um papel relevante na contextualização desse processo. Nesse sentido, é importante considerar a internet não mais somente como um meio em que ocorrem trocas de mensagens eletrônicas ou como uma gigantesca base de dados que pode ser acessada de qualquer lugar e a qualquer momento, mas também como uma plataforma na qual se estabelecem diferentes níveis de interação comunicacional.

No período em que a comunicação era articulada exclusivamente por meio das mídias analógicas, “a percepção de que este processo ocorria nos moldes das relações face a face”⁸, envolvendo os mesmos sentimentos e as mesmas regras de comportamento ajudava a encobrir os recursos e as dificuldades técnicas existentes. Contudo, comunicar-se por meios digitais é aceitar novos parâmetros, sejam eles tecnológicos, comportamentais e estéticos. A sofisticação dos equipamentos tecnológicos, a possibilidade de escolhas muito individualizadas e a dispersão por ambientes abstratos trouxeram novas configurações para o processo comunicacional.

O temor e a resistência que se alastram entre indivíduos e comunidades quando há o surgimento de algo novo também foram potencializados com o crescimento da internet. Inicialmente, ela foi percebida como um meio que substituiria os tradicionais meios de comunicação, como o jornal, a televisão e

⁸ COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Senac, 2002. p. 84.

o rádio. Entretanto, aos poucos, esses já consolidados meios de comunicação é que ocuparam espaço na internet.

De certa forma, como já foi observado em outros momentos de renovação, a linguagem, nesse caso, o conteúdo e a forma utilizados nesse novo meio foram criados à semelhança da origem do campo de atuação daquele meio que entrava na internet, ou seja, fotografias estavam sendo exibidas à semelhança dos editoriais da mídia impressa. Nesse caso específico, imagens estavam disponibilizadas de maneira estática, dispostas em uma sequência semelhante ao que se via em jornais ou revistas, entre outras aproximações ainda pouco representativas em termos daquilo que poderia ser uma releitura ou tradução de um meio para o outro.

A internet traz como característica interna o tempo da informática e, ao contrário da fotografia, do cinema, do jornal e do rádio, que nasceram em base analógica, o tempo digital possui no mínimo uma diversidade de velocidades que permite mudanças em vários sentidos e direções simultaneamente, causando a sensação de uma maior velocidade, de que tudo acontece mais rápido.

Esse processo não é tão recente assim, “até mesmo em um livro há inúmeras linhas de articulação, camadas, territórios, e também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e fragmentação”⁹. As velocidades de escoamento acarretam retardamentos, precipitações ou rupturas, sendo que toda essa dinâmica rizomática implica uma multiplicidade orgânica, significativa, principalmente quando analisada em sua totalidade.

A simultaneidade é uma condição que aflorou de maneira muito forte com a internet e concomitantemente formou uma base técnica mais flexível e adaptável para as experimentações de linguagem que também se intensificaram na medida em que outras propriedades internas da internet

⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1996. p. 12.

foram se aprimorando, como é o caso da capacidade de troca de informações em volumes cada vez maiores.

A materialidade ou aspecto físico dos meios tradicionais, de base analógica, impõe limites mais rígidos para a experimentação decorrente do fato de que seu modo de produção dificulta que propostas alternativas sejam implementadas a partir do meio do caminho, ou seja, na maioria dos casos, é necessário um novo início conforme as ideias amadurecem ou ganham forma. Essa condição é vivenciada de maneira explícita no processo de edição de um filme, quando determinadas sequências de imagem não atingem o resultado esperado na montagem.

A intersecção entre as novas possibilidades de pós-produção no campo da imagem, com o aprimoramento da internet como um meio receptivo a todos os tipos de linguagem visual e audiovisual, estimula a experimentação decorrente da convergência dos meios. Nesses termos, é necessário observar em que medida os modos de produção têm se transformado e conseqüentemente criado interveniências no campo profissional.

Conforme veículos e publicações ampliam sua participação na internet, sua presença ganha contornos mais específicos para o meio. No caso da mídia impressa, as publicações gradualmente buscam ampliar seu leque de atuação para além do impresso através de *blogs*, *podcasts* e vídeos, mas talvez, mais significativa seja a ressignificação do próprio meio na internet. No caso do jornalismo, algumas publicações como o *The Washington Post*, tentam se apropriar de algumas características da internet para reelaborar ou criar novas formas para seu conteúdo. A ausência de limite de páginas dos arquivos digitais traz a possibilidade de que sejam veiculadas reportagens e matérias mais profundas e de temática de ampla discussão e que nem sempre fazem as manchetes.¹⁰

¹⁰ Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/posttv/>>.

Ainda na década de 1960, após a consolidação da televisão como um meio de comunicação, a cultura do tempo real enraizou-se firmemente na sociedade e os veículos impressos começaram a proceder mudanças em seus projetos editoriais. Reportagens que demandavam um longo tempo de maturação perderam espaço e começaram a ser tratadas de maneira mais tópica, com produção mais enxuta e rápida. Não faltam casos reais que nos remetem a esse processo, como o da revista norte-americana *Life* e a publicação brasileira *O Cruzeiro*, que após anos de produção jornalística, em que não raro uma matéria continha 20 páginas e mais de uma dúzia de fotos, ambas fecharam suas portas em decorrência da força do tempo real e do tempo presente do cinema, do vídeo e da televisão.

Esse processo de transformação parece ter culminado com a disseminação da internet em escala global. Agora o meio que sofre pressão transformadora é a televisão, e isso não se deve a um novo tempo inaugurado pela internet, mas sim à estrutura de difusão e distribuição da programação que a televisão consolidou. Apesar da grande expansão dos canais a cabo ou da rede fechada, o sistema de produção ainda transcorre no formato analógico, na medida em que consideramos uma unidade central de emissão e vários polos de recepção.

O ambiente digital não segue a lógica anterior, e a internet é um meio que já nasceu no período digital. As imagens agora são politópicas e policrônicas e essa condição também diz respeito ao seu modo de produção, fato que é um contraponto ao formato das redes de televisão.

Teríamos aqui um embate ou disputa por hegemonia? Pelo que se pôde observar até hoje, a internet acomodará parte do que ainda conhecemos por televisão, mas ao mesmo tempo a televisão reforça cada vez mais sua presença no meio digital, provocando uma ressignificação auto-imposta. Sem dúvida, o tempo presente é ainda mais evidente na internet.

O jogo de poder implica a consolidação e dissolução contínua de modelos, de formas de atuação, de ideias, de projetos e tecnologias¹¹. No entanto, estamos hoje diante de um processo em que a sociedade vive os efeitos de algo inerente ao humano de maneira muito intensa e veloz. Antes de haver consciência da volatilidade das coisas, há uma sensação de constante mudança ou mesmo perda.

Os reflexos desse processo de transformação tecnológica contínua e de surgimento de novos modos de produção que ampliam as possibilidades de geração de imagens fixas e em movimento permitem observar que o surgimento de novos produtos midiáticos é também resultado da maleabilidade do perfil profissional de fotógrafos e cineastas que buscam um reposicionamento de seus papéis no mercado de trabalho.

La Jetée, um filme construído a partir de fotos documentais, imagens de arquivo, breves sequências de fotogramas extraídas de filmes e algumas fotos encenadas para complementar a narrativa do filme, foi produzido em 1964. Seu autor, Chris Marker, articulou todo esse material visual com uma série de recursos, tais como, movimentos panorâmicos, *zoom*, *dissolve*, fusões, além de música e narração em *off*. Sua temática de ficção científica que se passa entre um tempo passado e a possibilidade do futuro tornou evidente as inevitáveis lacunas das histórias fotográficas¹². No filme há somente uma curta sequência de imagens em movimento quando uma mulher pisca os olhos, como se estivesse lembrando o abrir e fechar do obturador da câmera. Nesse momento, o espectador passa por uma rápida sensação de tempo real, mas logo retorna para a dualidade entre o tempo passado da fotografia e o efeito do tempo real proporcionado pelo cinema.

¹¹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2005. p. 128.

¹² CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion, 2008. p. 100.

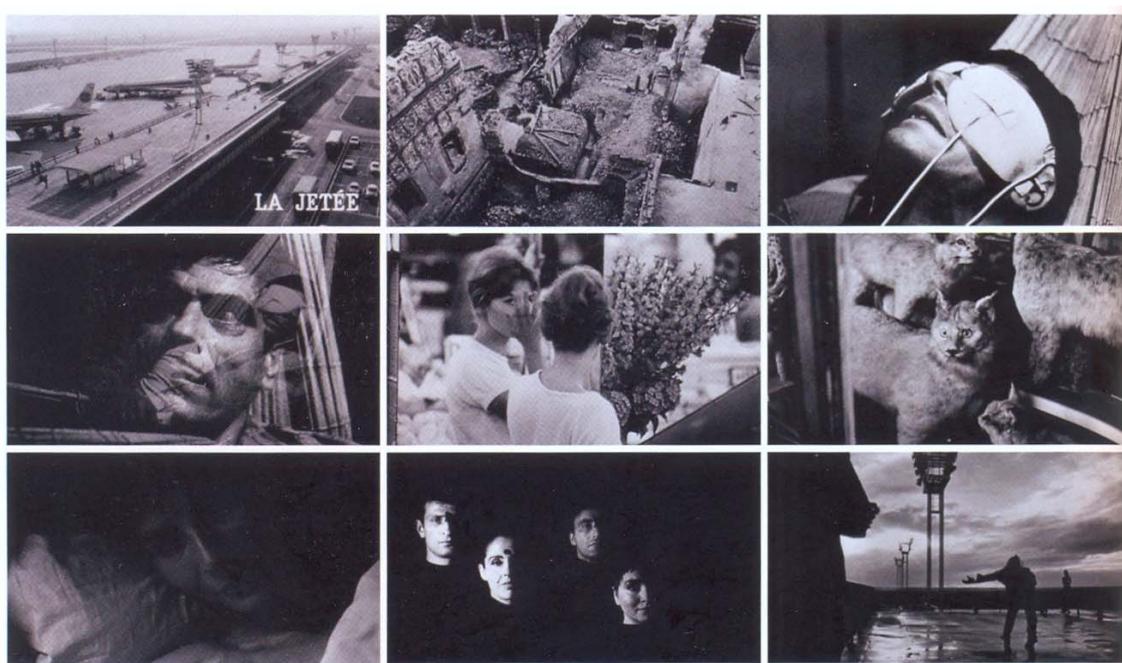


Figura 2 - Série de imagens do filme de ficção *La Jetée*, realizado a partir de fotogramas individuais pelo diretor francês Chris Marker em 1964.

Para a época de sua produção, *La Jetée* foi considerado *cult*, um filme de teor fortemente autoral. Sua concepção realizada por um diretor e executada com um mínimo de auxílio assemelha-se muito ao trabalho de fotógrafos e cineastas documentais atuais.

Narrativas Visuais

A técnica está a serviço da linguagem e é talvez para o campo do embate ou do encontro entre o real e a ficção que devemos apontar nossas objetivas. A inovação tecnológica atual proporciona a elaboração de trabalhos que se utilizam da fluidez e elasticidade da pós-produção digital para unir em uma única obra imagens fixas, em movimento, áudio e texto. As produtoras norte-americanas *MediaStorm*¹³ e *TalkingEyesMedia*¹⁴ são exemplos desse novo formato de empresa que a partir de uma base fotográfica empreende

¹³ Disponível em: <<http://www.mediastorm.com>>.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.talkingeyesmedia.org>>.

produções jornalísticas de carácter multimídia no sentido da multiplicidade do uso dos recursos imagéticos.

Entre a variedade dos projetos realizados é claramente perceptível o extenso trabalho de edição ou montagem digital a que são submetidas essas obras audiovisuais. Ali, fotografia e cinema se aproximam para juntos contarem uma história, criarem uma narrativa visual que discorre sobre determinado assunto. No caso da produção *Curse of the Black Gold*¹⁵, o uso de recursos como *stop-motion*, narração em *off* e texto aceleram o tempo percebido. Nesse trabalho visual, fundamentalmente fotográfico, o tempo passado ganha efeito de tempo real com o movimento das imagens em consonância com os depoimentos narrados ao longo da transição das imagens. O áudio aqui faz o papel do entre-imagens, aquele espaço a ser preenchido no imaginário do espectador, sendo ele a reafirmação da realidade com a transição para uma nova fotografia ou o pensamento sobre as perspectivas futuras decorrente das imagens em movimento e do áudio.

Fotografia e cinema aproximam-se cada vez mais. A fotografia tende a se mexer mais (procurando a montagem, o texto, a série, a sequência, o livro, um movimento particular conquistado em sua imobilidade de princípio). O cinema, por sua vez, perseguido pelo desejo de congelar-se, livrar-se do excesso de movimento e continuidade, percorre o caminho oposto, uma busca pela pausa, um tempo de absorção do sentimento e da elaboração do pensamento para então prosseguir¹⁶.

Para o espectador, o leitor e mais recentemente o internauta, a fruição de uma reportagem finalizada ou disponibilizada em formato de vídeo, mas visualizada pela internet, ou seja, com disponibilidade de acesso a recursos tais como o arquivamento, a pausa, o controle de volume, o ajuste do tamanho da tela e a oferta de links com assuntos complementares, entre outras

¹⁵ Disponível em: <<http://www.talkingeyesmedia.org/curse-of-the-black-gold>>.

¹⁶ BELLOUR, Raymond. **Entre imagens** – fotografia, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1993. p. 319.

alternativas, recupera uma dinâmica muito particular das projeções de áudio-visual que ocorriam com projetores de *slides* e som reproduzido por fita cassete, no sentido de que essa projeção é realizada no próprio ritmo de quem a está assistindo. É como ler um livro: o leitor passa pelas páginas, avança e tenta compreender o final, retrocede e lê novamente até que se dê por satisfeito e termine a leitura.

A projeção áudio-visual também é uma forma de aproximar o cinema da fotografia, aceitando de antemão a relação entre palavras e imagens¹⁷. No meio digital, essa aproximação se dá por meio da interação entre leitor/internauta e plataforma digital, na medida em que as palavras de um apresentador são substituídas pelos caminhos que se pode buscar na base de dados da internet decorrente do interesse provocado pela exibição da obra. Certamente, esse não é um ponto final no processo de aproximação entre fotografia e cinema, mas ao olharmos o meio internet e sua incipiência, parece-nos que pode ser um bom exemplo de resignificação e reelaboração de linguagem.

As transformações da linguagem estão carregadas de processos de resignificação. Como mídias analógicas, a fotografia e o cinema, no senso comum, eram genericamente compreendidas como imagem índice e imagem ícone, respectivamente. Essa condição dava-se provavelmente em razão do uso principal desses meios na sociedade. Contudo, uma análise mais abrangente permite o entendimento do teor documental e ficcional que ambas carregam e que mais recentemente, mediante a digitalização dos meios, a sua tradução de um meio para o outro tem tornado as contradições e ambiguidades de cada meio mais visíveis, dialógicas, mas também mais complexas e difíceis de nomear.

Na perspectiva da atuação do fotógrafo, seria possível um mesmo profissional desempenhar simultaneamente o papel de fotógrafo e cinegrafista?

¹⁷ BELLOUR, Raymond. **Entre imagens** – fotografia, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1993. p. 80.

Quais as reais vantagens de se poder fotografar e filmar de forma quase simultânea? Em que medida essas escolhas permitem a manutenção ou a perda de conceitos estéticos da fotografia?

Ao pensarmos sobre essas questões, é importante entendermos se esses novos formatos de narrativas audiovisuais, fruto de uma maior convergência entre fotografia, cinema e vídeo, são resultado de trabalhos de profissionais independentes, como o fotógrafo e o cineasta, que produzem imagens de forma autônoma e as entregam para um produtor ou editor, que montará e arranjará imagens, texto e áudio, finalizando o trabalho, ou se é o trabalho de um único profissional multidisciplinar, que fotografa, filma e edita o material até o final.

O que talvez seja mais relevante nesse processo é a constatação de que a agilidade de produção conquistada com o auxílio da tecnologia digital distribuiu capacidade ou poder criativo para um número maior de profissionais, ou seja, fotógrafos agora também pensam seu trabalho no formato audiovisual e o mesmo se passa com cineastas que passaram a contar com o recurso da fotografia durante suas filmagens. Provavelmente, também haverá profissionais que vão construir uma identidade profissional lastreada no perfil multidisciplinar como consequência da ampliação de uma nova demanda de mercado.

Há muitas questões envolvidas nesse processo de transformação, entre elas, a saturação dos espaços culturais pela imagem. Essa completa presença imagética torna o trabalho individual mais difícil, além de esvaziar o conceito de autonomia estética¹⁸.

Para o fotógrafo, seria essa renovação tecnológica a possibilidade de reafirmar ou reforçar sua identidade criativa? E para o cineasta, qual o ganho com a possibilidade de um uso mais intenso da fotografia, se pelo que temos

¹⁸ KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea**: art in the Age of the Post-Medium condition. Nova Iorque: Thames&Hudson, 2000. p. 56.

visto como característica da internet é a ampliação da hegemonia do audiovisual?

Uma linha de reflexão é tentar compreender os caminhos da narrativa visual. Atualmente falamos muito no conceito de multimídia, inclusive neste próprio texto, a presença desse termo como referência ao uso de diferentes meios na construção de uma obra visual é recorrente. Contudo, é possível observar ao longo da história que as narrativas transcendem ou ultrapassam a propriedade dos meios em que foram construídas.

A obra de William Shakespeare é um exemplo desse processo transmidiático¹⁹ na cultura humana, ou seja, seus textos já foram reelaborados inúmeras vezes em forma de roteiro de cinema, peças de teatro, inspiração para quadros, trabalhos de fotografia e performances.

A presença de um aparato tecnológico que permite a produção de fotografias e vídeo de maneira quase simultânea não é o único fator de transformação dos modos de produção da fotografia para uma vertente de trabalho mais próxima do conceito de transmídia em que, nesse caso, a imagem é a matéria-prima de uma diversidade de obras potenciais. A volatilidade dos conceitos estéticos da imagem, em que há uma constante resignificação daquilo que se mantém e do que se dilui, aliada a uma certa autonomia da cultura como sistema semiótico²⁰ também exerce um papel relevante nessa dinâmica, fornecendo indícios e vestígios de informação e códigos. Nesse processo, propriedades são diluídas, ganham nova forma ou até retornam a um estado anterior. O fio condutor desse projeto é conhecer e reconhecer os processos, os materiais e as identidades para que a participação no processo criativo seja consciente, mesmo que o resultado da experiência seja inesperado.

¹⁹ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 227.

²⁰ Cultura, nesse caso, é um sistema semiótico e, como tal, um sistema perceptivo, de armazenagem e divulgação de informações. É um processo coletivo, desempenhado por determinado grupo.

FOTOGRAFIA E CINEMA

Imagem e Imaginário

Em nosso pensamento como são concebidas as imagens? Seriam imagens pictorialistas (índices) ou descricionalistas representações mediadas (ícones)? Muitas hipóteses atuais giram em torno de um processo intermediário²¹. O encontro desses dois conceitos de imagem mental remete à noção de imaginário, compreendido aqui como o domínio da imaginação em sua faculdade criativa, produtora de imagens interiores e eventualmente exteriorizáveis.

O psicanalista francês Jacques Lacan aprofundou a compreensão de imaginário para além dos conceitos empiricistas em que esses se configuram pela existência das imagens mentais decorrentes da percepção das coisas “lá fora” acarretada pelos sentidos. Para Lacan, a concepção de imaginário remete para o estágio da primeira relação do sujeito com o real, cuja característica é ser ilusória²². Seu entendimento é de que o imaginário deve estar ligado à imagem: as formações imaginárias do sujeito são imagens não somente no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam potencialmente imagens materiais.

De qualquer maneira, antes de pensarmos nas imagens técnicas, ou seja, aquelas que surgiram a partir da invenção da fotografia, podemos observar as imagens materiais, isto é, aquelas concebidas como ilustrações, desenhos e pinturas. Pelo fato de serem imagens exteriores à mente humana, podemos operar uma divisão entre as imagens temporalizadas e aquelas não temporalizadas. Na primeira condição, as imagens modificam-se ao longo do tempo sem a intervenção do espectador e somente pelo efeito do dispositivo que as apresenta. Na segunda situação, as imagens existem idênticas a si próprias no tempo. No entanto, essa divisão torna-se mais eficaz quando

²¹ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p.117

²² AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p.118.

pensamos no tempo intrínseco e extrínseco, pois, na realidade, toda imagem prescinde do tempo.

Ao ampliarmos essa divisão para o acolhimento das imagens técnicas, podemos observar que a unidade da imagem fotográfica, delimitada por suas quatro bordas, está sempre rodeada por um extracampo visual inacessível, ao passo que no cinema esse fora de quadro é sempre potencialmente conhecível e promotor de sentido. Afirma Ando Gilardi: “Logo depois de tirada, a foto começa a se esvaziar de sentido ligado à atualidade representada para começar a ficar carregada de sentidos intencionais, isto é, aqueles estabelecidos por seu modo de divulgação”²³.

Como qualquer outro tipo de imagem, a fotografia é um signo, sendo portanto, na sua referência, aquilo que está fora dela e que ela registra, um duplo. Qualquer signo, por sua própria natureza, na sua relação que por ele é indicado ou está nele representado, é um duplo. Só pode funcionar como signo porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma outra coisa que não é ele próprio, daí ser necessariamente um duplo. Assim como os espelhos, ao mesmo tempo que os signos refletem a realidade também a refratam, isto é, ao refletir, transformam, reconfiguram e, em certa medida, deformam o que por eles é refletido²⁴.

As imagens técnicas temporalizadas registram acontecimentos reais ou fictícios que se desenvolvem no tempo. O cinema, a televisão e o vídeo apresentam sob o aspecto do referente, uma complexidade adicional se comparadas às imagens fixas, pois há nelas uma distinção entre o tempo interno da enunciação narrativa e o tempo externo do enunciado, tempo real do acontecimento que a enunciação fílmica manipula e transforma²⁵.

²³ GILARDI, Ando. In: SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 78.

²⁴ NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem** – cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.131.

²⁵ NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia **Imagem** – cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 83.

O tempo que todas as imagens contêm é expresso ao seu espectador por meio da capacidade de comunicação se o dispositivo for adequado. Se uma imagem que por si própria não existe e em modo temporal pode transmitir uma sensação de tempo, é porque o espectador coloca nela algo de seu e acrescenta-lhe alguma coisa. De acordo com Aumont, esse “alguma coisa ou saber sobre a gênese da imagem, sobre seu modo de produção, cria a condição da imagem, como objeto socializado, convencionalizado e por assim dizer, codificado, de ser apreendida pelo espectador. Essa relação é mediada pelo dispositivo”²⁶.

A imagem cinematográfica é um campo muito favorável ao imaginário, mas por direito, toda imagem difundida em um dispositivo resulta da mesma abordagem, já que, por definição, a imagem representativa atua no duplo sentido, uma presença e uma ausência²⁷.

A aproximação da linguagem fotográfica com a do audiovisual tornou-se emergente e mais evidente em tempos recentes decorrente do surgimento de aparatos tecnológicos de captura e registro de imagem estática e em movimento a partir de uma mesma unidade. Além disso, a distribuição no mercado consumidor de câmeras fotográficas digitais de qualidade profissional capazes de gerar arquivos de imagem fotográfica e vídeo em alta resolução tornou aparente questões que de certa forma sempre estiveram presentes nas relações entre fotografia e cinema.

O tamanho do mercado audiovisual no século XXI aliado à velocidade e fluidez da informação disseminada pela internet coloca em evidência percepções sobre o processo de comunicação imagética que já se faziam presentes antes mesmo do cinema como o conhecemos hoje. Nas salas de teatro do século XVIII, durante as apresentações das placas de lanternas, “já estavam presentes ali mecanismos engenhosos para simular o movimento das

²⁶ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p.163.

²⁷ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p.120.

figuras na tela”²⁸. Realizado de maneira artesanal, porém prenunciando o que viriam a ser os sofisticados conceitos cinematográficos de fusão e dissolvença de imagens, fontes de luz eram sobrepostas e transformadas ao longo das apresentações para proporcionar que histórias orais ou escritas fossem exibidas em sequências de imagens sincronizadas com voz.

O extenso percurso transcorrido desde as apresentações das placas de lanternas, passando pelo advento da fotografia nas primeiras décadas do século XIX e posteriormente com a invenção do cinematógrafo no final desse mesmo período não eliminou imediatamente o uso das placas translúcidas durante as projeções de filmes. Além do uso da película cinematográfica nas projeções, as placas estiveram presentes, especialmente para apresentar títulos, intertítulos e avisos durante as sessões.

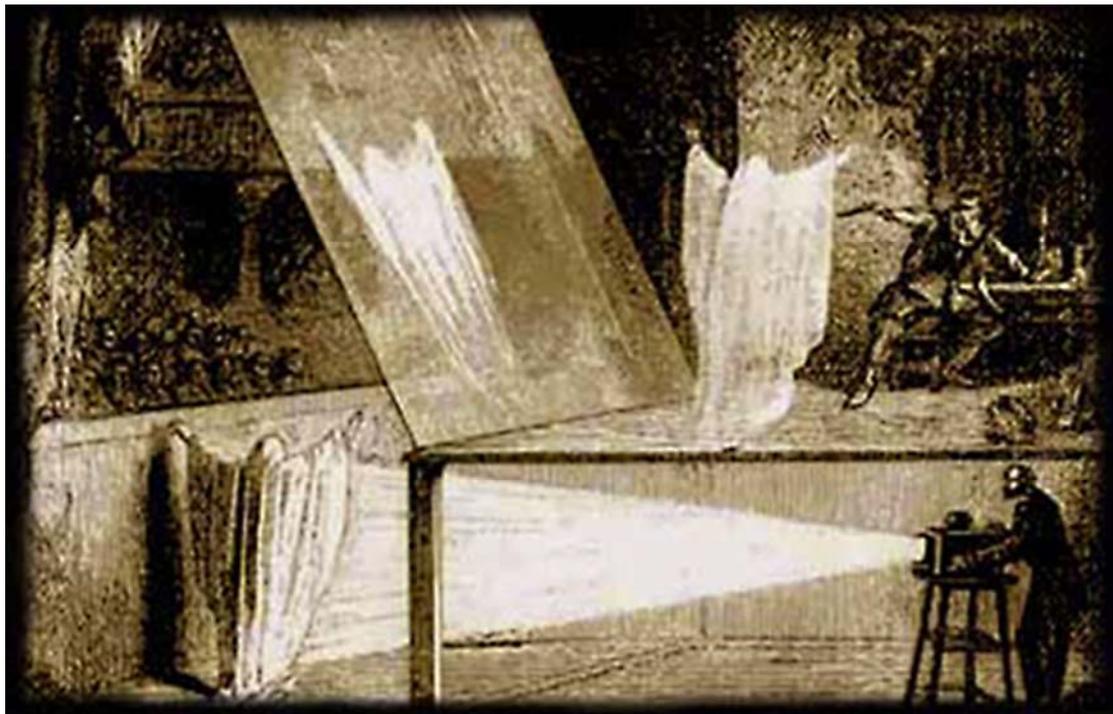


Figura 3 - *Diferentes técnicas de uso das placas de lanternas foram desenvolvidas e aplicadas durante o período anterior ao surgimento do cinematógrafo. Thomas William Robertson realizava na Inglaterra projeções de temas variados, desde fantasmagoria até dramas populares.*

²⁸ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 24.

A invenção da fotografia trouxe ao mundo o início da comunicação por meio de imagens técnicas. A sua capacidade de registrar imagens cotidianas em frações de segundo cada vez menores teria como desdobramento futuro, ainda no século XIX, a invenção do cinema. De certa maneira, os primeiros filmes dos irmãos Lumière foram o primeiro encontro entre fotografia e cinema, mas essa foi uma aproximação nos termos do cinema.

Inicialmente, esse encontro aconteceu de maneira literal e física. Em 1895, durante o Congresso Anual das Associações Francesas de Fotografia, em Lyon, Louis Lumière, fotógrafo, filmou seus colegas de profissão em um passeio de barco com seu novo invento, o cinematógrafo, e projetou o filme no encontro do dia seguinte.

A percepção do que poderia suceder com a fotografia após o surgimento do cinema foi sentida em primeira instância pelos fotógrafos. Decorridos mais de 60 anos de sua invenção, a fotografia já trilhava um percurso avançado em termos de desenvolvimento profissional e da existência de um mercado consumidor de serviços e produtos e, sem dúvida, muitas perguntas surgiram no meio fotográfico. Quais seriam os usos do cinema? O cinematógrafo era algo próximo ou distante das câmeras fotográficas? Como a fotografia sentiria os efeitos do surgimento da imagem em movimento? Haveria competição entre os dois meios?²⁹

Ao contrário do que se pensava nas primeiras décadas de vida do cinema, o seu desenvolvimento se deu em direção à ficção, e não ao realismo. Esse não foi o sentido empenhado pela fotografia que caminhou em busca do documental. O festival *Film und Foto* realizado em 1929 em Stuttgart, na Alemanha, foi uma das primeiras tentativas para se delinear semelhanças e diferenças entre fotografia e cinema. Foram reunidos ali inúmeros trabalhos de fotógrafos como Eugène Atget, László Moholy-Nagy, Man-Ray, Brett e Edward Weston, e também de cineastas como Charlie Chaplin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin. Ao exhibir e projetar os trabalhos desses

²⁹ CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008. p. 8.

artistas, um dos objetivos era mostrar a importância da sensibilidade fotográfica nos filmes de vanguarda, uma vertente estética que se perpetuaria ainda por muitas décadas em trabalhos mais recentes de fotógrafos/cineastas, como William Klein e Robert Frank.



Figura 4 - Aleksandr Ródchenko procurou inovar em suas composições visuais propondo um olhar renovado e que pudesse representar as mudanças que ocorriam na União Soviética. Esta fotografia foi parte de uma reportagem sobre o campo Os Pioneiros, perto de Moscou, em 1930.

Se por um lado o evento obteve sucesso em mostrar a influência do olhar fotográfico nas produções cinematográficas de vanguarda, por outro, não obteve o mesmo resultado na sua tentativa de estimular uma convergência crítica e estética entre fotografia e cinema. Em parte, isso se deveu ao fato de as obras fotográficas terem sido expostas em um contexto diferente das cinematográficas. As fotos estavam em um espaço de exposição sobre paredes, em formato de galeria; já as projeções foram realizadas em uma sala

de cinema fora do ambiente da galeria. A ausência da possibilidade de uma coesão na experiência visual foi, talvez, a principal causa do resultado negativo. Hoje, ao visitarmos uma exposição, somos expostos em um mesmo ambiente a fotografias, projeções de vídeo e telas interativas de pesquisa e visualização de conteúdo e, mesmo assim, a compreensão das relações entre fotografia e cinema não é uma operação simples.

Assim, como devemos proceder na reflexão sobre as relações entre fotografia e cinema? Observando as semelhanças técnicas e estéticas? Ou talvez suas diferenças seriam mais marcantes e definitivas? Antes de mais nada, ambos os meios necessitam de temas e assunto para trabalhar e, nesse sentido, uma comparação torna-se muito complexa e imprecisa, pois, na realidade, torna-se dependente daquilo que se deseja realizar com a fotografia e com o cinema. Em outros termos, se pensamos a fotografia como a forma de se capturar momentos, é com essa percepção que a entenderemos, e se pensamos o cinema como a maneira de se registrar o movimento, é sob essa ótica que iremos analisá-lo.

Quando o pesquisador Christian Metz se debruçou sobre as relações entre cinema e fotografia, suas considerações fundamentais foram que apesar das similaridades técnicas, existem diferenças fundamentais em relação a tempo, enquadramento e objetividade. Para Metz, a fotografia pertence essencialmente ao passado, já o cinema se desdobra no tempo presente enquanto é assistido pelos espectadores.³⁰

Os Tempos da Imagem

A compreensão desses dois caminhos de percepção dos tempos que a fotografia e o cinema carregam, levou Gilles Deleuze a aprofundar sua reflexão sobre esse assunto, possibilitando um melhor delineamento de alguns pontos

³⁰ METZ, Christian. Photography and fetish. In: CAMPANY, David. **The cinematic**. Londres: White Chapel, 2007. p. 124-133.

de intersecção e também de separação das duas formas de imagem, a estática e a em movimento.

Ao olhar para o cinema, observou que o movimento ali possui duas facetas, a primeira está na própria imagem e é a orientação para que a sucessão de fotogramas reproduza as condições da percepção natural, criando assim um tempo abstrato. A segunda face é o movimento da própria imagem que ultrapassa as ilusões do tempo divisível e do abstrato, trazendo como resultado a transformação do tempo verdadeiro.

Ao operar a transformação do tempo, o cinema coloca diante do espectador o seu potencial narrativo; em contraposição, a fotografia permanece estática. Ainda assim, como abordaremos mais adiante e como tratado por Barthes, a imagem estática possui um enorme potencial fílmico em seu interior, fato que cria um ponto de tensão entre as duas formas de imagem, um fluxo de aproximação e distanciamento contínuo.

A narrativa é definida por um conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. De certa forma, a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. No cinema ela é compreendida por imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música. No que se refere à imagem fixa, sua narratividade é determinada pela capacidade de ordenar acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer seja feita de modo mais encenado e sintético³¹.

Para a semiologia, a narrativa inscreve-se tanto no espaço quanto no tempo e, por conseguinte, toda imagem movimento e toda imagem estática é marcada pelos códigos da narratividade, antes mesmo que essa se manifeste por um sequenciamento. A narrativa, seja no caso do cinema, seja no caso da fotografia, é um enunciado que se apresenta como um discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador e um leitor espectador.

³¹ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 246.

A narração é o ato do realizador e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ela toma lugar. Ela agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Ao contar uma história por meio de uma imagem ou de várias imagens, o narrador fotógrafo ou cineasta atribui significado ao conteúdo narrativo mediante a organização de elementos reais e fictícios que de alguma maneira se inter-relacionam com o imaginário.

No cinema, a narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem). A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito que as sustenta, é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis como tais, como primeiro se definem por si mesmas³².

A montagem é, de forma ampliada, o princípio que rege a organização de elementos fílmicos e sonoros ou de agrupamentos desses elementos, encadeando-os e/ou organizando sua duração³³. Assim, o objeto da montagem são os planos que são organizados em sua sequência e duração.

Mas seria a montagem aquilo que constitui o todo e assim nos dá a imagem do tempo? Seria ela o principal ato do cinema? O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que conecta uma imagem-movimento a outra. É por isso que essa ligação não pode ser uma mera justaposição, o todo não é uma simples adição, ou mesmo uma sucessão de presentes.

Independentemente dos elementos técnicos, tais como a dissolvência e a fusão que proporcionam que as transições entre sequências de imagem-movimento ocorram de maneira natural para a percepção do espectador, é a forma de sua aplicação, ou seja, a escolha de quando e como utilizá-las que cria esse conceito temporal nos filmes. Margarita Andión, concorda com as palavras do fotógrafo e cineasta holandês Johan van der Keuken que em

³² DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 39.

³³ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994. p. 62.

trabalhos audiovisuais que precisam lidar com o acaso e a surpresa, como o documentário, a montagem³⁴ é um processo de rememoração e ressignificação do material fílmico registrado e, segundo sua experiência pessoal, demanda uma expressiva atuação do diretor.

O método de trabalho e edição do cineasta holandês e também de outros diretores, para Deleuze, era o resultado do entendimento de que são os intervalos de movimento que põem em questão, primeiramente, sua comunicação e, posteriormente, introduzem uma separação ou uma desproporção entre o movimento recebido e o movimento executado. Novamente, Chris Marker por meio de seu filme *La Jettée*, proporciona uma das melhores visualizações desse processo. Ao utilizar unidades tão diminutas como imagem-movimento, ou seja, um filme constituído de uma sequência de fotogramas únicos, a percepção do tempo é significativa. Para Deleuze, a imagem-tempo é um evento decorrente do cinema, portanto é um evento da fotografia. O fotográfico existe em algum lugar entre algo. Entre o movimento que é aquilo que o fotográfico interrompe ou paralisa.

A imagem-tempo é meramente dependente do ato-fotográfico, compartilhado pelo cinema e pela fotografia. Igualar a fotografia à morte, simplesmente por sua relação com o tempo cronológico, é perder a compreensão do tempo ou dos tempos existentes em diferentes formas na imagem fotográfica³⁵. Os limites da percepção na imagem-tempo, seja ela foto ou filme, não estão ao redor do fotograma ou de qualquer base material, mas sim, da imagem ou do ato que deixa um traço no material. Para o espectador, o modo normal de apreensão do tempo é o da duração, mesmo que seja curta. O limite mínimo dessa duração é o instante.

De volta a Deleuze, a visualização do traço ou registro sobre o material sensível é o tempo visível. A esse conceito, Deleuze denominou de imagem-

³⁴ LEDO ANDIÓN, Margarita. **Cine de fotógrafos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009. p. 197.

³⁵ SUTTON, Damian. **Photography, cinema and memory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p.123.

cristal³⁶. De maneira metafórica, o vidente é aquele que vê no cristal e o que ele vê é o jorrar do tempo como cisão ou desdobramento, porém o cristal não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem. Já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante entre passado e presente.

Esse processo torna-se mais visível quando comparamos a nossa percepção decorrente de uma sequência de fotografias impressa em uma revista ou ainda em seu formato mais bruto, na folha de contato, a exemplo do trabalho do fotógrafo Robert Capa, com um trecho ou uma sequência de imagens-movimento de um filme. Para Bergson, o tempo se apresenta assim: “o passado se conserva em si, como passado em geral (não cronológico), o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva”³⁷.

³⁶ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 102.

³⁷ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.102.

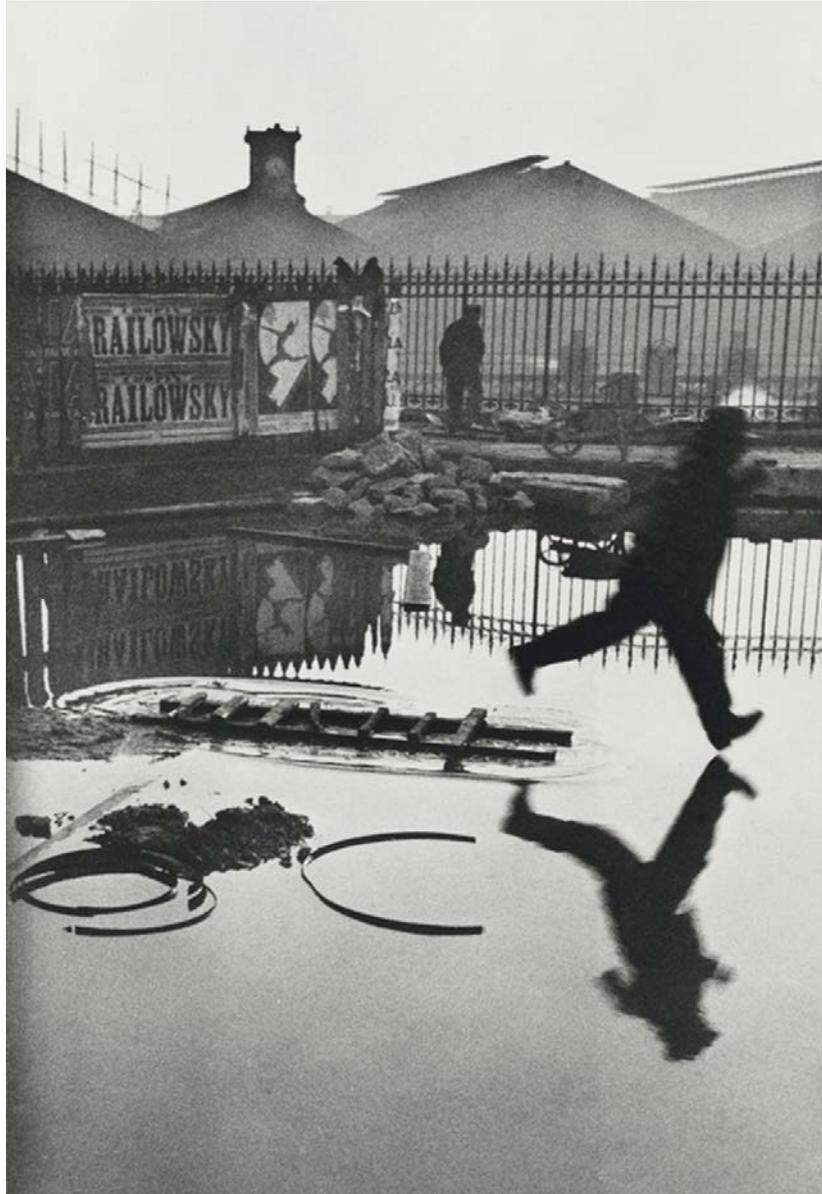


Figura 5 - Esta foto de um homem saltando sobre a água foi realizada por Henri Cartier-Bresson na década de 1930, em Paris. A atenção ao seu entorno e a capacidade de antever o decorrer das situações foram algumas das características marcantes no seu modo de trabalho que passou a ser reconhecido como o instante decisivo.

De qualquer forma, toda imagem fotográfica tem o potencial para revelar o tempo (*cronos*), mas, às vezes, é necessária alguma circunstância específica para que se possa revelar isso. Em termos práticos, o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson soube colocar em imagem essa concepção de maneira primorosa, ou seja, a paralisia ou o congelamento proporciona a sensação do devir, não necessariamente unidirecional.

O momento, o instante ou fragmento do tempo, tornou-se uma característica marcante da percepção moderna do mundo. Momentos de chegada e partida, de lembrança e experiência. Para Raymond Bellour, a invenção da fotografia divide a história do mundo³⁸, e não a do cinema. Mas o surgimento do cinema divide a história da arte. A essa questão ainda voltaremos um pouco mais adiante.

***Still*, Sequências e Filme**

Não por ocasião do festival *Film und Foto* realizado na Alemanha em 1929, mas possivelmente em razão de seu engajamento no grupo de artistas da vanguarda russa, o fotógrafo e cineasta Aleksander Rodchenko adquiriu, em 1925, para uso em seus projetos e documentários, uma câmera da marca Sept³⁹, modelo capaz de registrar fotografias *still* ou estáticas, sequências de fotos em curto intervalo de tempo, além de imagens em movimento ou mais precisamente filme. Esse equipamento, único em sua época, atendia o desejo de alguns artistas de realizar projetos que transitassem pelo processo narrativo operado pela fotografia e pelo cinema, muitas vezes convergentes, outras, divergentes, como explica Machado:

No campo da comunicação e conseqüentemente no dos meios audiovisuais, tudo o que ocorre pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de determinado estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, do contexto sócio-econômico e das demandas estéticas, subjetivas e imaginárias. Aquilo que chamamos de a linguagem do cinema, um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade, é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira metade do século com a geração Griffith⁴⁰.

³⁸ BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 2**. Paris: P.O.L., 1999. p. 19.

³⁹ CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008. p. 29.

⁴⁰ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 197.

Apesar da força hegemônica dos modelos de criação e produção que se estabeleceram a partir do início do século XX, houve rupturas ao longo desse processo. Talvez a proposta alternativa mais significativa em termos de contribuição para a linguagem cinematográfica tenha sido a escola soviética de 1920 que além de valorizar e entender a contribuição da fotografia para a narrativa cinematográfica, também produziu filmes com métodos diferentes daqueles usados por Griffith.

O modelo de pensamento sobre o cinema de André Bazin, conhecido por *Cinema Transparência*, postula que no mundo real nenhum evento é dotado de um sentido pré-determinado. Para Bazin, a vocação do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica. Em um polo oposto, o diretor russo Sergei Eisenstein entende que no limite, o real não tem nenhum interesse fora do sentido que lhe é atribuído e da leitura que se faz dele. Assim, o cinema é concebido como um instrumento dessa leitura. Na concepção de Eisenstein, o filme não deve reproduzir o real sem intervir sobre ele, mas deve refletir o real, atribuindo-lhe um juízo ideológico. Para o russo, a produção de sentido, no encadeamento de fragmentos sucessivos, dá-se pelo modelo do conflito ou da contradição⁴¹.

O trabalho de Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos na década de 1940, marcou a emergência de um estilo de reportagem modelado no instantâneo ou “*snapshot*”, o flagrante. Após ser contemplado com uma bolsa de produção artística patrocinada pela Fundação John S. Guggenheim, dedicou dois anos à produção de um documentário fotográfico sobre o cotidiano e o estilo de vida da população norte-americana. Sua documentação realizada com equipamento fotográfico de formato 35mm, leve e portátil, trouxe uma fluidez e proximidade do autor para com seus fotografados ainda não habitual na linguagem fotográfica daquele período.

A conclusão desse projeto trouxe como resultado o ensaio denominado *The Americans*, uma coletânea de aproximadamente 120 fotografias. Editado

⁴¹ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994. p. 83.

de maneira inovadora, o ensaio trazia pares de imagens que se complementavam ou se contrapunham, não em termos estéticos ou técnicos da fotografia, mas sim, em termos culturais, econômicos, sociais e religiosos, presentes na sociedade norte-americana na década de 1950. Uma análise atenta traz a percepção de que as fotos de Frank fazem mais sentido quando sequenciadas do que quando observadas isoladamente. Não é prioritariamente o realismo das fotos que conduz o olhar do observador, pois nesse caso, a percepção do tempo presente nas imagens diminui o seu potencial comunicativo quando as fotos são apresentadas isoladamente. A sequência, como concepção de edição, trouxe uma outra dimensão para o conjunto do trabalho; não era o reconhecimento de algo que já tinha sido, e sim um panorama preciso e atual da vida norte-americana em meados do século XX.

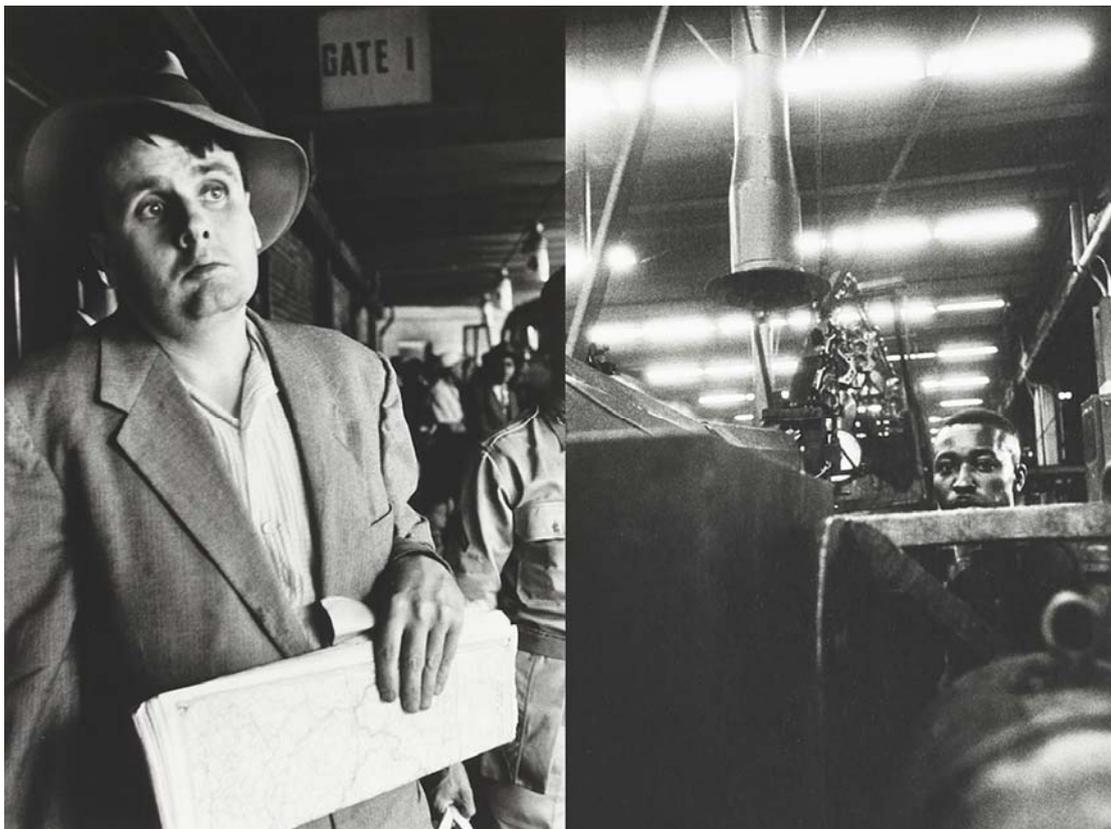


Figura 6 - Estação de ônibus em Detroit, 1955.

Figura 7 - Fábrica de automóveis Ford em Memphis, 1955.

Após fotografar por dois anos viajando por diferentes locais do território norte-americano, Robert Frank editou um ensaio fotográfico chamado The Americans, em que a apresentação das imagens em pares foi uma característica marcante da narrativa construída nesse projeto.

Em termos conceituais, a edição do ensaio fotográfico *The Americans* é mais próxima da proposta do diretor russo Sergei Eisenstein do que da concepção de André Bazin. Contudo, seria o modelo de edição pela contradição a forma mais eficaz de construção de uma narrativa fotográfica?

A linha de trabalho do já então consagrado fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson seguia um percurso diferente. O conceito do instante decisivo procurava colocar toda a carga imaginária nas fotos para que se estabelecessem como únicas. Para que essa conduta produzisse resultados, Bresson procurava estar o mais incógnito possível em relação à situação que estivesse registrando. Ao mesmo tempo, seu nível de atenção ao seu entorno era enorme, pois somente assim seria possível unir imaginação com documentação da realidade. Em contraposição a Bresson, o suíço Robert Frank colocava-se diante da situação explicitamente. O resultado das suas fotos decorria mais da empatia com que se envolvia com seus fotografados do que da percepção do acaso. De qualquer maneira, o desafio de desconstruir ou significar a banalidade da vida moderna ainda é uma questão que marca a fotografia até os dias de hoje.

A fotografia sempre se debateu com a narrativa como narração de uma história. E foi a partir do trabalho fotográfico que profissionais como Robert Frank, William Klein, Chris Marker, Johan van der Keuken e Raymond Depardon tornaram-se cineastas e, curiosamente ou não, todos desenvolveram em seus filmes conceitos equivalentes às suas fotografias. A exemplo dessa situação, Stanley Kubrick também foi fotógrafo antes de ser cineasta. Um de seus últimos ensaios fotográficos, *The day of a fight*, foi retrabalhado em seu primeiro documentário cinematográfico, *Prizefighters*. Nessa mesma direção, William Klein trouxe da sua experiência como fotógrafo de moda para a revista *Vogue* uma visão crítica sobre os bastidores desse segmento econômico. Sem dúvida, no longa-metragem *Who are you, Polly Maggoo?*, uma das marcas mais evidentes é a bela e refinada fotografia em preto e branco (P&B), além do toque bem-humorado de suas colocações acerca do cotidiano da moda.

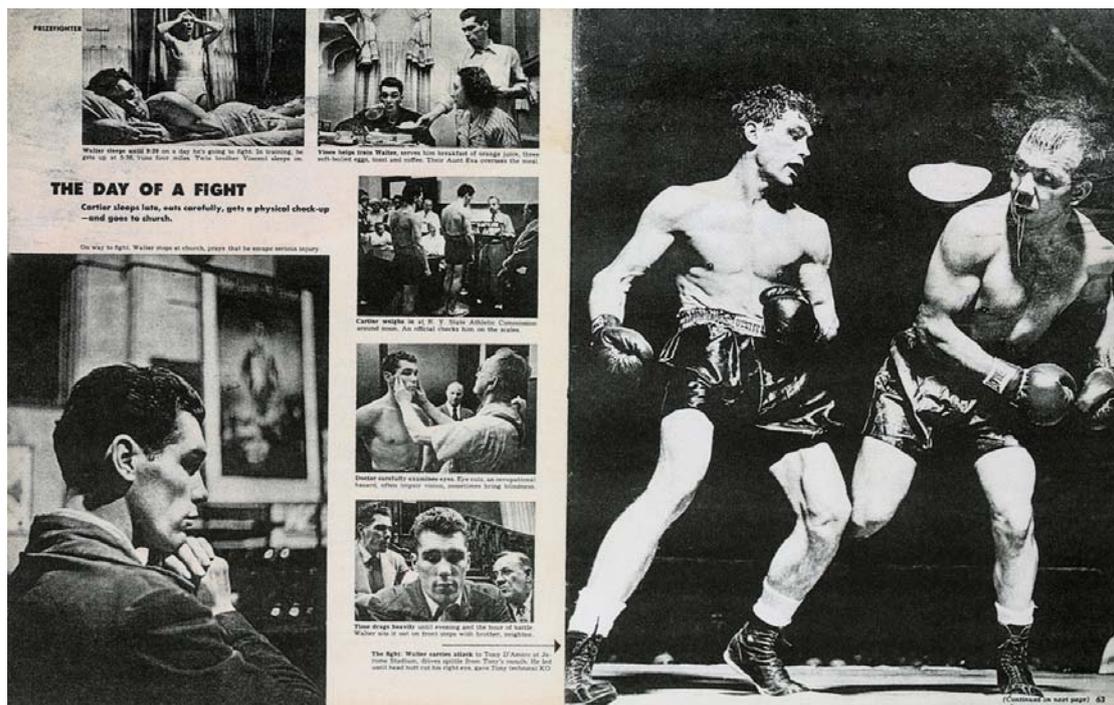


Figura 8 - Ensaio realizado pelo cineasta Stanley Kubrick enquanto ainda se dedicava ao fotojornalismo na década de 1940. O estilo fotográfico e a dinâmica da reportagem foram a base para um de seus primeiros projetos cinematográficos, o documentário *Prizefighters*.

Em linhas gerais, o filme sempre apresenta a fotografia por meio da diferença em relação ao cinema, ou seja, o congelamento. A paralisia e o estático relembram o espectador da sua condição pensante. No entanto, apesar da imobilidade fazer parte da fotografia, ela não é sua essência. O diretor italiano Roberto Rossellini, em seu filme *La Machina Ammazzacattivi* (A máquina de matar pessoas más), desenvolve uma interessante análise acerca da narrativa fotográfica. No desenrolar da história, um santo dá a um fotógrafo italiano uma máquina de fotografia que ao registrar retratos, transforma as pessoas fotografadas em estátuas. Aos poucos, o fotógrafo percebe que seu julgamento sobre as pessoas pode estar falho ou tendencioso.



Figura 9 - As condições de trabalho no início do século XX foram tema recorrente de projetos documentais do sociólogo e fotógrafo Lewis Hine. Aqui é possível observar crianças operárias em uma fábrica de fios no início de 1920.

De maneira análoga, Lewis Hine, fotógrafo documentarista norte-americano, reconhecido por registrar as condições de trabalho nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX, dizia de maneira proverbial que “não há mentiras na fotografia, mas há mentirosos”⁴². Apesar da aparente distinção dos meios, um ponto de intersecção que se acentuou desde a coexistência da fotografia e do cinema até a atualidade é a preocupação em construir narrativas.

São vários e diversos os caminhos que a narrativa pode percorrer: o drama, a ficção, o documental, entre outros gêneros. Mas independentemente

⁴² CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008. p. 53.

do fio condutor das histórias, o encontro entre sonho e filme é um tema que sempre retorna tanto na prática quanto na teoria do cinema. O pesquisador francês Christian Metz⁴³ rejeitou as tentativas de comparação entre ambos apoiado em três argumentos. Inicialmente, o sujeito do filme sabe que está no cinema, o do sonho não sabe que está sonhando. Em segundo lugar, no cinema o material perceptivo é real, ao passo que no sonho é imaginário. E por último, por mais fantasioso que seja o filme, ele é sempre mais lógico que o sonho.

A lógica estrutural do cinema afirma-se com o surgimento do narrador e se dá por meio do uso da montagem paralela em primeira instância no filme *Enock Arden*, do pioneiro diretor norte-americano David Griffith. Essa estrutura narrativa não é uma invenção do cinema, e sim “uma idéia de que o conhecimento é essencialmente um saber de livros como mencionou Marshall McLuhan”⁴⁴. Esse conceito moderno parece derivar da distinção entre clérigos e leigos e veio colocar uma nova ênfase ao caráter literário e extravagante do século XVI. E apesar de decorridos mais de 500 anos, nossas instituições intelectuais ainda parecem impermeáveis às formas pelas quais o conhecimento é disseminado e se mantêm enraizadas na concepção de que só se pode pensar com palavras, preferencialmente escritas.

Contudo, contrapondo-se a esse conceito, o que a invenção do fonógrafo por Thomas Edison contribui para a reflexão sobre essa questão? Para o inventor, o principal objetivo do fonógrafo seria sincronizar som e imagem. Em sua concepção, o som precisa do complemento das imagens. Na contramão do uso da palavra falada como som nos filmes, o cineasta russo Dziga Vertóv produziu um longa-metragem denominado *Um Homem com uma Câmera*, apresentando um dia no cotidiano da cidade de São Petersburgo somente com o uso de imagens. Em sincronia com as imagens, uma trilha musical orquestrada acompanha o ritmo das sequências de imagens editadas de maneira inovadora e até radical para a década de 1920.

⁴³ METZ, Christian. In: MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 50.

⁴⁴ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 178.

O potencial narrativo de ambos, cinema e fotografia, tem um expediente de autocensura que são as bordas do quadro, seja da tela ou da foto. A narrativa está empenhada em transcender esses limites. No século XIX, já com a fotografia presente na sociedade europeia, o artista e pintor holandês Vincent van Gogh, realizou uma ruptura brutal daquilo que se percebe como imagem exterior para aquilo que se percebe como o interior do visível.

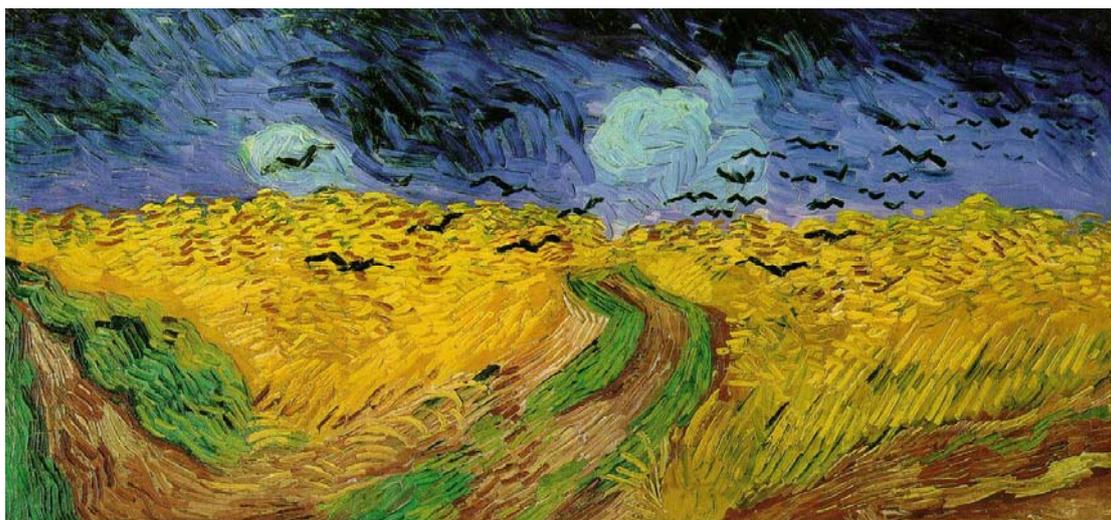


Figura 10 - Campo de Trigo com Corvos. *Vincent Van Gogh*, 1890.

Alguns anos após a produção de algumas dessas pinturas, ocorreria o surgimento do cinema, que provocaria um período de aproximadamente um século de tensão entre a imagem construída e a imagem registrada⁴⁵. O cinema, talvez por seu modo de registro em imagem contínua possui a graça que advém da pintura. Por meio de suas técnicas de montagem, decupagem e movimentos de câmera consegue atingir um certo grau de realismo abstrato nascido do encontro ou da junção com a pintura. No entanto, é importante frisar que é pela fotografia que pintura e cinema se entrelaçam.

⁴⁵ BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2 – mots, images*. Paris: P.O.L., 1999. p. 173.



Figura 11 - *Fotograma extraído do filme Sonhos, de 1990, do diretor japonês Akira Kurosawa. O filme apresenta uma série de oito sonhos, sendo um deles uma homenagem ao pintor holandês Vincent van Gogh.*

Esse processo de tradução de um meio pelo outro passa pela imaginação humana como fluxo de elaboração de conceitos. Para o filósofo francês Jean-Paul Sartre, a imaginação ou o conhecimento vem do entendimento que ao ser aplicado à impressão material produzida no cérebro nos dá uma consciência da imagem⁴⁶. É importante compreender que imagem é diferente, no senso comum, do conceito de ideia. A imagem é o pensamento do homem (tensão entre imaginação e razão) como modo finito, no entanto, é ideia e fragmento do mundo infinito, que é o conjunto de ideias.

A fotógrafa norte-americana Helen Levitt, célebre por seu extenso trabalho documental no estilo “*street photography*”, em seu livro de retrospectiva *A Way of Seeing*, provoca a percepção da ligação entre o conceito de imagem em seu formato finito, mas também como um fragmento de um conjunto de ideias. Seu registro do cotidiano da cidade de Nova Iorque, inicialmente em P&B e posteriormente em cores, coloca o trabalho do artista como a percepção de uma realidade estética dentro do mundo atual e a produção de um registro instantâneo no qual esse movimento criativo encontra sua expressão mais cristalizada.

⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. p. 11.

Ao observarmos a construção visual das imagens de Helen Levitt, podemos perceber que os elementos de narrativa são mais expressivos do que o tema ou o assunto fotografado. Em seu trabalho, a narrativa principal de suas fotografias é a desbanalização da vida cotidiana. A força da expressão de suas imagens também permitiu que realizasse filmes fundamentados no mesmo estilo fotográfico de seus registros instantâneos. Entre suas produções cinematográficas, *In the Street*, filmado nas ruas do Harlem, em Nova Iorque, destaca-se por ser um filme mudo acompanhado de uma trilha musical instrumental, o que confere lirismo aos sentimentos de crianças e moradores do bairro.

A longa trajetória produtiva de Helen Levitt permitiu que ela iniciasse na profissão quando a fotografia ainda era exclusivamente em P&B e, após o desenvolvimento da película em cores, pôde produzir extensamente com o uso da cor. Os filósofos Vilém Flusser e Gilles Deleuze compartilham da percepção de que a imagem fotográfica revela-se por meio de dualismos. Flusser vê o dualismo no P&B, da cor e do P&B e da cor e seus significados culturais. Já Deleuze, enfatiza o dualismo da face e da paisagem⁴⁷. Conscientemente ou não, as fotografias quebram o senso de tempo e história, trazendo para o presente o passado ou tornando história o presente. Para Deleuze, um monumento não celebra algo, mas confia ao ouvido do futuro a persistência das sensações que envolvem um evento. Podemos dizer talvez, que a arte contemporânea, independentemente do meio, tem a sensação da fotografia.

⁴⁷ SUTTON, Damian. *Photography, cinema and memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p. 176.



Figura 12 - Crianças brincando com uma moldura de espelho quebrado. Nova Iorque, 1940.

Figura 13 - Homem indo para o parque em dia quente de verão. Nova Iorque, 1971.

A fotógrafa Helen Levitt, desenvolveu seu trabalho quase exclusivamente nos bairros da cidade de Nova Iorque. Adepta do estilo “street photography”, espontâneo, de composição instintiva e olhar aguçado para os flagrantes, soube revelar o cotidiano com um teor poético e lírico em suas fotos.

Tecnologia e Imagem

No processo de tradução entre os meios audiovisuais, “é entre as imagens que ocorrem, cada vez mais, as passagens, as contaminações e as mudanças de regime: elas são em rede e difíceis de restringir ou recortar e principalmente de nomear”⁴⁸. A imagem-vídeo, originada a partir das imagens de reprodução, aparece também como uma nova imagem capaz de misturar as imagens anteriores, pintura, fotografia e cinema. Ela multiplica todas as passagens que caracterizam as outras imagens e cria uma identidade própria. Essa é, provavelmente, sua principal característica.

⁴⁸ BELLOUR, Raymond. *L’entre-imagens 2 – mots, images*. Paris: P.O.L., 1999. p.10.

O vídeo, embora crie uma representação ótica daquilo que foi registrado, não é mais um processo físico-químico como a fotografia e o cinema, em que o princípio básico de formação da imagem é a luz que sensibiliza um suporte portador de uma substância química, o sal de prata. No vídeo, o formato de registro é um processo físico-eletrônico, pois ali as imagens estão gravadas sobre uma fita-magnética, ou seja, é a passagem da luz pelas lentes que sensibiliza uma superfície magnética.

Esse processo de registro de imagens colocou para o cinema e a fotografia um período de transição em que a convivência com as características específicas do vídeo, de certa forma, serviu de preparação para o que viria a ser a presença da imagem numérica nos meios audiovisuais. No vídeo, os processos de pós-produção adquiriram uma nova dinâmica quando comparados ao cinema. A agilidade na gravação e a velocidade de edição, aliadas à possibilidade de interferência sobre a imagem após sua captura, ampliaram as percepções existentes sobre a imagem até aquele momento. Agora, o grau de experimentação na construção de narrativas é maior, pois há, de fato, mais facilidade de substituição das imagens também na captura, decorrente das fitas magnéticas serem regraváveis, ou seja, acolhem novas imagens sobre aquelas anteriormente gravadas. Na pós-produção, esse processo se repete, pois o vídeo finalizado é uma gravação de sequências de imagens transferidas de suas fitas originais. O videoartista Nam June Paik produziu o vídeo *Global Groove*⁴⁹ no início da década de 1970 e de maneira inovadora e pioneira utilizou combinações e contaminações entre as diferentes linguagens na concepção de seu trabalho. Sua experimentação levou-o a sobrepor imagens em movimento, utilizar elementos do desenho gráfico para reduzi-las ao mínimo de informação possível, além do som que estimula o conceito de colagem e mixagem ao trabalho. Essa maleabilidade e volatilidade da imagem é o contexto de operação do vídeo que se pretende cada vez mais singular e radical na busca por uma linguagem própria.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.paikstudios.com>>.

A imagem eletrônica do vídeo não só é decorrente da televisão, como também é contemporânea dela e, embora cada meio tenha se direcionado para caminhos distintos, ambos vão reforçar a percepção do tempo presente no espectador. O videoartista norte-americano Bill Viola, em sua produção *The Reflecting Pool*⁵⁰ faz uma reflexão visual sobre os tempos da imagem, explorando questões como ausência e presença, passado e presente. No início, a capacidade tecnológica do vídeo e da televisão não permitia a exibição de imagens ao vivo, ou seja, simultaneamente à sua captura, mas gradualmente, recursos técnicos foram sendo incorporados e passaram a operar exibições ou transmissões em tempo presente. O crescimento da televisão e do uso do vídeo potencializaram a disseminação de imagens ao vivo, condição que reforçou o tempo do cinema, que registra o passado, mas cria o efeito do presente, e o da fotografia, que mantém o passado ao registrar algo que já passou.

A condição de herdeiro tecnológico da televisão tornou o vídeo um meio permeável a outras linguagens e provavelmente essa foi uma das barreiras para o estabelecimento de uma linguagem própria. De certa maneira, o vídeo se definiu como um veículo de outros processos de significação⁵¹. O cinema, ao entrar nos espaços de exposição e museus, teve o vídeo como seu suporte de exibição. O desenho gráfico elaborou a infografia eletrônica no suporte videográfico. A televisão passou a utilizar recursos do vídeo para sobrepor imagens e gráficos em suas apresentações de previsão meteorológica, por exemplo.

Ao aproximar o cinema das tecnologias digitais, o vídeo proporcionou alguns avanços tecnológicos. O gerador de caracteres é uma invenção que surgiu primeiramente no vídeo. Alguns artistas, particularmente do meio musical, apropriaram-se dessa nova possibilidade para realizar seus videoclipes. Alguns compositores brasileiros, dentre eles Arnaldo Antunes⁵²,

⁵⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D_urrt8X0l8>.

⁵¹ DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: CosacNaify, 2004. p. 71.

⁵² Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>.

desenvolveram conceitos videográficos nos quais as imagens são apenas caracteres ou desenhos infantis, além de diferentes combinações entre formas de expressão pessoal. Ao observarmos o histórico desse meio, constatamos que o vídeo é, em sua essência, um sistema híbrido⁵³. Opera com códigos significantes distintos, importados do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e da computação gráfica.

O que gradualmente examinaremos ao longo deste trabalho é o fato de o vídeo ter começado a ser incorporado ao aparato fotográfico, particularmente nos últimos cinco anos, porém não com as características que tanto o diferenciaram do cinema, como a baixa resolução das imagens e a ausência de informação visual precisa, mas ao contrário, com a alta resolução e informação abundante da imagem cinematográfica. As atuais câmeras fotográficas digitais de formato DSLR (Digital Single-lens Reflex) têm incorporado ao seu sensor eletrônico de registro a possibilidade de capturar imagens estáticas e em movimento, ambas em alta resolução. Parece-nos aqui que o processo de diluição das fronteiras entre os meios audiovisuais opera mais um desdobramento decorrente dessas inovações tecnológicas.

Neste ponto, não podemos deixar de lembrar o trabalho do artista russo Aleksandr Ródtchenko, que experimentou produzir imagens em diferentes formatos, utilizando para isso uma única câmera da marca Sept. Contudo, é preciso ressaltar uma importante diferença nesse processo ao analisarmos o que foi realizado nas décadas de 1920 e 2010. O resultado dessa produção imagética mudou expressivamente em seu formato de exibição. Em 1920, as fotos eram apresentadas em galerias, impressas sobre papel fotográfico ou sobre o suporte da mídia impressa, como revistas e jornais. Já os filmes eram exibidos quase que exclusivamente em salas de projeção. Na década de 2010, os meios audiovisuais eram crescentemente disponibilizados para visualização por meio da internet com acesso por computadores pessoais, ou seja, fotografia, cinema e vídeo podiam ser fruídos

⁵³ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 190.

a partir de um único dispositivo de exibição, o monitor do computador. Essa mudança se aproxima do formato de exibição do vídeo em que os ambientes são parcialmente iluminados e sujeitos a interferências de áudio e presença de pessoas.

Essa recente proximidade entre o vídeo e a fotografia também responde a uma mudança de hábitos de relacionamento dos espectadores da televisão e dos meios eletrônicos para com as imagens técnicas. O vídeo, como os meios digitais, passou a ter sua recepção cada vez mais semelhante com a leitura do livro: ato solitário, espaços privados, possibilidade de interrupção a qualquer momento, seja para repetir algum trecho, seja para retomá-lo em uma etapa posterior⁵⁴. Antes de examinarmos mais essa aproximação, vamos nos deter na relação entre fotografia e imagens numéricas.

Fotografia e Síntese Numérica

A relação da fotografia com a informática é mais recente quando em comparação ao vídeo. O alto custo dos equipamentos de manipulação e síntese de fotos digitais e seus resultados estéticos iniciais pouco animadores inibiram o rápido desenvolvimento dessa área antes da década de 1990, ao contrário do vídeo que já nasceu em base tecnológica eletrônica. No entanto, o avanço obtido a partir desse período foi significativo e suficiente para provocar enormes transformações nos conceitos estéticos, técnicos e de mercado da fotografia.

A imagem técnica baseada na fotografia analógica tem relação direta com o real pelo fato de que é a luz do objeto que ao percorrer os elementos óticos das objetivas sensibiliza os grãos de sal de prata apoiados sobre a película fotográfica. Já a imagem de síntese perde aderência em relação ao real, pois seu conceito básico se sustenta por meio da simulação, ou seja, a luz, ao tocar o sensor eletrônico, é representada por valores numéricos que

⁵⁴ BELLOUR, Raymond. **Entre imagens** – fotografia, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1993. p. 185.

respondem a um modelo de representação que traduz uma lógica pré-determinada de figuração imagética.

Essa transformação técnica e conceitual inseriu no campo da fotografia um processo de hibridação já presente nos demais meios audiovisuais que também eram reflexo de um processo histórico presente na arte do século XX. O cubismo, para a pintura, representou a quebra do teor mimético a que ela estava subordinada. Até então, a fruição das pinturas pelo observador dava-se por meio da coincidência do seu olhar com o do pintor. A fragmentação visual proposta pelos trabalhos de Pablo Picasso e Georges Braque tornaram o olhar do observador mais independente. Não há no cubismo a necessidade de se estar alinhado com o autor, a atribuição de significado é decorrente de um percurso individual de apreensão da imagem⁵⁵. Para a pintura, foram a fotografia e o cinema os catalisadores desse processo ainda no século XIX. No final do século XX, as tecnologias digitais provocaram efeitos semelhantes na própria fotografia.

A máquina, para o artista, possibilita a modificação de uma sensibilidade que é manifesta pela decomposição e desconstrução de formas, linhas, cores, volumes e outros elementos visuais que compõem a obra fotográfica. A fotografia agora reorganiza o seu formato de trabalho, colocando um peso expressivo na etapa de pós-produção, que é realizada com o auxílio dos microcomputadores. Uma imagem interativa (digital), mesmo que concebida a partir de um aparelho ótico, não tem os mesmos efeitos de sentido que uma imagem tradicional (analógica) com a qual quase nenhuma interação é possível. Decorre daí que o público necessariamente associado à produção, e mesmo à distribuição da informação no seu modo interativo, “realiza a mesma experiência tecnestésica que aquele que está na origem do que se convencionou chamar mensagem, no caso da comunicação e obra, no caso da arte”⁵⁶.

⁵⁵ COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 64.

⁵⁶ COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 156.

De qualquer forma, apesar de configurações conceituais distantes, o ato-fotográfico em si, pouco se alterou com o advento da fotografia digital: o processo criativo constituído pela seleção de um tema ou assunto, a operação de um recorte espacial por meio do enquadramento e de um recorte temporal com o disparo do obturador para a captura da imagem permanece basicamente o mesmo, talvez com exceção das câmeras de fotográficas “de bolso” ou no formato *Point&Shoot* nas quais o visor está quase suprimido pelo monitor da face oposta a das lentes. Já no formato DSLR, as câmeras mantêm o visor ótico para o enquadramento e apesar de também haver um monitor, este é prioritariamente utilizado quando se está operando a câmera no modo vídeo, para a captura de imagens em movimento.

O processo de hibridação que temos observado na fotografia, inicialmente com a inclusão dos recursos de pós-produção ao processo fotográfico e mais recentemente com a possibilidade de se capturar imagens em movimento a partir do mesmo equipamento, não é exclusividade das tecnologias digitais. A arte do século XX fixou-se em romper com todas as técnicas tradicionais e com os critérios a que estava ligada: o conjunto Belas Artes e também a fotografia, o cinema e o vídeo. De acordo com Couchot, a “desespecificação das práticas artísticas se inscreve plenamente numa continuidade histórica já longa”.⁵⁷

Contudo, o que a inércia de um processo histórico pode provocar como consequência de seu efeito multiplicador de sentidos? É possível por meio da fragmentação dos meios o surgimento de novas unidades constituídas de formas coerentes? Para Couchot, a partir do momento que o artista não trabalha mais com materiais brutos, mas com materiais simbólicos, a relação entre o real e a arte se desestabiliza. As relações de criação não são mais induzidas pela relação do imaginário com o real, mas por sua relação com a simulação numérica do real.

⁵⁷ COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 265.

O que então os recentes trabalhos audiovisuais, constituídos de fotografia, vídeo, áudio e texto, decorrentes de novos formatos de criação e produção estariam apontando como percurso narrativo? A cada tradução realizada, ocorre uma reafirmação da essência da identidade de cada meio. Como já vimos nas relações entre cinema e fotografia, ambos se definem ao reconhecerem suas diferenças. O cinema busca o estático ou o *still* fotográfico quando se propõe pensante, já o “tremido” ou o borrão na fotografia sugere o movimento e a continuidade.

Ao mesmo tempo em que busca preservar sua essência, a fotografia também procura expandir seu campo de atuação. Estaria a fotografia mudando o seu objeto? Tornando-se mais abstrata do que realista ou mais subjetiva do que objetiva? A atual volatilidade epistemológica da fotografia, aquela que escapa às definições de Barthes, de *studium* e *punctum*, de denotação e conotação ou até mesmo dos limites entre índice e ícone, está talvez centrada entre narratividade e “*stasis*” – termo que George Baker cunhou para qualificar a percepção de petrificação na fotografia – ou até mesmo entre sequência e unidade⁵⁸.

Em meio à efervescência das transformações, qual é o espaço a ser ocupado pela fotografia contemporânea? O campo entre a narrativa e o estático parece delimitar uma área ampla o suficiente para que a fotografia possa se colocar, mantendo suas características essenciais, ao mesmo tempo em que acolhe e expressa o seu potencial de hibridismo. Mas, antes de observarmos melhor como a fotografia em seu formato digital tem acolhido o vídeo em sua narrativa ou exercitado o seu potencial audiovisual ao se configurar como sequência de imagens, é interessante analisarmos alguns trabalhos fotográficos que expressam algumas interações entre narrativa e “*stasis*”.

⁵⁸ BAKER, George. Photography's expanded field. In: BECKMAN, Karen; M. A. Jean (Eds.). **Still moving** – between cinema and photography. Durham: Duke University Press, 2008. p. 175.

A fotógrafa norte-americana Cindy Sherman tem se utilizado das propriedades estáticas da fotografia para colocar em pauta por meio do autorretrato questões do universo feminino e do papel das mulheres na sociedade. Mais do que uma questão da fotografia, Sherman apropria-se do impacto de um certo estado de petrificação visual da imagem fotográfica para criar uma narrativa sobre assuntos que permeiam a sociedade contemporânea. Em seu trabalho, é o estático que provoca o diálogo e o questionamento do observador.



Figura 14 - *Série de autorretratos com temática histórica. Sem título, 1989.*

Figura 15 - *Autorretrato da série M.A.C. Preview para a marca de maquiagem da L'Óreal, 2000.*

Os autorretratos da fotógrafa Cindy Sherman se utilizam da qualidade escultural do instante fotográfico para captar o olhar do observador e propor uma reflexão sobre questões femininas e o papel da mulher na sociedade contemporânea.

A concepção da fotografia como índice deixa intacto o mistério do objeto a ser fotografado, pois se ela certifica e autentica nem por isso esse fato implica que ela significa. Toda a força da foto parece estar na lógica do “ao mesmo tempo”. A foto parece conceber-se como um índice com potencialidades icônicas e simbólicas⁵⁹.

Em um polo oposto ao de Cindy Sherman, o artista irlandês James Coleman produz instigantes projeções áudio-visuais nas quais fotogramas retirados de filmes de longa-metragem são exibidos em formato *still* por uma longa duração, a ausência da continuidade introduz o elemento estático sobre uma imagem que propõe, como percepção natural, a sequência e o movimento.



Figura 16 - As projeções áudio-visuais do artista irlandês James Coleman provocam a percepção do espectador mediante a exibição de imagens de construção visual encenada e com apelo cinematográfico, porém com o uso de um tempo de projeção fotográfico, ou melhor, de longa duração (*Seeing for Oneself*, 1987-88).

⁵⁹ SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 92.

De uma forma diversa, Coleman também cria imagens que revelam uma construção visual mais cinematográfica do que fotográfica, imagens conceituais e encenadas, e não registros instantâneos do cotidiano, provocam o espectador por meio de narrativas que brincam com jogos de olhares que se contrapõem durante o longo tempo de projeção. Nesse caso, é o movimento que se torna estático, constricto pela força do *still* e que busca a libertação pela continuidade. É mediante essa tensão, provocada por forças que se confrontam em direções opostas, que Coleman conduz suas narrativas



Figura 17 - O fotógrafo norte-americano Phillip Lorca diCorcia tem criado imagens conceituais de forte apelo cinematográfico. Seus ensaios temáticos compostos por algumas imagens com forte coesão entre si tratam de questões da vida nos grandes centros urbanos do mundo (*Fashion a la Voyer*, 1997).

A concepção de uma fotografia com forte apelo cinematográfico em virtude da atenção dedicada aos elementos de direção de arte, ao cuidado com a iluminação do ambiente e à direção de cena dos modelos ou personagens

traz para as criações visuais de Phillip Lorca diCorcia a percepção de se estar de frente a um fotograma retirado de uma película cinematográfica. A pose, o olhar dirigido, porém congelado, e o cenário claramente montado colocam o trabalho conceitual de diCorcia em um ponto entre o narrativo e o estático, exaltando o potencial de narração da foto. Em seus ensaios, temas como a vida nas grandes cidades, a moda e as contradições das relações humanas são apresentados por meio de edições de poucas imagens, mas que são muito coesas entre si.

O resultado de trabalhos como os de Cindy Sherman, James Coleman, Phillip Lorca diCorcia, bem como os de Chris Marker, Robert Frank e William Klein, entre tantos outros, expõe o potencial comunicativo da fotografia e revela as múltiplas faces da comunicação por meio da imagem ao acolher, transformar e reconfigurar para a linguagem fotográfica elementos do cinema e do vídeo. A aproximação crescente da fotografia com o audiovisual é evidente. Para Gisele Freund⁶⁰, quanto mais se consome cinema ou (imagem em movimento) mais a fotografia se destaca e sobressai, ou melhor, é a fotografia que permanece na nossa memória coletiva.

A perspectiva de trabalho com imagens estáticas e em movimento traz para fotógrafos e cineastas novas oportunidades de experimentação com a linguagem audiovisual. As relações entre fotografia e cinema desdobram-se como resultado das escolhas que profissionais da imagem realizam ao se apropriar das características de semelhança e diferença entre os diversos meios. Enquanto formato analógico, a rigidez do material físico – película – e as especificidades da identidade fotográfica não impediram fotógrafos de transpor para projetos cinematográficos de ficção e documentário parte de um modo de ver que tem origem na objetividade, no instantâneo e no realismo visível. Agora, no formato digital, quais podem ser os novos contornos dessa relação na qual a fluidez, a agilidade e a sobreposição são alguns dos

⁶⁰ BELLOUR, Raymond. Concerning the photographic. In: BECKMAN, Karen; M. A., Jean (Eds.). **Still moving** – between cinema and photography. Durham: Duke University Press, 2008. p. 270.

conceitos de criação mais evidentes? Existe um contexto que estimula esse processo? Em que medida as pressões econômicas sobre os custos de produção e a emergência da internet influenciam o surgimento de novos formatos de produtos comunicacionais? Essas e outras questões têm respostas ainda pouco conclusivas face ao período histórico em que estamos inseridos, mas nosso entendimento sugere ser a constante análise dos trabalhos e dos modos de produção o caminho mais elucidativo na compreensão das intensas e rápidas transformações dos meios audiovisuais.

EXPERIMENTAÇÕES NARRATIVAS

Tempo e Síntese Numérica

A narrativa da realidade por meio das diferentes formas de imagem tem se apresentado expressivamente como a percepção do deslocamento do tempo para o espectador, o leitor e o observador. Não é somente mediante as múltiplas passagens entre a fotografia, o cinema e o vídeo e demais mídias que opera o entendimento entre passado, presente e futuro, mas também mediante o potencial híbrido interno de cada meio imagético, aquilo que a imagem dali apreendida provoca na mente do observador ou do leitor.

Ao longo da história das mídias e conseqüentemente da tecnologia da comunicação, as relações de interdependência técnica e estética se desenrolaram ao longo de um processo contínuo de inovação tecnológica e capacidade de expressão através dos meios. A cada etapa de renovação esse processo se intensificou e acelerou atingindo um estágio no qual a permeabilidade entre os meios adquiriu um estado quase “líquido”, no sentido das inúmeras possibilidades de reconfiguração, independentemente do resultado ser estável ou permanente.

Por um lado, o advento do cinema e dos meios eletrônicos trouxe para o profissional da fotografia o impacto da necessidade da coexistência com novos meios de criação de imagem e, por outro lado, a possibilidade da tradução multidirecional de conceitos estéticos e modos de produção. Há, na história dos meios imagéticos, inúmeros exemplos de fotógrafos que levaram seu olhar e visão de mundo para o cinema, a televisão, o vídeo e as mídias digitais. Ao pausarmos nossa atenção sobre os desdobramentos desse processo, seria possível apreender características comuns a esses profissionais? Existe algo inerente à fotografia que seja regularmente traduzido para os demais meios? Ou é a multiplicidade interna de cada meio que permite o livre fluxo de conceitos e também de profissionais?

A observação e análise de diversas realizações no campo da imagem nos auxiliam a identificar e a entender o que se passa. Contudo, como já bem frisou Raymond Bellour, apesar de ser entre as imagens que ocorrem cada vez mais as passagens, as contaminações, as mudanças de regime ocorrem em rede, movimento que se revela gradualmente mais intenso e rápido, tornando difíceis de restringir ou recortar e principalmente de nomear os elementos dessa topografia em constante rearranjo⁶¹.

Neste capítulo, por meio da observação das obras selecionadas, a ideia central é encontrar ou identificar alguns conceitos, fragmentos ou unidades de identidade e informação que “decupam” a visão, ou ao menos, ajudam na articulação entre visão e representação e nas configurações de sentido da linguagem fotográfica e do audiovisual a partir de suas interlocuções.

Durante o processo de tradução entre os meios, quais seriam os procedimentos que com alguma regularidade operam os mecanismos de ressignificação? Para o pesquisador francês François Soulages, em linhas gerais, há quatro movimentos – transferências, referência, registro e cocriação – que se colocam presentes e respondem à análise dos signos pela ótica da semiologia e auxiliam na compreensão do distanciamento entre a imagem e o real realizada pela filosofia.

De acordo com Soulages, o conceito de “transferência designa o deslocamento de uma ou várias fotos de um espaço determinado para um segundo espaço. Mudando de lugar, a foto pode mudar de natureza e mudar a natureza do novo lugar, metamorfose da arte”⁶².

Inicialmente, mais limitadas decorrentes das barreiras físicas do meio analógico e crescentemente mais fluidas nas últimas três décadas em razão da tecnologia digital, as ações de transferência aumentaram em quantidade e

⁶¹ BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 2** – mots, images. Paris: P.O.L., 1999. p. 10.

⁶² SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 279.

diversidade nesse período. Em um primeiro momento, a operacionalização de experiências estéticas e de linguagem ocorreram na etapa de pós-produção quando então fotografias puderam ser transferidas para o meio audiovisual, dando forma a um vídeo, um filme, uma vinheta ou uma animação. O processo inverso, a transferência de fotogramas como parte de uma seleção de fotografias para um ensaio, também se viabilizou. Recentemente, ou mais precisamente nos últimos dez anos, a possibilidade de captura de fotografias e vídeo a partir de um mesmo equipamento começou a promover mudanças também na etapa de produção e conseqüentemente com reflexos significativos na fase da pré-produção, pois agora caso essa seja a opção de formato de trabalho, é necessário uma preparação para que o fluxo de captação de imagens possa ocorrer com resultados satisfatórios no registro de fotografias e vídeo.

O videoartista belga David Claerbout possui uma trajetória criativa que investiga a compreensão e a percepção do tempo. São diversos projetos conceituais realizados ao longo de vários anos que abordaram temas como a preservação da memória, as relações entre passado e presente e a passagem do tempo. A identidade profissional de Claerbout tem sua origem no vídeo, que desde seu nascimento, definiu-se como um meio receptivo e permeável as outras mídias. Mas em sua trajetória pessoal, o artista também transitou pelo desenho e pela pintura, adquirindo uma proximidade com os conceitos da imagem estática.

A informatização da imagem possibilita que seus projetos sejam realizados com o uso de várias mídias que são incorporadas ao resultado final por meio de técnicas de montagem na pós-produção. Em seus trabalhos, elementos atribuídos à percepção fotográfica são incorporados ao vídeo para provocar os deslocamentos necessários para a percepção da passagem do tempo, portanto, nesse caso, podemos observar o contraponto que a fotografia sugere na interpretação das imagens ao trazer o elemento estático. No seu projeto *The Shadow Piece*, de 2005, o *hall* de um prédio de escritórios é filmado de um ângulo superior. As sombras internas dos pilares provocadas

pelo sol na contraluz permanecem fixas na mesma posição, enquanto uma sucessão de pessoas se aproxima das portas de vidro da entrada na tentativa de abri-las, mas sem sucesso. A projeção do vídeo com duração aproximada de dois minutos em formato de *loop* ininterrupto provoca a curiosidade do espectador para entender o que se passa. É pela posição fixa da câmera e pela imutabilidade das sombras conforme o tempo passa que os conceitos de congelamento e *still* da fotografia atuam sobre a percepção do movimento.

Figura 18

Os projetos de vídeo de David Claerbout são concebidos de maneira planejada. Sua etapa inicial é desenvolvida a partir da elaboração de desenhos sequenciados na estrutura



Drawings



Figura 19 - O input inicial para a concepção do projeto aconteceu por meio de pesquisas de imagens históricas de arquivos e filmes. É a partir desse ponto que os personagens do vídeo foram gravados em estúdio para posteriormente serem retrabalhados da imagem colorida para a P&B.



Figura 20 - O vídeo finalizado exibe diversas cenas nas quais pessoas olham através dos vidros do hall de entrada, porém sem conseguir entrar no prédio. A imagem em P&B desloca a sensação de modernidade e atualidade e transfere para o espectador a responsabilidade para perceber que as sombras e luzes não mudam de posição conforme o tempo passa e os diferentes personagens transitam diante do prédio.

Ao comentar sobre seu trabalho, o artista belga explica que em sua concepção a ilusão do tempo real, sua duração isomórfica em contraposição com um tempo externo atuado diante de uma câmera é uma das melhores maneiras de se mostrar a passagem do tempo⁶³.

Nesse caso, a participação de uma fotografia P&B observada em um livro, como parte do processo criativo do vídeo, caracteriza claramente o mecanismo da referência que pode servir de norma, modelo ou apenas ser uma oportunidade de busca ou criação. A referência pode ser explícita ou implícita, citada ou desviada, ou mesmo utilizada para ser desconstruída, podendo gerar um fechamento ou permitir uma abertura. Suas funções e usos tem sido múltiplos nos processos de tradução⁶⁴.

⁶³ CLAERBOUT, David. **The shape of time**. Zurique: JRP/Ringier, 2008. p. 9.

⁶⁴ SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 293.



Figura 21 - *Durante a exibição de do vídeo de 3'30", as cores da paisagem gradualmente mudam conforme o sol muda de posição no céu, porém o avião se mantém fixo. Para deslocar a percepção do tempo da guerra do Vietnã, Claerbout ajustou digitalmente os reflexos da luz sobre a carenagem do avião.*

De acordo com a interpretação de seu próprio trabalho, o artista expressa que não se sente confortável ao ser absorvido pelas narrativas dos filmes de longa-metragem, preferindo observar o potencial narrativo de uma única imagem ou fotografia, atentando para como um único objeto pode ser aberto e ter sua retórica interna questionada. Ao avaliar a natureza do filme digital, entende que é a incerteza do caminhar para frente da imagem que o atrai para esse meio; sua atenção está dedicada para a percepção do entorno da imagem, o antes, o agora e o depois, porém todos eles na mesma imagem⁶⁵.

⁶⁵ CLAERBOUT, David. **The shape of time**. JRP/Ringier. Zurique, 2008. p. 12.

Essa maleabilidade nos faz retornar a uma das perguntas mais recorrentes no trabalho de Edmond Couchot: pode a hibridação gerar uma nova unidade, uma forma coerente? Nos projetos de David Claerbout está explícita a mudança das relações de criação do imaginário com o real para a simulação numérica do real. Em sua análise desses vídeos, Raymond Bellour coloca que o artista belga distancia-se do cinema pelos mesmos motivos que Roland Barthes o fez: o seu excessivo “nervosismo”, sua ligação extenuante com a narrativa e a passividade a que prende o espectador com uma clara falta de “pensividade”. Essa expectativa não preenchida o levou a pensar no cinema ainda não existente. Aos poucos, Barthes percebia um desdobramento possível para além do que viria a ser a animação, o fluxo, a mobilidade.⁶⁶ Essa condição somente se tornou possível a partir da digitalização dos meios nos quais as técnicas de montagem e reconfiguração permitem a sobreposição da fotografia sobre um filme, criando um posicionamento no meio, entre a fotografia e o cinema.

Imagens Únicas

O exemplo dos vídeos de David Claerbout estão em consonância com a identidade do vídeo: flexível, veículo ou mensageiro dos significados de outros meios, híbrido em sua essência. No entanto, essa percepção do tempo operou em diferentes estágios de entendimento quando olhamos o processo de criação na fotografia ao longo de sua história. O surgimento de câmeras fotográficas analógicas de formato 35mm, no início da década de 1920, proporcionou um grau de portabilidade ainda inexistente para os fotógrafos. A disponibilidade de uma câmera, algumas objetivas, e rolos de película fotográfica eram suficientes para que uma reportagem fosse produzida sobre determinado tema. Após a ida a campo para fotografar, a etapa da edição, no sentido da escolha e seleção das imagens que fariam parte da história, assumia uma importância significativa no trabalho do fotógrafo. Após

⁶⁶ BELLOUR, Raymond. How to see? In: CLAERBOUT, David. **The shape of time**. Zurique: JRP/Ringier, 2008. p. 36.

completada a edição, o conjunto de imagens finais era entregue ao editor ou cliente. Ao descrever esse fluxo de trabalho, estamos nos referindo a um modelo que representa a fotografia analógica, pois com a chegada da fotografia digital a etapa da edição ou como atualmente é denominada, a pós-produção, estendeu-se para além do momento de escolha e criação de uma coesão visual dentro do tema de registro. A digitalização da fotografia permitiu a continuidade criativa após a captura da imagem que complementa a significação da fotografia selecionada. De certa maneira, o trabalho de seleção e escolha das fotos está para a fotografia como a montagem está para o cinema, ou seja, é o momento em que o imaginário do fotógrafo identifica-se com aquilo que possuía como ideia⁶⁷ e que de certa forma pode ser cristalizado como concepção de um assunto.

A análise das folhas de contato de fotógrafos é uma interessante ferramenta para entendermos como se procedeu à construção da narrativa visual em um trabalho comercial ou reportagem. Elas são uma etapa importante na dinâmica da fotografia analógica, especialmente quando o projeto é realizado com filme negativo. Na película em negativo, a visualização das fotos é invertida, sendo necessária a realização de uma cópia dos originais sobre papel fotográfico, para que as imagens estejam com a visualização correta, ou melhor, no positivo. Impressos sobre o papel fotográfico estão todos os fotogramas de um filme e é por meio da sua análise que o fotógrafo escolherá as imagens que farão parte do seu ensaio ou que serão enviadas para o editor de uma publicação ou agência.

O francês Henri Cartier-Bresson ganhou notoriedade por suas fotos que capturavam fragmentos do cotidiano com um mínimo de interferência sobre o decorrer dos fatos ou situações. Do fotógrafo, é exigida muita atenção na condução de seu trabalho, pois é necessária certa antecipação a um potencial devir. Assim, geralmente são realizadas algumas tomadas da mesma cena decorrente de um processo mental de busca e encontro da imagem-conceito

⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

que o fotógrafo produziu em seu imaginário. Apesar de Bresson ser reconhecido por suas imagens únicas de ampla capacidade narrativa, ao nos debruçarmos sobre suas folhas de contato, não é difícil perceber o trabalho de pesquisa e tentativa de registro da imagem conforme se desenrolam os acontecimentos.

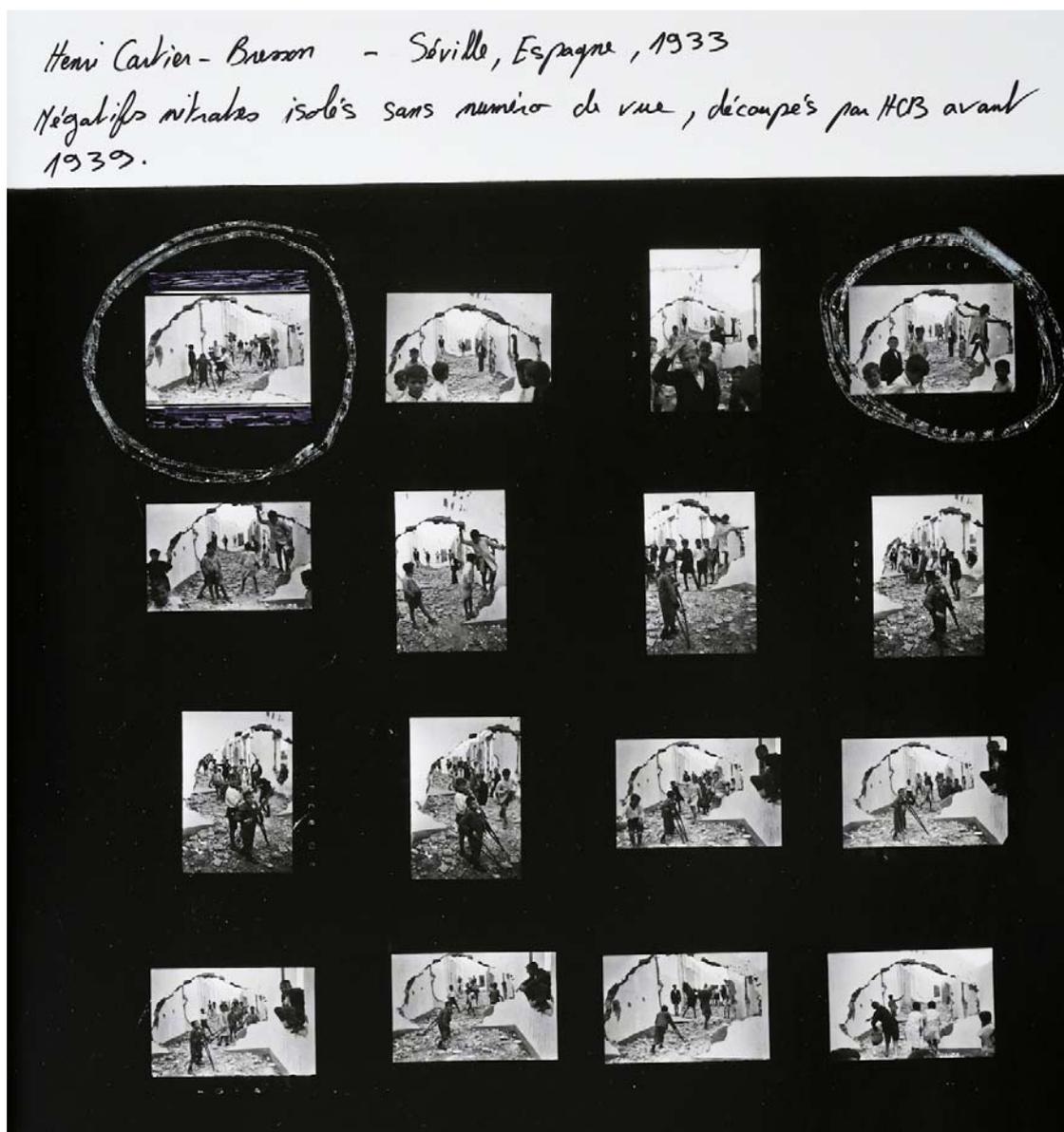


Figura 22 - Uma das célebres fotos de Henri Cartier-Bresson é o registro de crianças brincando nas ruínas de um bairro da cidade de Sevilha, na Espanha, durante a Guerra Civil da década de 1930.

A análise das fotos na folha de contato revela os elementos que Bresson buscava ao se deparar com a situação: a fenda na parede como uma forma de enquadrar as crianças dentro das ruínas, a interação entre os meninos e o sofrimento a que a população civil foi submetida. Em contraposição ao drama dos conflitos armados, as crianças exibem uma certa alegria enquanto brincam, já denotando a passagem do tempo da dor e angústia dos confrontos para um momento de alívio. Já sinalizado sobre o papel, estão as duas fotos que melhor traduziram alguns dos elementos que estão presentes em todas as imagens. Cartier-Bresson quis descobrir, a partir de um mundo aparentemente desestruturado, a estrutura significativa desse mundo. Por ser significativa é que essa estrutura é bela e por ser geométrica é que é significativa.

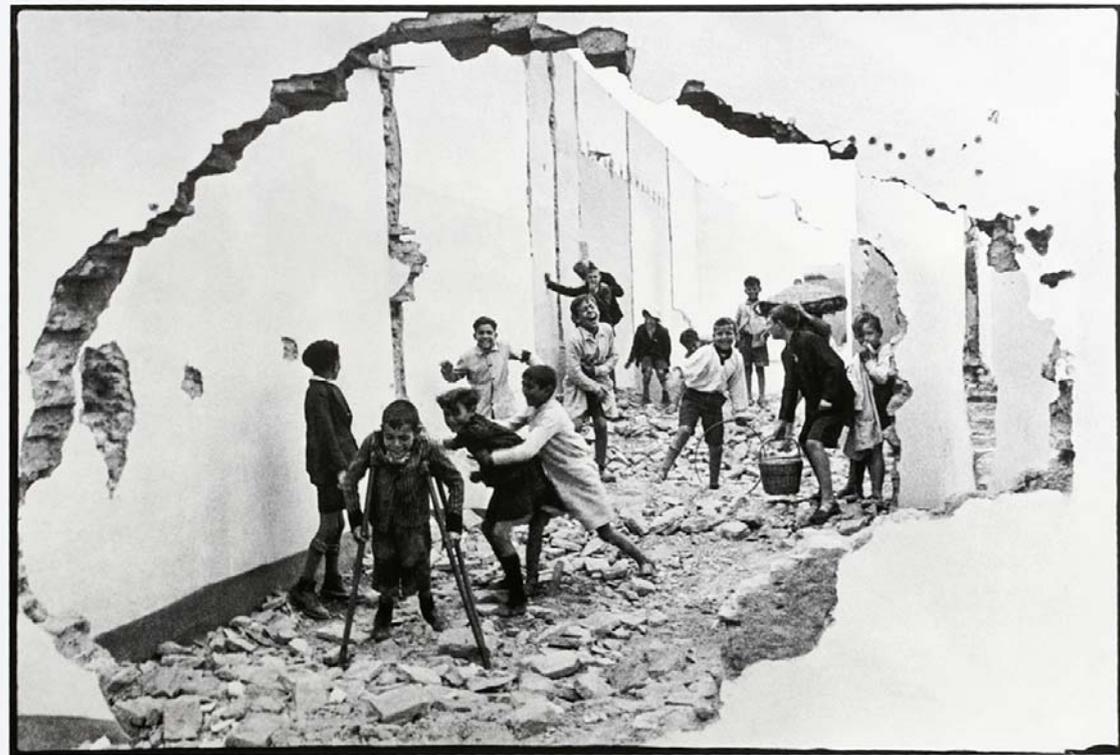


Figura 23 *Imagem escolhida por Henri Cartier-Bresson para representar a situação das crianças brincando em ruínas de um bairro da cidade de Sevilha, Espanha.*

A imagem selecionada, de certa maneira, recupera o tempo dos acontecimentos e traz para o presente os fatos da Guerra Civil conforme a visão de Bresson documentou. Nesse ponto, é a reflexão de Gilles Deleuze

que se apresenta para explicar novamente o tempo da imagem. Aqui, o passado cristalizado sobre a película fotográfica desdobra-se no presente diante dos olhos de um observador ou leitor. Essa capacidade de desdobramento contínuo entre o passado que já foi e o presente que não é mais está na essência do tempo fotográfico.

Por meio de um procedimento diferente ao realizar suas fotos, Thomas Hoepker, contemporâneo e colega de Bresson na agência Magnum, produziu um ensaio fotográfico com o pugilista norte-americano Cassius Clay, ou Muhammad Ali, que resultou na criação de uma das imagens ícones do atleta e da representação de seu comportamento contestador no contexto de disputa racial da sociedade norte-americana da década de 1960.



Figura 24 - A folha de contato deste ensaio de Thomas Hopker revela a diversidade de poses que foram registradas na sua busca por uma imagem que representasse a figura de Muhammad Ali.

A folha de contato desse trabalho revela uma situação diferente daquela encontrada pelo fotógrafo francês. Nesse caso, é nítida a interlocução entre Hoepker e Ali. A atitude agitada e provocadora do pugilista trouxe uma dinâmica de interação e diálogo para o cenário das fotos, ou seja, de um lado o fotógrafo procura conduzir o personagem a lhe oferecer algo coincidente com a sua interpretação, do outro, o retratado posa no papel de um personagem por ele criado.

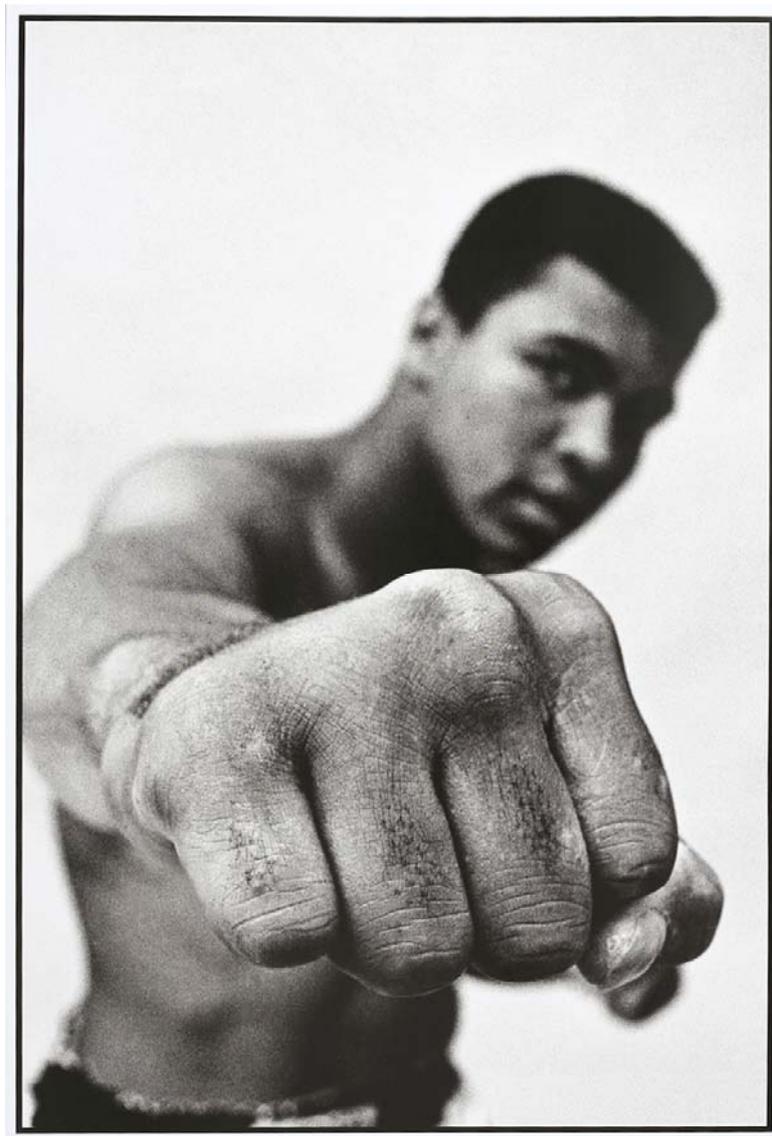


Figura 25 - Esta fotografia, possivelmente um dos retratos mais icônicos do pugilista Cassius Clay, ou Muhammad Ali, foi registrada pelo fotógrafo Thomas Hoepker em um ensaio para a revista alemã Stern, em 1966.

Ao final, a imagem selecionada é aquela que está em melhor consonância com a figura que Muhammad Ali desejava representar e também aquela que o fotógrafo havia concebido por meio de sua interpretação. A pose de provocação, o punho fechado logo no primeiro plano, o atleta negro sobre um fundo quase branco são elementos tão fortes da imagem pública de Ali que mesmo após cinquenta anos, o tempo passado registrado sobre a película tem uma forte conotação de presente.

Para Soulages, o registro fotográfico é o que mais simplesmente caracteriza toda a prática fotográfica e, ao mesmo tempo, o que é utilizado e questionado da forma mais fecunda no campo da arte contemporânea. O registro não é apenas um meio, mas um fim. É essa característica o principal destaque da posição da fotografia em relação às demais formas de expressão⁶⁸.

A fotografia não é a única prática que registra, o gravador de som, o cinema e o vídeo também preenchem essa função, de modo diferente e com características particulares. A visão fotográfica, porém, permite não só produzir e ter imagens fixas e precisas do que se pode ver, mas, sobretudo, de outros pontos de vista do mundo.

A fotografia carrega em seu escopo conceitual a identidade da imagem única, aquela que é capaz de provocar a mente em múltiplas direções, fazer sonhar e trabalhar um certo devaneio do nosso inconsciente. Mas como a folha de contato revela, na fotografia é necessário operar um encontro entre a sensibilidade do artista e a realidade, seja qual for o assunto documentado. Outros profissionais buscaram uma apreensão distinta da realidade para contar suas histórias. Robert Frank editou suas imagens como uma extensa sequência que ao se desvelar diante dos olhos do observador catalisou significação devido à percepção de continuidade ou movimento, sem um ponto final determinado, mas coeso e consistente o suficiente para provocar um

⁶⁸ SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 315.

processo de entendimento por aqueles que se detinham diante das imagens editadas em pares. A capacidade de um meio de expressão organizar, construir e comunicar pensamentos e ideias que se transformam o torna uma linguagem.

Ensaio Fotográficos

Na década de 1950, período em que o fotógrafo Robert Frank realizou o ensaio *The Americans*, as imagens de Henri Cartier-Bresson já circulavam em periódicos de diferentes países e a concepção de reportagem constituída de imagens únicas, retiradas da realidade com um recorte preciso era bastante difundida. Contudo, Frank se relacionava com os temas de suas reportagens de maneira distinta. As suas fotos exibiam uma forte proximidade com os personagens ali retratados. A realidade visível registrada revelava uma enorme habilidade do fotógrafo em tornar situações de interação pessoal em imagens que refletiam naturalidade e espontaneidade.

Os usos convencionais da fotografia na reportagem, na documentação e na moda, particularmente no período em que os meios de comunicação eram majoritariamente analógicos, caminharam juntos não só para garantir uma prática realística, mas também para tornar secundária qualquer prática ficcional. A que se deve esse uso tão afirmativo da imagem fotográfica? Seria possível pensar em uma necessidade coletiva de se acreditar em uma realidade imóvel e imobilizada para sempre? A força da materialidade dos meios não digitais e particularmente da mídia impressa, carrega em si um determinismo do real?

Para o fotógrafo suíço, o período de dois anos para a produção do seu trabalho precisava resultar em um conjunto de imagens que fosse capaz de contar uma história de forma ampla, ou seja, que permitisse ao observador perceber um contexto sociocultural ao passar os olhos pelas fotos. O processo de edição do ensaio adquiriu relevância na medida em que se tornou evidente para o autor a necessidade de se criar uma narrativa coesa com as mais de

100 imagens escolhidas. Como criar uma sequência que ganhasse a atenção do observador? É nesse momento que o processo de edição completava a concepção de um ensaio fotográfico ou filme. O procedimento de escolha para a criação de um ensaio pressupõe a habilidade de um grupo de imagens propor um diálogo sobre um assunto, sem a necessidade de haver um começo, meio e fim demarcados, ao contrário do que geralmente ocorre em um drama ou ficção cinematográficos, em que a passividade do espectador demanda que sejam demarcados os tempos da história.

Partindo desse princípio, determinar uma sequência pode ser um esforço extenuante. A multiplicidade interna de cada imagem invoca uma diversidade narrativa e, nesse caso, o autor terá de conceber mentalmente a sequência de imagens que seja o reflexo do diálogo proposto. Certamente, esse exercício de imaginação não se completará virtualmente na mente do fotógrafo, mas, sim, na prática da combinação física das imagens que vão compor o trabalho final.



Figura 26 - Robert Frank documentou o processo de edição do ensaio *The Americans*. Nesta imagem, cópias das fotos escolhidas estão afixadas em uma parede para permitir certa experimentação entre as fotos que formariam pares para compor a série completa.

A documentação do processo de trabalho por Robert Frank permite compreender como a edição procedeu até a forma final do ensaio. À semelhança da edição no cinema, em que as diversas cenas do filme vão sendo acessadas pelo montador, colocadas em sequência, revisadas e analisadas em sua concepção narrativa, a disposição de cópias das fotos em uma parede permitiu ao fotógrafo visualizar inúmeras combinações até o estágio em que foram determinados os pares de imagens definitivos.

Após completar o trabalho, Robert Frank não conseguiu publicar seu ensaio nos Estados Unidos. Inicialmente, seu trabalho foi transformado em livro na França, porém o editor europeu não respeitou a sequência concebida pelo fotógrafo suíço. Alguns anos mais tarde, em 1960, o projeto foi impresso por uma editora norte-americana no formato da edição original e se transformou em um grande sucesso de crítica e público trazendo notoriedade instantânea a Robert Frank.

A contraposição de conceitos por meio das fotos trouxe para a realidade visível muitas questões sociais e culturais da sociedade norte-americana que ainda operavam em um estado de latência durante a década de 1950, período em que as fotos foram realizadas. No entanto, o fervor da transformação cultural da década de 1960 começou a evidenciar questões raciais, de lutas de classes, femininas e religiosas por meio de intensas demonstrações públicas de embate político, trazendo para o momento do lançamento do livro uma coincidência histórica que provavelmente agregou força ao potencial comunicativo das imagens escolhidas como parte do ensaio *The Americans*.

A produção das fotografias em película P&B adicionou relevância à percepção do observador/leitor em relação à dimensão do contraste social existente, tornando-o mais aparente e explícito. O realismo da visualização do mundo em cores trouxe um elemento de informação de realidade adicional às imagens fotográficas concorrendo para o entendimento do enunciado elaborado pelo fotógrafo. Foi na década de 1950 que o filme fotográfico colorido começou a se popularizar, mas a tradição P&B da fotografia

documental tornou-se uma forte aliada da narrativa nesse estilo de trabalho, reforçando conflitos, contradições e principalmente os dilemas da vida em sociedade.

O mecanismo de cocriação apresentado por François Soulages é caracterizado pela realização de um trabalho em conjunto com outro meio ou forma de expressão para a construção de uma obra em que há a presença de ambos ou em que a especificidade dos modos de produção de um meio conferem a viabilidade de um projeto criativo⁶⁹.

No projeto de Frank, o seu conceito de edição buscou se apropriar daqueles elementos – conflito e contradição – empreendidos pelo diretor russo Sergei Eisenstein ao proceder à montagem de seus filmes. O que não podemos deixar de ressaltar é o fato de que os mecanismos de transferência e referência abrem espaço para a cocriação e, muitas vezes, são os catalisadores de um processo mais profundo de resignificação.

O resultado de ampla repercussão do trabalho realizado estimulou Robert Frank a explorar de maneira mais profunda narrativas mais extensas, fato que o levou a se aproximar do cinema, em especial do documentário. O fotógrafo não foi o único, mas se tornou um cineasta de relevância para uma geração de documentaristas que tiveram origem na fotografia. Alguns de seus filmes, entre eles, *Pull my Daisy* e *Me and My Brother*, são exemplos de trabalhos que mesclaram questões da vida privada do autor com o trabalho documental. Ali, a intimidade do autor, temas de interesse pessoal e reflexões se mesclam com material captado nas ruas e personagens que, de certa forma, criam uma interlocução com o cineasta. Essa dinâmica criativa, originária da fotografia e traduzida para a imagem em movimento, teve seu expoente no documentário não exibido *Cocksucker Blues*, sobre a turnê norte-americana de 1972 da banda de rock inglesa *The Rolling Stones*. O teor explícito e espontâneo das imagens registradas fez com que os integrantes da banda não

⁶⁹ SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. p. 282.

permitted that the documentary be shown publicly with concern of possible negative repercussions because of the content recorded.



Figuras 27 e 28 - Ao apresentar o seu ensaio, Robert Frank optou por utilizar legendas muito sucintas para descrever suas imagens. De fato, as únicas informações disponíveis eram o local do registro e a data.



Figuras 29 e 30 - A *contraposição proposital de conceitos* foi o fio condutor do processo de edição do ensaio *The Americans*.

A partir de 1950, a popularização do filme fotográfico colorido trouxe novos elementos e possibilidades para o campo da fotografia. Decorrente de algumas particularidades técnicas, a cor foi incorporada de maneira consistente na película fotográfica posteriormente ao seu desenvolvimento na película cinematográfica. Essa defasagem tecnológica possivelmente reforçou a percepção, no senso comum, de que a linguagem ficcional dos filmes requer o uso da imagem em cores e o documental da fotografia é mais apropriado sobre o suporte monocromático. Seria a imagem P&B mais realista? Devemos lembrar que a visão humana é colorida, portanto a visão do mundo em tons de cinza tende a ser uma abstração. O filósofo húngaro Vilém Flússer, ao estudar as interpretações da imagem fotográfica, constatou que a fotografia é percebida e compreendida por meio de contrastes⁷⁰. Sua análise o levou a entender que o branco em contraposição ao preto evoca o contraste interno da própria foto, catalisando a percepção de um contexto ou mensagem. No caso de uma fotografia P&B contraposta a outra colorida, é a contradição ou diferença entre a presença e a ausência de cores o efeito motivador. Na situação em que há duas imagens coloridas, são os padrões culturais do observador que se colocam como contraponto ao entendimento das imagens fotográficas.

O austríaco Ernst Haas⁷¹ iniciou sua carreira como fotógrafo realizando reportagens para algumas publicações de seu país. Após produzir um trabalho sobre o retorno dos soldados austríacos libertados dos campos de prisioneiros da Segunda Guerra Mundial foi convidado por Robert Capa e Henri Cartier-Bresson a integrar a Agência Magnum de fotojornalismo. Com o passar dos anos, as exigências e limitações impostas por editores e publicações ao trabalho dos fotógrafos estimulou Haas a experimentar fotografar em cores e o resultado de suas pesquisas provocou uma transformação em seu trabalho

⁷⁰ FLÚSSER, Vilém. **Towards a philosophy of photography**. Londres: Reaktion Books, 2000. p. 42.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.ernst-haas.com>>.

levando o profissional a se concentrar na realização de ensaios pessoais que se tornaram referência para a fotografia colorida.

A observação dos ensaios de Ernst Haas permite constatar que o fotógrafo compreendeu rapidamente que o forte teor realista das fotografias coloridas precisava ser reelaborado esteticamente para que a cor estivesse presente na imagem como um elemento formal, decorrente da opção estética do autor, e não como referente da realidade ali registrada. O uso de longos tempos de exposição na captura das imagens trouxe um distanciamento do realismo fotográfico convencional, transferindo para a cor a responsabilidade de agir como fio condutor visual de seus ensaios.



Figura 31 - Já em 1957, Ernst Haas procurou fotografar utilizando longos tempos de exposição para deslocar a percepção da realidade para o elemento formal das cores e a narrativa ficcional proposta pelo movimento dos cavalos.

A coesão estética dos ensaios realizados pelo austríaco configura o elemento de unidade em suas narrativas. No seu ensaio *Motion*, além das cores, a busca pelo registro do movimento, visualmente concebido por meio do “tremido” ou do “borrão”, traz para o estático a sensação do movimento. Aqui, a

cor e o movimento criam um novo equilíbrio entre o documental e a ficção. Ao contrário de Cartier-Bresson, que se apoia no flagrante do real para suscitar a imaginação para além das bordas da foto, Ernst Haas coloca no interior da imagem a percepção da continuidade, reconfigurando na fotografia elementos da linguagem cinematográfica.



Figura 32 - Nesta foto de 1956, denominada de *La Suerte de Capa*, registrada em Pamplona, na Espanha, Ernst Haas utilizou a fluidez dos movimentos da capa de um toureiro para criar imagens que remetem ao movimento do pincel de um pintor.

A pintura também se faz presente de maneira bastante intensa no trabalho de Haas. Nesse caso, o processo de construção da imagem se dá na mente do autor, pois as fotos se materializam mediante a rápida ação do obturador da câmera que em uma fração de segundo registra uma imagem. Já nos filmes de Akira Kurosawa, o tempo de construção da imagem é outro. Além da criação mental, o trabalho de direção de arte constrói fisicamente os elementos da cena que será filmada, à semelhança de um pintor que gradualmente preenche a tela. De qualquer forma, é por meio da fotografia ou da filmagem sem movimento de câmera que a pintura se aproxima do cinema.

A reflexão sobre o trabalho de Haas permite observar mais de um dos quatro mecanismos de tradução sógnica apontados por Soulages em operação. É a partir do mecanismo de registro que a proposta criativa constrói sua sustentação, provocando o olhar do observador ao tornar ausente um determinado teor de realismo que se pressupõe dever da obra fotográfica. De qualquer maneira, há ali visível um toureiro em performance, atuando suas passagens de capa vermelha sobre o touro.

O longo tempo de exposição aliado ao movimento horizontal da objetiva fotográfica provoca a aparição de traços no chão e de efeitos de movimento do homem e do animal que remontam à visualidade da pintura expressionista do século XIX. O mecanismo de referência atua tanto na materialidade dos meios quanto na virtualidade da imaginação e das ideias, nesse caso, sua ação é significativa em ambas as situações.

A aparência sugestiva da foto, carregada de ficcionalidade, reelabora a configuração sógnica ao suavizar o teor indicial e reforçar o grau simbólico da imagem. Aqui a ação dos mecanismos de cocriação se dá no plano dos conceitos, e não necessariamente na combinação do esforço de produção de mais de um artista. Nesse caso, é a percepção, no senso comum, de que é papel do cinema ou imagem movimento a construção de ficções que permite a elevação do teor ficcional da imagem fotográfica.

Da Fotografia para o Cinema

O fotojornalista francês Raymond Depardon⁷² trilhou um percurso tradicional no campo da fotografia de notícias, realizando reportagens sobre conflitos na África e no Oriente Médio, nas décadas de 1960 e 1970, além de inúmeras campanhas políticas na França, eventos esportivos mundiais e retratos de celebridades. O desejo de realizar reportagens sobre os assuntos

⁷²Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535T16>.

que mais lhe tocavam, à semelhança de Ernst Haas, levou-o a construir uma estrutura de apoio que lhe permitisse prosseguir com seus projetos pessoais.



Figura 33 - Esta folha de contato de uma película fotografada na Líbia em 1978 durante a cobertura dos conflitos no Chad revela o estilo direto de captura da imagem operado por Raymond Depardon.

Em parceria com mais três fotógrafos, Depardon fundou em 1967 a Agência Gamma de fotografia, ponto de partida para projetos fotográficos e de cinema. Em 1978, o francês se desligou da Gamma e se uniu ao grupo de fotógrafos membros da Agência Magnum, na qual permanece até hoje.

O fotojornalismo, no sentido da imagem que registra os fatos como eles se apresentam diante da câmera com o mínimo de interferência do autor, tem sido o modo de trabalho de Depardon. Durante a cobertura dos conflitos, o longo tempo de permanência em campo acaba por colocar os profissionais diante da necessidade de transformar situações repetitivas em imagens de interesse amplo e apropriadas para publicação.



Figura 34 - *Este caminhão de transporte foi acomodando refugiados e viajantes árabes ao longo do seu trajeto entre a fronteira do Chad e da Líbia no norte da África, 1978.*

Durante a sua estadia no Chad, no norte da África, o fotógrafo aprimorou sua habilidade em extrair fotos relevantes de situações pouco proveitosas, usufruindo do acaso e do inesperado para capturar algo da essência do momento do país ou da região em que estivesse trabalhando. O senso jornalístico e estético permitiu a Depardon revelar o ambiente inóspito e isolado do deserto no registro de um caminhão parado no caminho de areia que para habitantes dessa região africana era a única possibilidade de saída e fuga dos confrontos e da destruição.

Em razão de suas características tecnológicas, o aparato fotográfico permite ao profissional acolher de maneira mais ágil o inusitado e as situações não planejadas. A portabilidade do equipamento de fotografia garante a agilidade necessária para que a resposta ocorra no tempo correto. Aqui a dinâmica do instantâneo posiciona a diferença entre o registro estático e o registro em movimento que requer um tempo mais longo para a preparação do material cinematográfico. Contudo, Depardon tem se revelado hábil em tornar leves e enxutas suas produções de documentários em cinema, privilegiando o uso de um mínimo de equipamentos e equipe, à semelhança do fotojornalista que geralmente carrega seu próprio material de trabalho e se desloca sozinho. Ao longo de sua carreira, foram aproximadamente 20 documentários, sendo três longas-metragens.



Figura 35 - *Fotografia de um preso sendo levado para as celas do centro de detenção de delitos em flagrante de Paris, realizada durante as filmagens do documentário Délits Flagrants, em 1994.*

O estilo fotográfico direto e próximo de seus temas tornou-se uma estética predominante em seus filmes, bem como uma opção narrativa, como se pode observar na sua produção *Délits Flagrants*, de 1994. Nesse trabalho, Raymond passou várias semanas filmando as sessões de julgamento de diferentes presos em flagrante em Paris em razão dos mais diferentes motivos. Na França, diferentemente do Brasil, dos Estados Unidos e de outros países, apesar do acusado ter o direito à presença de um advogado na sessão de julgamento, o processo acontece quase que inteiramente sob responsabilidade do juiz, que elabora os argumentos e ao mesmo tempo determina a sentença dos julgados.



Figura 36 - O documentário *Délits Flagrants*, 1994, teve filmagem e fotografia em cores e em P&B. Raymond Depardon tem sido profícuo nos desdobramentos do material documental que produz, realizando conjuntamente livros, exposições e filmes.

O documentário revela para o espectador algumas das diversas facetas do sistema judiciário da França, além de apresentar um panorama psíquico e psicológico de pessoas que cometeram diversos tipos de delito. A câmera geralmente fica posicionada de maneira fixa diante do réu e do juiz gravando a interlocução entre ambos. A opção por permitir que as situações desabrochem

diante da câmera é uma herança do trabalho fotojornalístico de Depardon. No documentário, a rigidez da câmera retoma a fotografia, mas também contorna a circunstância tensa e o ambiente diminuto de filmagem, pois gradualmente passa despercebida, permitindo a documentação da espontaneidade dos diálogos. Como cineasta, é o estilo direto de fotografar pessoas e eventos que se transpõe para a escolha dos temas a serem tratados em seus filmes e a preocupação em filmar de forma que o aparato cinematográfico não se sobreponha às situações registradas.

A capacidade empreendedora do cineasta e fotógrafo francês o tem levado a realizar diversos desdobramentos do material documental produzido em seus projetos, desde a filmagem em película colorida, e também em P&B, até a produção concomitante de fotografias, publicação de livros e montagem de exposições fotográficas. Esse modo de criação e produção, em que o conteúdo imagético desdobra-se em diferentes formatos de exibição e narração, atualmente potencializado pelas mídias digitais, tem sido a tônica do modo de trabalho de Depardon, que se mantém fiel à imagem analógica até os dias atuais.

O realismo no cinema pode ser entendido de duas maneiras. Inicialmente, é a percepção do realismo dos materiais, como por exemplo o tipo de película, a textura visual ou a densidade das tonalidades de cinza ou cor que conduzem a apreensão do espectador. Nesse sentido, o grau de realismo só pode ser comparado a outros modos de representação visual. De maneira complementar, o realismo dos temas diz respeito a um conjunto de opções da produção cinematográfica (luz natural, cenas externas e atores não profissionais) que caracterizam um traço específico do filme⁷³.

A opção estética de Depardon pela manutenção da filmagem em película por causa de suas características de textura visual, a opção pelo documentário em que basicamente não há atores, pelo menos os profissionais,

⁷³ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994. p. 134.

o uso de luz ambiente quando em locação interna ou luz natural quando em situações externas são elementos indicativos do mecanismo de referência, nesse caso, da fotografia para o cinema.

O mecanismo de cocriação opera aqui em duas vertentes. O artista, agora fotógrafo e cineasta simultaneamente, elabora a concepção dos temas e da visualidade do filme. Mas, paralelamente, há também a colaboração de mais de um profissional com habilidades distintas, como o montador e o redator que trazem suas experiências do cinema e da literatura para a produção do filme.

Os fluxos de tradução entre a fotografia, o cinema e o vídeo transcorrem em diferentes níveis e intensidades. Eles podem acontecer nos conceitos que o fotógrafo ou o cineasta exploram ao realizar seus projetos, nas técnicas de captura e registro de imagem, na etapa da pós-produção por meio da edição, reconfiguração e transformação do material, além de ocorrer em múltiplas direções, podendo se originar na fotografia e caminhar para o cinema ou do vídeo para a fotografia entre as crescentes possibilidades que as renovações tecnológicas permitem.

O fotógrafo brasileiro André Liohn⁷⁴, foi agraciado em 2012 com a Medalha Robert Capa de fotojornalismo. Residente da Itália há alguns anos, o fotojornalista tem se dedicado a realizar reportagens sobre alguns dos recentes conflitos no Oriente Médio e na África. O austríaco Robert Capa, um dos mais renomados fotógrafos de guerra do século XX, foi o único profissional a registrar o desembarque das tropas norte-americanas na Normandia, além de ter participado de inúmeros outros conflitos como a Guerra da Coreia e a do Vietnã, na qual morreu ao pisar sobre uma mina terrestre. Seu lema de trabalho “Se suas fotos não têm impacto é porque você não está perto o suficiente” tem sido a conduta de muitos repórteres de guerra desde então e, certamente, ao ter esse reconhecimento, as imagens do brasileiro foram avaliadas também por esse critério.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.prospektphoto.net/photographers/andre-liohn/>>.

Além da qualidade do trabalho, André Liohn realiza suas reportagens a partir de uma dinâmica que somente se tornou possível com o advento das atuais câmeras DSLR (Digital Single-Lens Reflex) que fotografam e filmam com o mesmo aparato. Muitas de suas imagens fotográficas, curiosamente aquelas selecionadas pelo júri de avaliação do Prêmio Robert Capa, são fotogramas retirados de vídeos realizados nas áreas de conflito.



Figura 37 - Imagem premiada pelo júri do Prêmio Robert Capa de fotojornalismo. Soldado integrante das forças rebeldes da Líbia atingido por fogo inimigo durante o levante contra o ditador Muammar Gaddafi em 2011.

Ao comentar sobre seu modo de trabalho⁷⁵, o fotógrafo relata que conforme se desenrolam os eventos, ele muda o formato de registro das imagens de fotografia para vídeo, e vice-versa. As escolhas acontecem mediante a percepção do potencial narrativo daquilo que o fotógrafo encontra. Há também momentos nos quais são as condições técnicas, como a luz disponível no local, que determinam suas escolhas. Ambientes que exigem

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sg020xwbFGO>>.

fotometria (medição de luz) constante são mais apropriados para o registro fotográfico, ao passo que locais com iluminação mais regular permitem um bom registro de vídeo.

Aqui, a transferência, como mecanismo de ressignificação da imagem fotográfica, atua de maneira bastante evidente. Os fotogramas ou as menores unidades da imagem movimento são transferidos do vídeo para o meio impresso, reconfigurando ali sua identidade como uma fotografia. Ao mudar de lugar, o fotograma muda de natureza.



Figura 38 - *Esta imagem revela ao momentos de sofrimento e dor daquelas pessoas envolvidas em um estado de guerra. Este residente líbio aguarda notícias de companheiros levados para cuidados médicos em um hospital durante os conflitos de 2011 na Líbia.*

O desenvolvimento tecnológico no campo da imagem digital tem sido intenso e é decorrente desse processo que os arquivos de vídeo originados em alguns modelos de equipamento fotográfico digital possuem suficiente informação para que durante o processo de edição sejam selecionados e

utilizados como uma imagem estática, ou melhor, uma fotografia. Ao observarmos o trabalho do fotógrafo brasileiro, o que de fato se transformou? Até então, temos visto fotógrafos que a partir de preceitos e condições técnicas da fotografia se apropriam de elementos do cinema, do vídeo e da pintura e os reelaboram sobre a imagem fotográfica. No entanto, a partir da nova configuração de alguns equipamentos tecnológicos, novos contornos de como pode proceder o processo criativo do fotógrafo e a construção de narrativas imagéticas se apresentam para o profissional e também para o aficionado da imagem.

Primeiramente, é pertinente questionar se a exemplo do trabalho de Liohn, o mais relevante é o resultado em termos de imagem final ou o formato de trabalho do autor? O reconhecimento concedido ao brasileiro aponta para o valor da imagem apresentada, veiculada independentemente do meio audiovisual em que teve sua origem. O registro fotográfico é relevante nessa documentação de guerras e conflitos sociais. É ele que caracteriza o trabalho de Liohn como fotográfico e tão sutilmente viabiliza o processo de transferência de uma imagem movimento para a condição de imagem estática. Esse modo de produção é recente, mas tem se capilarizado por outras áreas da fotografia, como a moda e o esporte. Entender as variantes do processo criativo é explorar desdobramentos ainda pouco explorados na interlocução entre fotografia, cinema e vídeo.

O profissional brasileiro, pela natureza do assunto de seu trabalho, coloca-se mais como um documentarista dos acontecimentos da sociedade do que alguém que escolheu a fotografia como uma forma de expressão e documentação do mundo. Independentemente de sua aproximação pessoal com o tema, a referência de seu trabalho é a fotografia. Nesse caso, a visão do documentarista opera sob a perspectiva do fotógrafo.

Ao contrário de Henri Cartier-Bresson, Ernst Haas e outros fotógrafos que observavam intensamente as situações ao seu redor para então apertarem o obturador, nesse novo modo de registro, ocorre uma ampla captação de imagens que implica a necessidade de um longo tempo de trabalho na pós-

produção, pois é nessa etapa que o olhar do fotógrafo vai se concentrar em retirar um recorte da realidade registrada de uma sequência de imagens. Nesse ponto, o modo de produção opera em processo de cocriação. É a técnica de edição cinematográfica que produzirá uma imagem fotográfica.

Sem dúvida, é uma mudança significativa no processo criativo, porém em sintonia com os efeitos da tecnologia sobre os meios de comunicação. Em seus estudos sobre as novas mídias, Lev Manovich constata que a incorporação de controles virtuais no equipamento – *hardware* – é tão importante quanto as ações dos personagens. A mobilidade do olhar e a percepção cinematográfica funcionam como o próprio sujeito.⁷⁶ Se há uma característica que se consolida por meio da convergência tecnológica é a infinita variabilidade de versões e formas dos meios de imagem digital.

Para Deleuze, a percepção do tempo na imagem se dá mediante o traço ou registro que a realidade provoca sobre um suporte imagético. A fotografia de André Liohn, seja ela capturada como *still*, seja extraída de uma sequência, apresenta-se para o observador como uma foto, portanto, é o passado que se coloca presente diante dos olhos. Se retomarmos *La Jettée*, de Chris Marker, podemos constatar que o filme construído a partir da montagem de fotogramas únicos apresenta-se como a narração de um tempo presente, mesmo considerando que suas unidades básicas, as fotos, representam o passado.

O advento dos equipamentos fotográficos híbridos amplia a capacidade de o profissional trabalhar de maneira mais livre com a construção de narrativas. Essa porosidade entre fotografia, cinema e vídeo abre espaço para novos perfis profissionais, a exemplo do brasileiro que se coloca entre a fotografia e o vídeo. Uma consequência prática disso é o fotógrafo ter como alguns de seus clientes emissoras de televisão, que utilizam fotos em seus programas de jornalismo e vídeos em seus portais de internet.

⁷⁶ MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT, 1999. p. 84-85.

A digitalização dos meios traz para o cotidiano e para a prática o tempo da informática, rápido e intenso com desdobramentos em muitas direções, uma ação rizomática. As traduções agora ocorrem em combinações tão inesperadas quanto a possibilidade de seus resultados. É um processo difícil de nomear, mas nesse movimento sem controle, há um reconhecimento daquilo que é essencial a cada meio em suas expressões de tempo e espaço.

NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

Convergência Tecnológica e Cultural

Ao longo deste trabalho, a análise dos processos de comunicação por imagem, particularmente a fotografia e o cinema, procurou tornar perceptível a complexidade da transformação das representações imagéticas.

Apesar do fenômeno da convergência tecnológica aparentar ser o principal vetor dos mecanismos de tradução entre os meios, ele é a parte mais visível desse processo em virtude da materialidade do aparato tecnológico envolvido, porém é na mente das pessoas e nas suas interações sociais com outros indivíduos que ocorre a convergência capaz de provocar ressignificação na dinâmica de uma cultura.

Para o pensador Pierre Levy, esse processo pode ser entendido como

o conhecimento de uma comunidade de pensamento não é mais conhecimento compartilhado, pois hoje, é impossível um único ser humano, ou mesmo um grupo de pessoas, dominar todo o conhecimento, todas as habilidades. Trata-se, fundamentalmente, de conhecimento coletivo, impossível de se reunir em uma única criatura⁷⁷.

Após mais de 170 anos da invenção da fotografia e de mais de um século do surgimento do cinema, as formas de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, de conectar uma experiência com a próxima, tornaram-se o principal meio pelo qual usuários de computador interagem com dados e informações culturais. Hoje, milhares de indivíduos comunicam-se por meio da mesma interface. Ao contrário do meio impresso e do cinema, em que todos compreendem a linguagem, mas não conseguem falar, a linguagem da interface coloca-se mais acessível a todos.⁷⁸

⁷⁷ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 57.

⁷⁸ MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT, 1999. p. 78-79.

A comunicação em rede, pela internet, passou a participar gradualmente de maneira mais efetiva na interação social entre os indivíduos, estimulando a circulação de conteúdos por meio de diferentes sistemas de mídia e ultrapassando fronteiras nacionais. De acordo com Jenkins, “sistemas de distribuição são apenas e simplesmente tecnologias, já os meios de comunicação são também sistemas culturais. Tecnologias de distribuição vem e vão o tempo todo, mas os meios de comunicação persistem como camadas dentro de um estrato de entretenimento e informação cada vez mais complexo”⁷⁹.

Neste capítulo, a análise da produção realizada pelo fotógrafo e cineasta holandês Johan van der Keuken e pelo fotógrafo documental norte-americano George Steinmetz tem por objetivo ilustrar o processo de convergência tecnológica e cultural e refletir sobre ele.

Para a pesquisadora Lisa Gitelman, as mídias trabalham em dois níveis: no primeiro nível, um meio é uma tecnologia que permite a comunicação; no segundo, um meio é um conjunto de “protocolos” associados a práticas sociais e culturais que cresceram em torno dessa tecnologia⁸⁰.

Em ambas as propostas de trabalho, o fio condutor da narrativa é o documental, no sentido proposto por Soulages, do mecanismo de registro que opera amplamente sobre a imagem fotográfica. Nesse processo, o registro não é apenas um meio, mas também, e principalmente, um objetivo final.

O holandês Johan van der Keuken publicou seu primeiro livro de fotografias, uma coletânea de retratos de adolescentes e seu cotidiano no ensino médio, em 1956, pouco antes de decidir estudar em Paris, porém a ausência de bolsas de auxílio para a área da fotografia fizeram o jovem decidir estudar cinema considerando a proximidade de ambos os meios. Ao longo de sua carreira, realizou mais de 55 filmes, a maioria deles documentários que

⁷⁹ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 29.

⁸⁰ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 41.

produziu para redes de televisão holandesa e francesa ou com o apoio de organizações humanitárias e ambientais. A fotografia ficou, de certa maneira, em segundo plano no seu percurso profissional, mas o cineasta nunca deixou de fotografar simultânea ou alternadamente às suas produções de filmes⁸¹.



Figura 39 - Fotografia realizada em 1958 pelo cineasta holandês Johan van der Keuken nas ruas de Paris durante o seu período de estudos na IDHEC, Escola de Estudos Cinematográficos.

Decorrente da extensa produção fílmica, é possível reconhecer o estilo ou o olhar do trabalho cinematográfico de van der Keuken. O artista não procurou trazer para o seu trabalho fotográfico a sensação de que operava o cinematógrafo na mesma posição da sua câmera fotográfica. O elemento que une suas duas linhas de trabalho é contato direto com a realidade, o registro do real visível, ora em formato estático, ora em movimento.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2010/07/johan-van-der-keuken-on-photography-as.html>>.

Ao observar algumas das fotografias realizadas pelo holandês, é possível perceber certa tensão cinemática na imagem, como se aquele instante congelado de realidade buscasse escapar das bordas da fotografia. Muito provavelmente, a proficiência da obra de Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau nas décadas de 1950 e 1960 tiveram um impacto sobre o olhar de van der Keuken, especialmente sobre sua maneira de registrar o real como se apresenta diante da sua câmera, mas não ao ponto de provocar uma justaposição do seu olhar de fotógrafo sobre o de cineasta.



Figura 40 - Fotografia realizada em 1958 pelo cineasta holandês Johan van der Keuken nas ruas de Paris durante as comemorações da Queda da Bastilha na data de 14 de julho.

A filmografia do cineasta transita por temas variados da sociedade global, com produções desde a década de 1960 até praticamente o ano de seu falecimento, em 2001. Em 1978, produziu o documentário *Flat Jungle*, sobre a expansão industrial, inclusive com a implantação de usinas nucleares, na região conhecida como Waddenzee, que compreende parte do litoral holandês, alemão e dinamarquês. O teor fortemente politizado de seu discurso cinematográfico é equilibrado com as suas filmagens de detalhes da vida

marinha que aparece e desaparece com o movimento das marés, enquanto imagens de residentes deslocados de seus vilarejos litorâneos relatam as transformações impostas pelas grandes empresas europeias à população dos locais afetados. No seu filme *The Palestinians*, o próprio cineasta relata que sentiu necessidade de se colocar mais explicitamente perante a questão política *versus* o dilema social. Sua concepção narrativa, nesse caso, foi criar uma ferramenta para uma percepção mais aprofundada do problema social da região⁸².

Em ambos os casos, a fotografia opera na mente do diretor como um mecanismo de referência ao lidar com o registro da realidade. Contudo, é o processo mental de cocriação que atua como vetor daquilo que Henry Jenkins veio a nomear de convergência cultural, ou seja, as traduções entre os meios acontecem mais intensamente nos indivíduos do que na tecnologia.

O ponto de vista pessoal do diretor ou do autor, a exemplo do que foi visto nesse texto, já está presente na filmagem e será desenvolvido na montagem como no caso de *Um Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertóv, ou no comentário como em *La Jetée*, de Chris Marker. No entanto, nada protege das manipulações e das trucagens posteriores, a não ser a ética do cineasta, frequentemente em conflito com a estética, em detrimento, às vezes, de uma ou de outra. Documentário e romanesco recorrem às técnicas narrativas, mas o documentarista não escolhe quem vive e quem morre, quem ganha e quem perde, é o curso dos acontecimentos que decide. Não é a imagem feita ao vivo que se impõe por si só como um reflexo fiel, mas é do respeito pela fonte que ela terá sua singularidade⁸³.

Ao comentar sobre seu trabalho, van der Keuken afirma: “parei de pensar em uma realidade que possa ser dominada em sua totalidade, e isto, porque o filme não é a descarga de um conhecimento pré-existente, mas sim, o

⁸² Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC34folder/Vanderkeuken.html>.

⁸³ GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011. p. 266.

processo pelo qual alguém tenta se amparar com um mínimo de credibilidade de conhecimento de realidade, por mais volátil que ela seja”⁸⁴.

É dessa maneira que o cineasta vê na montagem uma reinterpretação da filmagem, o que pode ir bem longe quando se pretende, como ele, reivindicar a liberdade total como cineasta. Novamente em suas palavras, notamos com frequência que “se considerarmos um rolo de 120m de filme, não acontece grande coisa, nem plástica, nem emocionalmente durante os primeiros 40m. A montagem é o estágio no qual se trata de interpretar esse processo para examinar qual foi minha atitude em determinado rolo de filme. A montagem é uma reinterpretação do 1º ciclo de filmagem. De fato, a montagem é ininterrupta desde a primeira observação até o filme definitivo”⁸⁵.

Em seus próprios termos, o diretor holandês, ao expor o seu processo criativo, fornece alguns dos indícios de como operam os mecanismos de referência e cocriação no seu imaginário. Para Henry Jenkins, a convergência não depende de nenhum mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma, um deslocamento de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, a múltiplos modos de acesso a conteúdos e a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima⁸⁶.

Narrativas Transmidiáticas

O encontro e o embate desses dois movimentos em direções opostas, potencializou o surgimento de narrativas transmidiáticas nas quais uma história se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo, pois em “uma forma

⁸⁴ LEDO ANDIÓN, Margarita. **Cine de fotógrafos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. p. 201.

⁸⁵ GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011. p. 163.

⁸⁶ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 325.

ideal de narrativa transmídia, cada plataforma ou meio faz o que de melhor sabe fazer, a fim de que uma história de um filme possa ser expandida para a TV, romances literários, videogames, dentre outros formatos que venham a se colocar como uma possibilidade⁸⁷.

A comunicação em rede e a receptividade da internet a todos os meios de expressão criam um ambiente no qual as respectivas presenças dos meios ocorre simultaneamente, ou seja, o vídeo, a fotografia, a literatura, o áudio, dentre outras formas, compõem um mosaico comunicativo que é acessado por um usuário por meio do seu computador. Ao mesmo tempo, essas características de maleabilidade, flexibilidade e porosidade da internet a tornam propícia para a elaboração de processos e produtos comunicativos multimidiáticos. Diferentemente de transmídia, o conceito de multimídia fundamenta-se na participação simultânea de diferentes formas de expressão em um processo comunicativo.

A internet concedeu visibilidade a uma revolução perceptiva que ocorreu ao longo do século XX e que, de certa maneira, foi mais moldada nas rupturas vanguardistas do que nos meios de massa. A imagem transforma-se na representação mais genuína da realidade social, da realidade assim como é imaginada e, portanto, como é vivida e utilizada⁸⁸. Nesse contexto, poderia o cinema, como detentor da expressão visual do tempo pelo movimento se encarregar dessa complexidade? Ou essa tarefa caberia à fotografia e ao cinema que compartilham a imagem tempo por meio do ato-fotográfico, como já nos disse Deleuze?

A digitalização transforma as mídias em códigos ou dados e essa condição de variabilidade permite que elas possam existir em infinitas versões e formas. Nesse sentido, edição e montagem são fundamentais na tecnologia digital. Há dois conceitos técnicos nesse processo, a montagem temporal na

⁸⁷ JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 138.

⁸⁸ DOMENÈCH, Josep M. Català. **A forma do real** – Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2008. p. 167-184.

qual realidades distintas formam momentos consecutivos no tempo e a montagem em um mesmo quadro, ou seja, realidades diferentes formam um todo em uma mesma imagem.

O filme *Um Homem com uma Câmera*, produzido em 1929 pelo diretor vanguardista russo Dziga Vertóv, propõe uma sucessão infinita de efeitos como uma nova forma de ver ao demonstrar pertinência e argumentação com sua montagem carregada de efeitos visuais. Assim, a forma estática e objetiva do banco de dados torna-se dinâmica e subjetiva. Vertóv consegue convergir banco de dados com narrativa em uma nova forma⁸⁹.

A existência desse imaginário materializado e arquivado é um dos fenômenos mais importantes da nossa cultura, do ponto de vista social, antropológico, estético e psicológico. No entanto, sua influência não se materializou até que pudemos comprovar que nossa capacidade expressiva transformava-se em reflexiva⁹⁰.

Ao deslocar esse ponto de inflexão conceitual e técnico da década de 1930 para o século XXI, quais reflexos ou desdobramentos podem ser observados a partir da convergência tecnológica entre fotografia, cinema e vídeo em um mesmo aparato tecnológico?

As atuais câmeras fotográficas digitais (DSLR) fotografam e filmam em alta qualidade, garantindo aos seus arquivos de imagem condição de impressão e projeção cinematográfica. Mas, para um fotógrafo que aprimorou seu método de trabalho pensando a imagem estática e a está inserido no mercado com esse perfil, o que a possibilidade de filmagem pode provocar em seu modo de pensar e produzir?

Inicialmente, da ótica do fotógrafo, pode ser observada uma bifurcação na concepção e realização dos trabalhos, ou seja, o entendimento da

⁸⁹ MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT, 1999. p. 242-243.

⁹⁰ DOMENÈCH, Josep M. Català. **A forma do real** – Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2008. p. 158.

linguagem cinematográfica estimula a produção de vídeos e filmes em paralelo à produção fotográfica. Nesse caso, à semelhança de Johan van der Keuken, Raymond Depardon e Robert Frank, desenrola-se um processo de tradução operado pelos mecanismos de referência, cocriação e registro resultando em dois projetos, um visual e outro audiovisual.

Esse mesmo estágio tecnológico, aliado à força da comunicação em rede e à porosidade midiática da internet, também potencializa a criação de projetos visuais e audiovisuais multimidiáticos nos quais a imagem fotográfica é matéria-prima para uma criação combinada com a imagem em movimento, o vídeo, o texto e o áudio.

O fotojornalista norte-americano George Steinmetz⁹¹, nos últimos 30 anos, tem produzido trabalhos fotográficos sobre temas de recursos naturais, subdesenvolvimento, meio ambiente e cultura, prioritariamente na África. Recentemente, nos últimos cinco anos, passou a desenvolver projetos audiovisuais em formato multimídia, em que a documentação fotográfica é a base para a concepção de trabalhos que atingem o grande público pela internet.

A observação do formato do seu trabalho permite constatar o quanto incorporou ao seu modo de produção os conceitos de multimídia e transmídia, criando narrativas visuais e audiovisuais diversificadas a partir de um mesmo tema, assunto ou história. O seu projeto *Africa from the Air*, realizado em 2008, é uma documentação sobre as tentativas de desenvolvimento no continente africano nas últimas décadas e seus reflexos sobre os recursos naturais, a população, as paisagens e a cultura africana. O projeto tem como base prioritária um ensaio fotográfico que se desdobrou em diferentes reportagens publicadas em jornais e revistas ao redor do mundo, um livro, um aplicativo para *smartphones* e um audiovisual que pode ser visto em sistema *pay-per-view* no *website* de sua produtora ou comprado em formato de DVD, além de ter sido exibido no canal *National Geographic* da televisão norte-americana.

⁹¹ Disponível em: <<http://www.georgesteinmetz.com>>.

A seleção das quatro fotografias apresentadas em sequência teve como critério de seleção o fato de terem sido utilizadas em alguns dos desdobramentos desse trabalho, seja na mídia impressa ou em audiovisual.



Figura 41 - A baixa altitude e velocidade permitem ao fotógrafo registrar elefantes caminhando pelas áreas úmidas do Parque Nacional de Amboseli, no Quênia, uma das referências no quesito vida selvagem, no continente africano.



Figura 42 - O fotógrafo George Steinmetz utiliza um paraglider munido de um motor a hélice para sobrevoar e viajar pelo continente africano, registrando fotos e vídeos com câmeras operadas manualmente.



Figura 43 - O deserto do Chad, no norte da África, revela paisagens de semblante extraterrestre, quase como se tivessem sido construídas para serem fotografadas.



Figura 44 - O ângulo da visão de cima para baixo transforma as dezenas de embarcações de pesca desse vilarejo na costa da Mauritânia em linhas difíceis de identificar.

A análise das quatro imagens permite constatar uma certa busca por um teor de equilíbrio entre aquilo que pode ser politizado em termos de documentação da realidade africana em contraponto a um lirismo visual, representado pelas formas, cores e contrastes das paisagens, por vezes composições abstratas, por outras, pontos de referência de um enorme continente. Também é perceptível a necessidade que se coloca diante do fotógrafo de constante escolha entre a ética e a estética, pois suas imagens procuram estar o mais próximo possível da realidade visível que o fotógrafo presenciou, ao mesmo tempo em que a altitude ou a visão de cima para baixo reforça a presença e a elaboração dos elementos visuais.

O acervo de fotos ou banco de dados resultante desse trabalho exhibe um amplo leque de opções para a edição de histórias veiculadas na mídia impressa ou utilizadas na montagem de audiovisuais. Na sequência de impressos apresentados a seguir, é possível observar como diferentes

publicações escolhem algumas das imagens desse projeto documental para compor matérias de jornais, revistas e livros.



Figura 45 - A revista *The New Yorker* utilizou as fotos de maneira ampla e ampliada nas páginas que seguem o texto e aplicou textos-legenda para contextualizar as fotos.



Figura 46 - A revista norte-americana *Smithsonian* explorou o forte apelo visual das fotos aéreas do fotógrafo George Steinmetz e editou o texto da reportagem sobre as próprias imagens, dando assim ampla relevância para as fotos no contexto da narrativa.



FIGURA 47 - A revista National Geographic Adventure procurou mostrar um pouco do processo de trabalho de George Steinmetz equilibrando relatos em formato de texto e fotos amplas que revelam as situações vividas pelo fotógrafo.

A publicação das fotografias de Steinmetz em vários veículos impressos revela a capacidade de suas imagens provocarem o movimento, no sentido da sequência de imagens ou da apreensão do extraquadro das fotos e das páginas das revistas. Ao mesmo tempo, a amplitude da visão aérea detém a visão em um momento reflexivo, pensante. Nessa documentação fotográfica, as imagens exercem um peso significativo na narrativa, mas também pedem a presença da palavra. Aqui a escrita enriquece a foto que sem texto pode se tornar fugidia, propor uma enorme multiplicidade de caminhos. Para o fotógrafo Duane Michals, sem a palavra, a imagem fotográfica torna-se inapreensível. Sob essa forma de apreensão, o mecanismo de cocriação propõe uma estrutura narrativa na qual a literatura ou o texto se unem à fotografia. Poderia esse processo ocorrer também com a palavra falada?

Não é recente a existência e o uso de projeções áudio-visuais para se narrar histórias. De certa maneira, o mecanismo ou o artefato projetor de *slides* tem se transformado e sofisticado ao longo das últimas décadas. Aquele aparelho, que por um processo mecânico relativamente simples projetava imagens sobre uma tela ou parede era operado pelo narrador que passava adiante uma imagem após a outra conforme determinava o ritmo de sua fala ou apresentação, transformou-se depois de sua digitalização e incorporação aos computadores.

Atualmente, as projeções audiovisuais são realizadas com o auxílio de *softwares* específicos que carregam em sua interface inúmeras ferramentas para a criação de projeções instigantes, ao mesmo tempo que permitem ao narrador ou ao usuário do computador apreciar a obra no seu próprio ritmo, à semelhança da leitura de um livro, em que o leitor pode ir e vir pelo texto até satisfazer sua curiosidade.

Nesse sentido, o tempo do espectador e o tempo da imagem acontecem de diferentes maneiras, porém o mais importante é não confundir o tempo que pertence à imagem com o tempo que pertence ao espectador. O tempo que todas as imagens contêm é expresso por meio da capacidade de comunicação ao seu espectador se o dispositivo de apresentação for adequado⁹².

O ambiente de utilização do computador, incluso aqui o monitor, assemelha-se à ambientação das projeções audiovisuais com os aparelhos mecânicos, geralmente locais de baixa luminosidade e com pouco isolamento acústico, ao contrário do cinema, que é projetado em uma sala escura e silenciosa. Além disso, o narrador ou o espectador manuseiam uma variedade razoável de ferramentas que o auxiliam a progredir, pausar, regredir e até divagar durante a projeção. Esse também é o ambiente do vídeo, que absorve as demais formas de expressão e se qualifica como de natureza híbrida em sua identidade.

⁹² AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 162.

Narrativas Fotográficas ou Audiovisuais?

É nesse campo, o do encontro da fotografia com o audiovisual, que o espaço para o surgimento de narrativas fotográficas ou audiovisuais renovadas tem sido ampliado.

Não é somente no conceito como ideia, mas sim, por meio da ação do mecanismo de transferência que a fotografia tem sido deslocada de seu formato estático e colocada no formato movimento, ao ser contemplada em um projeto audiovisual.

O tempo está incluído na imagem não temporalizada, contanto que o espectador utilize um dispositivo que implique um saber sobre a criação da imagem. Não é, portanto, a imagem em si que inclui o tempo, mas a imagem em seu dispositivo. Esse tempo sintético que a fotografia não reproduz com tanta facilidade, tão naturalmente, foi, sem nenhuma dúvida, um dos traços que mais levou o cinema em direção à narratividade. A imagem cinematográfica está em movimento, e não apenas representa movimento⁹³.

A análise dos trabalhos de concepção multimídia do fotógrafo George Steinmetz reelaboram a percepção da imagem fotográfica ao conceberem seu uso em um projeto audiovisual. A montagem das sequências de vídeo em contraponto à imagem fotográfica recupera a constatação de Roland Barthes de que o cinema procura o estático ou a foto quando se coloca “pensante” e retoma o movimento quando se deseja ficcional. É claro que o realismo visual das imagens, de seus temas de registro, trazem a percepção do real para o espectador. Por esse motivo é que a apreensão das narrativas por meio do embate entre o real e a ficção, entre o estático e o movimento, dá-se pelo entendimento do tempo das imagens.

⁹³ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 164.

O documentário *Africa from the Air*, disponível para visualização gratuita na internet⁹⁴ pelo *website* da produtora norte-americana *Mediastorm*, é um dos desdobramentos da documentação fotográfica realizada por Steinmetz sobre o continente africano. Ali, o próprio autor utiliza as suas palavras para enriquecer o significado das imagens, particularmente as fotografias.

A edição desse documentário de pouco mais de 7 minutos de duração utiliza-se da percepção dos tempos da imagem para estabelecer contrapontos de linguagem. As imagens em formato de vídeo são acompanhadas por uma trilha sonora musical, ao passo que as fotografias concedem pausas ao movimento, ao mesmo tempo em que a transição de uma foto para a outra é conduzida pela narração do autor que relata suas percepções sobre algumas das questões relevantes do continente africano.

Para Raymond Bellour, a imagem-vídeo, originada a partir das imagens de reprodução, híbrida em sua gênese, aparece também como uma nova imagem capaz de misturar as imagens anteriores, pintura, fotografia e cinema⁹⁵. Ela multiplica todas as traduções que caracterizam as outras imagens e cria uma identidade própria. No seu entender, essa é sua dupla posição, aquilo que a torna híbrida em sua natureza.

Em tempo, as tecnologias digitais e a comunicação em rede têm possibilitado a realização daquilo que alguns poucos artistas como Dziga Vertov e Chris Marker haviam realizado até recentemente. André Bazin sublinhou que ao realizar *La Jetée*, o francês Chris Marker inventou uma nova forma de montagem na qual a imagem não remete ao que a antecede nem ao que a sucede, mas sim ao que se diz. Uma mudança no cinema que agora também pode ser falante e em seu processo de transferência para o vídeo acolhe a voz em *off*, o som, o texto e a fotografia.

⁹⁴ Disponível em: <<http://mediastorm.com/publication/african-air>>.

⁹⁵ BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 2** – mots, images. Paris: P.O.L., 1999. p. 20.

Atualmente, é de frente para as telas de computador que se processa grande parte da interação entre os indivíduos da sociedade, um processo carregado de possibilidades de conexões e inúmeros sentidos a percorrer. Para o pensador Bruno Latour, dentre os conjuntos de práticas que a palavra “moderno” designa, um deles é a criação por tradução de misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos por natureza⁹⁶.

A fotografia, por características já apresentadas anteriormente, recebeu as interveniências das tecnologias digitais após o cinema há poucas décadas. Parece natural que seja a imagem fotográfica aquele meio que mais recentemente exhibe transformações em seus processos de tradução. Também é perceptível que o hibridismo na tecnologia e na arte está em consonância com os mecanismos sociais, e as questões das transformações no campo da imagem tornam-se evidentes em razão de sua visibilidade.

⁹⁶ LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: 34, 1994. p.16

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo histórico de desenvolvimento tecnológico da fotografia como mídia analógica encaminhou os usos e a percepção da imagem para um formato estruturado e, de certa maneira, rígido. As páginas das revistas e jornais também constituem bordas que por mais que possam ser passadas adiante, exibem limites claros.

Muitas das rupturas que podem ser observadas na estética e na linguagem fotográfica são reflexo do desejo da fotografia escapar dos limites do seu próprio meio, da sua identidade construída ao longo do tempo.

O trabalho do russo Aleksandr Ródtchenko é um exemplo significativo ocorrido já há quase um século, com suas propostas de enquadramento fora do alinhamento tradicional ou de ângulos de visão inusitados que revelavam uma proposta mais experimental e livre do olhar. Contudo, como e onde utilizar seus experimentos visuais? Ou melhor, como propor para veículos de comunicação impressos o uso da imagem de maneira fora do habitual? A resistência encontrada levou o artista a se tornar editor de arte de algumas das publicações nas quais publicou seu trabalho fotográfico.

Ao direcionar seu pensamento sobre a dinâmica da modernidade, Bruno Latour entende que o processo de hibridismo também ocorre por purificação, criando assim zonas ontológicas distintas, e não somente por mecanismos de tradução. Estaria aí uma resposta para o teor de resistência às transformações? Talvez por esse motivo algumas das principais rupturas tenham se originado dos movimentos de vanguarda, ou seja, aqueles que para levar adiante suas propostas precisaram estruturar seu projeto de maneira independente.

O filme *La Jetée*, do diretor Chris Marker, também revela uma amostra de um projeto autossuficiente, no sentido de que foi concebido e executado pelo seu autor, no caso, um fotógrafo em sua origem. Além desse projeto

audiovisual, os trabalhos de artistas como Robert Frank e Ernst Haas buscaram escapar da condição estruturada da fotografia. O primeiro propôs o uso dos conceitos de edição cinematográfica ao expor seus ensaios. O intuito de seu trabalho é provocar o olhar do observador pela contradição dos assuntos representados. Já o austríaco Ernst Haas buscou criar movimento e leveza ao se aproximar da ficção com suas imagens coloridas realizadas com longos tempos de exposição que marcam a foto com traços e sobreposições do movimento registrado.

Certamente, o desenvolvimento tecnológico da fotografia em busca do instante mínimo de registro de uma imagem revolucionou a forma como vemos o mundo, mas em termos estéticos e de linguagem, foi a fuga dessa condição que criou renovações no seu processo narrativo.

O advento das tecnologias de imagem digital intensificou os mecanismos de tradução por transferência entre os meios imagéticos, possibilitando o deslocamento espacial das mídias de maneira mais fluida e natural. Essa nova condição técnica aliada à presença da comunicação em rede e da interação por meio de interfaces criou um ambiente no qual o processo de hibridização adquiriu visibilidade para o grande público, e não somente para o usuário especialista.

A presença de equipamentos híbridos em sua natureza e funcionalidade, como as câmeras fotográficas que fotografam e filmam em alta qualidade, aproximou o fotógrafo do vídeo e do cinema, permitindo a reelaboração de seu processo criativo. As escolhas ficam a encargo do autor, que pode operar suas propostas a partir de diferentes posições: uma alternativa é se manter fiel à dinâmica da fotografia como meio autônomo nas suas características estéticas, de linguagem, tecnológicas e dos modos de produção, outra possibilidade é o artista se tornar mais fluido entre as linguagens de cada meio e realizar produções mais híbridas em sua origem conceitual e em seu produto prático final.

Durante este trabalho, procuramos abordar os mais variados mecanismos de tradução que operam todo esse processo. Como foi possível observar, a tarefa mais difícil está em nomear os recortes, já que a dinâmica do processo é constante e intensa. De qualquer maneira, é clara a atuação dos mecanismos de registro, referência, cocriação e transferência como agentes de ressignificação no campo da fotografia.

A utilização desses mecanismos de tradução nas análises desta pesquisa possibilitou o acolhimento de uma visão semiológica aliada a um pensamento filosófico sobre as imagens, com vistas a permitir a aplicação de uma forma de se entender os processos de ressignificação nas imagens fotográficas no atual contexto de hibridização das artes.

Como resultado desse processo de reflexão sobre as transformações das narrativas fotográficas, algumas observações apontam para caminhos tanto para o pesquisador quanto para o realizador. Para ambos, a análise constante dos percursos das transformações é provavelmente o método mais eficaz tanto para o olhar crítico quanto para a reelaboração criativa.

A aceitação de que o contexto cultural atual é híbrido em sua essência pode colaborar para as proposições metodológicas, na medida em que o entendimento dos processos passa a ter igual relevância quando comparado à necessidade de nomeação dos signos.

Por fim, o processo criativo no contexto da tecnologia e das artes é um procedimento pessoal/autoral de desconstrução e construção de significados que passa pelas limitações técnicas do seu momento histórico. É responsabilidade do autor escolher os percursos criativos que deseja trilhar.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1994.

BECKMAN, Karen; M. A. Jean (Eds.). **Still moving** – Between cinema and photography. Durham: Duke University Press, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 2** – mots, images. Paris: P.O.L., 1999.

_____. **Entre imagens** – fotografia, cinema e vídeo. Campinas: Papyrus, 1993.

CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008.

_____. **The cinematic**. Londres: White Chapel, 2007.

CLAERBOUT, David. **The shape of time**. Zurique: JRP/Ringier, 2008.

CORCIA, Philip-Lorca. **Philip-Lorca de Corcia**. Bolonha: Freedman Damiani, 2011.

COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Senac, 2002.

COUCHOT, Edmond. **Tecnologia na arte**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1996.

DOMENÈCH, Josep M. Català. **A forma do real** – Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2008.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. **O ato-fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1997.

- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FLÚSSER, Vilém. **Towards a philosophy of photography**. Londres: Reaktion Books., 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2005.
- GALASSI, Peter. **Henri Cartier-Bresson – O século moderno**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- GREENOUGH, Sarah. **Looking in: Robert Frank's The Americans**. Washington: National Gallery of Art, 2009.
- HAAS, Ernst. **A colour retrospective**. Londres: Thames&Hudson, 1989.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Atelier, 1999.
- _____. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Atelier, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: art in the Age of the Post-Medium condition**. Nova Iorque: Thames&Hudson, 2000.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: 34, 1994.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. **Cine de fotógrafos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- LUBBEN, Kristen (Ed.). **Magnum – Hojas de contacto**. Barcelona: Art Blume, 2011.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 1999.

MARKER, Chris. **La jetée**. Nova Iorque: Zone Books, 1992.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem** – Cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2004.

RÓDTCHENKO, Alesandr. **Revolução na fotografia**. São Paulo: IMS, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia** – Perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

SUTTON, Damian. **Photography, cinema and memory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Referências da internet

1. Artigo (periódico científico)

COSTA ROCHA, Reuben da. **Em torno da poética da pesquisa: semiosfera como epistemologia.** 2013. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/poetica-da-pesquisa>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

2. Artigo (periódico)

COLEMAN, James. **Seeing in oneself.** Dublin, 2000. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/review/david_claerbout/>. Acesso: 10 mar. 2013.

BERGALA, Alain. **Johan van der Keuken: On photography as the art of anxiety.** 2001. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2010/07/johan-van-der-keuken-on-photography-as.html>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

3. Coletânea de trabalhos fotográficos

PAIK, Nam June. **Coletânea de trabalhos.** 2013. Disponível em: <<http://www.paikstudios.com>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

ANTUNES, Arnaldo. **Coletânea de trabalhos.** 2013. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

HAAS, Ernst. **Coletânea de trabalhos.** 2013. Disponível em: <<http://www.ernst-haas.com>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

DEPARDON, Raymond. **Coletânea de trabalhos**. 2013. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535T16>. Acesso em: 10 mar. 2013.

LIOHN, André. **Coletânea de trabalhos**. 2013. Disponível em: <http://www.prospektphoto.net/photographers/andre-liohn/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

VAN DER KEUKEN, Johan. **Coletânea de trabalhos**. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC34folder/Vanderkeuken.html>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

STEINMETZ, George. **Coletânea de trabalhos**. 2013. Disponível em: <http://www.georgesteinmetz.com>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

Vídeos (internet)

REFLECTING POOL. Produção: Bill Viola. 1977-1979. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=D_urrt8X0l8>. Acesso em: 10 mar. 2013.

RODA VIVA – Entrevista: André Liohn. 2012. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sg020xwbFGO>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

CURSE OF THE BLACK GOLD. Produção: Ed Kashi. Documentário. 2008. Disponível em: <http://www.talkingeyesmedia.org>>. Acesso em: 10 mar 2013.

AFRICAN AIR. Produção: George Steinmetz. Documentário. 2009. Disponível em: <http://mediastorm.com/publication/african-air>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

Sítios de internet

The Washington Post. **Canal de televisão na internet**. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/posttv/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

MediaStorm. **Coletânea de documentários na internet**. Disponível em:
<<http://www.mediastorm.com>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

Talking Eyes Media. **Coletânea de documentários na internet**. Disponível em: <<http://www.talkingeyesmedia.org>>. Acesso em: 10 mar. 2013.