

O REGISTRO IMAGÉTICO DO MUNDO¹

Jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa

Dulcilia H. Schroeder Buitoni²

Resumo: *A relação entre o real e o registro fotográfico é uma questão de fundo para uma estética da comunicação jornalística. Este trabalho parte dos primeiros embates fotografia/arte para apresentar discussões sobre o caráter indicial da fotografia utilizada para fins jornalísticos. Reflexões sobre a dimensão temporal levam à proposta do conceito de embrião narrativo como um dos caracterizadores da foto jornalística. Finalmente, discute-se a aplicação do conceito de imagem complexa de Josep M. Català para entender e analisar fotos jornalísticas, bem como bem como pesquisar novas configurações de imagens em mídias impressas e digitais.*

Palavras-Chave: *Comunicação e fotografia. Imagem jornalística. Embrião narrativo. Imagem complexa.*

1. Fotografia e reprodução do real

Real, fotografia, jornalismo: uma circulação estética naturaliza processos culturais e técnicos em nome de uma de uma finalidade documental. Este trabalho discute a relação entre o real, o registro fotográfico e sua aplicação jornalística, temas que fazem parte de estudos empreendidos pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Visual, vinculado à Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero. Como é considerada a representação fotográfica? O que torna uma fotografia jornalística? A reflexão aponta para dois conceitos vêm abrindo possibilidades teóricas e práticas para o enfoque de imagens fotográficas apresentadas em mídias impressas e digitais: embrião narrativo e imagem complexa.

A idéia de reprodução das imagens frequenta a cultura da humanidade há séculos. Das figuras desenhadas nas cavernas aos pixels da fotografia digital, sempre se desejou reproduzir as formas do mundo. Que o ser humano sempre se relacionou com narrativas, imaginadas ou

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Faculdade Casper Líbero, dbuitoni@uol.com.br

contadas a partir do real, isso sabemos. Que sempre tentou elaborar representações visuais de suas histórias, também sabemos. Nem foi preciso os antropólogos explicarem tais inclinações: muito antes os filósofos teorizaram acerca de relatos verbais e imagens visuais.

Aparelhos mecânicos e/ou óticos já auxiliavam pintores, escultores e arquitetos desde o século XI. Leonardo da Vinci e Michelangelo conheciam as máquinas para desenhar. A câmera escura – antecessora da máquina fotográfica – já era conhecida de Aristóteles, assim como de estudiosos árabes por volta do século IX. A invenção da fotografia é uma consequência direta da revolução industrial e do crescente contexto de valorização da ciência e de processos de pesquisa. A propagação dessa imagem técnica contribuiu para a aceleração das formas de comunicação do século XIX, e vem interferindo visceralmente na comunicação de nossos dias. A fotografia está na matriz das imagens cinematográficas, televisivas e nas veiculadas nas redes computacionais.

Estudos sobre um determinado meio de expressão quase sempre envolvem uma reflexão sobre a relação existente com o real. A questão da representação da realidade aparece nas formas comunicativas, quer tenham finalidades de registro ou incluam propostas estéticas e/ou artísticas. Produções que visam documentar recortes da realidade: reportagens jornalísticas, relatórios, diários de bordo, mapas e outras representações gráficas, desenhos, pinturas etc trazem a questão do realismo, que aparece muito mais fortemente quando a imagem decorre de uma matriz fotográfica. O senso comum costuma atribuir verdade à fotografia que acaba sendo considerada como um verdadeiro documento. Não é à toa que, desde seus inícios, a fotografia começou a ser usada como prova judicial e como forma de identificação das pessoas. A origem científica dos processos fotográficos, somada à grande ascensão da ciência no século XIX, fez com que essa imagem técnica fosse de imediato considerada como verdadeira. Ainda hoje, mesmo quando as pessoas comprovam com seus olhos e mãos as inúmeras possibilidades de manipulação da imagem, a crença na sua veracidade persiste. Tal crença sustenta, por assim dizer, todo um ideário de justificativa de uso da imagem fotográfica pelo jornalismo.

Philippe Dubois traçou um percurso histórico das diversas posições adotadas perante a fotografia por teóricos, literatos e fotógrafos em seu livro “O Ato Fotográfico” (1994). Há autores que consideram a fotografia como um autêntico “espelho do real”; outros como

“transformação do real”; e outros ainda como “traço de um real”. Desde seu surgimento, muitos consideravam a fotografia como a imitação perfeita da realidade. Houve então um grande embate em comparação com as artes plásticas e, principalmente, a pintura. A concepção da fotografia como cópia perfeita atraiu elogios e críticas nos círculos acadêmicos. O escritor Charles Baudelaire saiu em defesa da arte e colocou a fotografia num lugar subalterno:

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro (...) É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. (Baudelaire, apud Dubois, 1994, p. 29)

No contexto do pensamento da época, francamente a favor da ciência, Baudelaire criticava a visão que saudava o processo fotográfico como o grande produtor de imagens. A fotografia não poderia concorrer com a arte, lugar de criação e do imaginário. A fotografia deveria servir apenas como memória e como auxiliar das ciências no conhecimento do mundo. Por outro lado, muitos pensadores viram na fotografia um modo de libertação da pintura. Finalmente a pintura poderia se dedicar à pesquisa de linguagem, sem a obrigação de se reportar ao concreto, ao utilitário e ao social: por exemplo, a pintura não precisava mais perder tempo com a “fabricação” de retratos.

André Bazin pode ser alinhado aos que defendem a fotografia como “espelho do real”; ele chama a atenção para a objetividade essencial da fotografia em um texto clássico, “Ontologia da imagem fotográfica”, datado de 1945:

Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. (...) pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. (...) A fotografia

se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.
(Xavier, 1983, p.125-126)

No século XX, a discussão sobre o real se encaminhou predominantemente para apontar a fotografia como “impressão de realidade” altamente codificada. Autores como Umberto Eco, Christian Metz, Roland Barthes, Rudolf Arnheim, Pierre Bourdieu criticam a mimese e a transparência do discurso do realismo fotográfico: a fotografia é um dispositivo cultural. Para eles, a câmera escura não é neutra e a imagem fotográfica carrega uma pseudo-objetividade. O sociólogo francês Pierre Bourdieu aponta em “Un arte medio” (2003) que todos costumam ver na fotografia um modelo de veracidade de objetividade; no entanto o aspecto do real fixado pela fotografia é sempre o resultado de uma seleção arbitrária. A fotografia é considerada um registro realista do mundo visível porque desde seu início os usos sociais atribuíram-lhe esta função. Para compreender adequadamente uma fotografia, não basta recuperar suas significações mais evidentes; é preciso decifrar o excedente de significação que revela traços do simbólico de uma época, de uma classe, de um grupo artístico.

Quem enxerga na fotografia toda uma carga social, logicamente trabalhará para desnaturalizar esse processo de produção de imagens. Arlindo Machado dissecou em seu “A ilusão especular” (1984) muitas das razões de porque a fotografia não é “espelho do real”. Para ele, toda fotografia é sempre um “retângulo que recorta o visível”:

O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (Machado, 1984, p. 76)

2. Presenças: o real e o índice

A fotografia recorta, circunscreve. Um clique separa a cena do resto do mundo. No entanto, o resto do mundo conserva uma presença “virtual”. O espaço fora de campo (ou espaço off, espaço extra quadro) está ausente da representação, mas ao mesmo tempo

sabemos e imaginamos sua presença. A imagem fotográfica, sendo sempre parcial, pressupõe a presença de uma exterioridade em seu entorno.

As reflexões mais recentes concentram argumentação no discurso do índice e da referência. A fotografia em seu modo constitutivo – a impressão luminosa – pode ser enquadrada na categoria dos índices – signos por conexão física. Se Barthes (em “A mensagem fotográfica”) e André Bazin usaram argumentos que permitiam encarar a fotografia como réplica do real, também observaram características que vão em direção à natureza indicial da fotografia. Para Bazin, a semelhança é uma característica do produto fotográfico; ele concentra a ontologia da foto na gênese automática, isto é na contigüidade que há entre a imagem e seu referente. Em “A câmara clara”, Barthes não reforça o mimetismo, chamando mais atenção para o caráter de traço, de índice.

O índice se relaciona com a impressão física de um objeto real – singular, individualizado – que estava diante da câmera num determinado momento do tempo. Quando havia o negativo, havia o rastro físico: aquele negativo correspondia a pessoas, objetos e/ou cenários que foram fixados em frações de segundo. Mesmo com a tecnologia digital, as informações correspondentes àquela captação de imagem também ficam armazenadas chapa por chapa; há uma individualidade da impressão luminosa.

Alguns autores trabalham com o princípio de atestação. A imagem fotográfica é a impressão física de um referente único; então a fotografia evidencia a existência daquele objeto capturado. Por isso, muitos dizem que a foto certifica e atesta; daí decorrem os usos como foto de identidade e para fins judiciais. No entanto, a única coisa que a fotografia comprova é de que houve um momento em que aquele referente foi clicado. A fotografia não prova quando foi, nem quem são os personagens, nem se cena é instantânea ou produzida.

A concepção de índice envolve uma relação de conexão física. Índice é traço, marca, depósito, rastro. Dentro de uma teoria dos signos, a fotografia opera como a sombra (indício de uma presença que sofre a ação da luz), a cicatriz (marca de um ferimento), o sintoma (indica uma doença), a ruína (traço de algo que existiu), o rastro (sinal de passos), a fumaça (indício de fogo). A impressão luminosa não depende necessariamente de uma câmera fotográfica. Assim, o “fotograma” é obtido sem câmera, sem lentes, resultando do depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz. Esse

processo, que não tem nada a ver com o fotograma do filme cinematográfico, é um experimento, ainda hoje utilizado, que ilustra muito bem o princípio da fotografia, regido por leis da física e da química: o objeto deixa uma marca, ou índice. O fotograma, que seria o grau mínimo da fotografia, foi muito trabalhado por Lászlò Moholy-Nagy, desde 1922, e por Man Ray, a partir de 1921.

A fotografia não explica nada, não interpreta; simplesmente, mostra. Há um jogo de duas formas que aparentemente se excluem: uma presença que afirma uma ausência e uma ausência que afirma uma presença. O caráter indicial também só pode ser atribuído ao exato momento em que a imagem é captada; por essa razão, o livro de Dubois (1994, p. 79) se chama “O Ato Fotográfico”. Ele explica: “em suma não é uma aposta menor dessa lógica do índice colocar radicalmente a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser”.

Essa gênese da fotografia pode fundamentar a atividade fotojornalística, pois a foto produzida e divulgada com finalidades jornalísticas precisa partir da conexão com o real; tal conexão faz parte de um senso comum. No entanto, mídias impressas e eletrônicas costumam justificar o fotojornalismo dentro de uma perspectiva de registro fiel da realidade: no fundo, a grande razão é que o jornal, a revista, a tevê e o webjornal trabalhariam com o “espelho do real”. Motivos ideológicos e mercadológicos sustentam a idéia predominante de que a foto jornalística é um registro do real. E mais: é uma testemunha e uma prova do real. Por mais que ajustem a edição (espaço e lugar na página, cortes, angulações, cores), dificilmente reconhecem que operaram uma “transformação do real”.

Se pensarmos na dimensão pragmática da fotografia, que se concentra no índice, então a justificativa para o uso jornalístico de vinculação com a realidade seria essa conexão física que ocorreu numa brevíssima fração de tempo. Assim, a fotografia jornalística teria como fundamento ser “traço de um real”. Talvez esse conceito seja mais adequado inclusive quando se considera a questão ética da foto jornalística. Dubois (1994, p. 78) aponta para a força de “irradiação” da fotografia: “a unicidade referencial literalmente se propaga por contato, pelas escalas da metonímia, pelo jogo da contigüidade material (...)”. O autor resume a abordagem que privilegia o índice:

Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (Dubois, 1994, p. 53)

Milhões de pessoas fotografam e gravam vídeos em todos os lugares do mundo: a possibilidade de realizar imagens é cada vez mais acessível. Há duzentos anos atrás, somente uns poucos detinham a tecnologia de fabricar imagens. Somente com o advento da fotografia as pessoas puderam ter contato com as imagens “reais” de seus antepassados. Do mesmo modo, a fotografia trouxe a configuração de acontecimentos históricos, até então só visualizados via pintura, desenho ou gravura. Ainda assim, estereótipos da pintura permaneceram e permanecem na composição fotográfica. Além disso, as formas culturais atuais como a mídia impressa, o cinema e a televisão constroem suas próprias convenções na hora de organizar a informação. Tais convenções parecem pertencer à natureza mesma do veículo quando, na verdade, são resultado de mecanismos culturais.

A fotografia só foi assumir seu espaço nos jornais no final do século XIX, e se consolidou como um complemento importante – por vezes decisivo – da informação. Atualmente, a imagem impressa vem sendo um recurso que facilita a produção jornalística, um elemento que permite construir páginas mais interessantes, contrabalançando com a monotonia do texto. Por outro lado, a facilidade tecnológica não tem contribuído para uma utilização mais criativa e expressiva. Por exemplo, a rápida transferência de um suporte a outro praticamente não deu espaço para o desenvolvimento de um discurso fotográfico próprio do jornalismo da web. Nesse sentido, é preciso observar o quanto as condições de produção interferem na configuração dos formatos verbais e visuais em circulação na mídia. Também se faz necessário atentar para a enorme complexidade dos meios massivos e não massivos, complexidade potencializada ainda mais pelas novas tecnologias e pela formação das redes.

Toda vez que surge um novo dispositivo tecnológico, a tendência é proclamar a morte ou a obsolescência da linguagem anterior. Assim, quando apareceu a fotografia, falou-se em morte da pintura. O cinema iria acabar com o teatro, a televisão tornaria inútil a imprensa, o webjornalismo também está substituindo a mídia impressa, o livro vai desaparecer por causa

do computador e assim por diante. No entanto, quase sempre um determinado suporte/linguagem ainda não teve suas possibilidades expressivas totalmente exploradas quando do surgimento de um novo formato.

A fotografia teve sua morte anunciada algumas vezes. “A morte da fotografia” (Beckley e outros, 2005) é o provocativo título de uma antologia com textos sobre o papel da fotografia nas artes visuais dos séculos XIX e XX. William J. Mitchell anunciou o começo de uma “era pós-fotográfica” nos anos 90. Estamos diante de um paradoxo, quando aqueles que continuam produzindo fotografias e exibindo-as declaram a morte desse tipo de imagem. No entanto, trata-se apenas de uma morte metafórica. Winfried Nöth (2006) esclarece:

A morte que essa metáfora evoca significa o nascimento das novas tecnologias digitais da criação e processamento de imagens por meio de câmeras. A fotografia está morta, viva a fotografia! Mas se a fotografia continua existindo como um meio tecnológico e semioticamente transformado, o que foi que morreu na pós-fotografia? (Nöth, 2006, p. 106).

Nöth retoma Barthes de “A câmara clara”, para quem a fotografia nunca mentia a respeito da existência do referente. A fotografia tradicional não mente no sentido de que os raios de luz emitidos pelo objeto são projetados através da lente e registrados pela película num processo de causalidade ótica e química.

Enquanto alguns celebram a revolução trazida pela fotografia digital, outros lamentam as perdas de veracidade dos dispositivos pós-fotográficos. O elogio do novo recurso se deve à potencialidade criativa da produção de imagens digitais. Alguns autores achavam que a fotografia estava limitada por seu inerente automatismo e realismo, e que a imaginação dos fotógrafos estava restrita porque eles não podiam aspirar a outra coisa a não ser meros registradores da realidade. Nöth (2006) chama a atenção para o fato de que a era pós-fotográfica se remete à antecessora da fotografia, a pintura. Ao permitir o trabalho “manual” de fabricação da imagem, a digitalização se aproxima das técnicas da pintura.

As imagens digitais caminham num sentido de independência em relação aos referentes do mundo real. A perda do referente tem provocado reflexões sobre a crise entre a realidade e sua imagem. O próprio Nöth (2006) se refere a essa “crise de representação”:

A morte da fotografia é a manifestação da “crise da representação”, cujas raízes nas artes visuais são as raízes da modernidade que já conhecemos desde o impressionismo, o pontilhismo, o cubismo, a pintura abstrata, o dadaísmo etc. (Nöth, 2006, p. 107).

O autor nos diz que é ingenuidade supor que tenha ocorrido uma tradição ininterrupta de fotografias indiciais que apontem a um referente. A perda de referentes começou cedo na história da fotografia, e houve muitas formas e modalidades dessa morte, por exemplo, a eliminação ou acréscimo através de retoques com o propósito de enganar; o não reconhecimento do referente ao representá-lo de modo incompleto, ou distorcido. Para Nöth, a principal inovação semiótica da era pós-fotográfica não é a desapareção do objeto (referente) do signo fotográfico, e sim a mudança de imagens indiciais para imagens genuinamente icônicas.

3. Contigüidade, tempo, embrião narrativo

Por que a fotografia goza de tanto poder em relação ao real? André Rouillé (2005) assinala que a contigüidade com a realidade é a força e a vulnerabilidade da imagem fotográfica. Ele também considera que uma das novidades do processo foi ter introduzido a quantidade, o número e a medida na matéria mesma da imagem: o tempo de pose, a duração da tomada, a distância, a profundidade de campo, a sensibilidade das emulsões formam um conjunto de parâmetros que tecem uma verdadeira trama numérica imanente à fotografia. A fotografia trouxe novas possibilidades de “medir” o real. Além disso, ao permitir a repetição de ângulos ou vistas de um mesmo objeto e a reprodução de um mesmo negativo, a fotografia introduziu o conceito de série no domínio das imagens. Era a passagem do único ao múltiplo, dos valores artísticos tradicionais aos valores industriais modernos:

o dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produzir em série imagens-objeto mais próximas dos produtos industriais do que de realizações artesanais ou de obras artísticas. Suas propriedades maquinicas fizeram com que ela aparecesse como podendo realizar, dentro das condições novas da Revolução Industrial, a utopia enciclopédica de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo ao formato de um álbum consultável (...) num salão burguês. (Rouillé, 2005, p. 41)

Mesmo antes de formar uma imagem, a fotografia depende de ações em sequência. Na verdade, origina-se num processo conhecido desde a antiguidade: a ação da luz sobre certas substâncias, que reagem quimicamente. Uma superfície foto-sensível conserva a marca da ação da luz: a fotografia começa quando esse registro se fixa mais ou menos definitivamente e passa a ter uma finalidade de uso pessoal ou social.

A imagem fotográfica capta o tempo para restituí-lo. Essa restituição é convencional, codificada; e será muito variável, em especial se a foto tenha capturado uma duração, mais ou menos demorada, à qual chamamos de instante. No entanto, sabemos que houve aquele momento: se for o congelamento de um gesto de um jogador de futebol, por exemplo, percebemos que foi uma fração de segundo, pois os olhos não poderiam captar o chute no ar dessa maneira. A nitidez dos contornos, associada à impossibilidade da posição suspensa, diz que se trata de um instantâneo, da captação de um instante que não se poderia ver ao natural - e que só a foto pode permitir isso.

A fotografia transmite a seu espectador o tempo do acontecimento luminoso do que é registrado: o dispositivo cuida de assegurar essa sensação. Muitas reflexões de fotógrafos sobre fotografia recaem sobre essa inclusão do tempo na foto. A famosa fórmula de Henri Cartier-Bresson, que define a (boa) fotografia como o encontro do instante e da geometria, pode ser ampliada a toda fotografia documental. A intenção fundamental é fazer de um instante qualquer um instante singular. A tecnologia da Polaroid evidenciava muito fortemente a inclusão de uma marca temporal na fotografia.

Em todas as épocas, a fotografia serviu para assegurar validade e legitimidade ao real, ao mesmo tempo em que alguns fotógrafos ou pensadores também a usavam para questionar o efeito de verdade. Muitos fotógrafos e artistas trabalham numa linha de inventar a realidade que vai ser fotografada, como o espanhol Joan Fontcuberta, que criou vários projetos em diálogo com a ciência ou o jornalismo (Herbarium, Fauna, Moby Dick, El cosmonauta Ivan Istochnikov), fotografando-os e fazendo exposições a respeito. Entre os brasileiros que trabalham os limites do real e da ficção, podemos citar Rosângela Rennó, Cris Bierrenbach e Antonio Saggesi.

A utilização de fotografias por jornais e revistas – mesmo que as revistas tivessem nascido mais vinculadas à ilustração do que à informação noticiosa – costuma se fazer num

horizonte de registrar um lampejo de realidade. O registro, o referente, o índice – esse rastro concreto, o cordão umbilical químico ou digital que remete a cena física ou real (ainda que tenha sido inteiramente produzida) sempre foi um motivo muito forte que justificava a presença de fotos nas páginas que se pretendem jornalísticas.

A vinculação temporal – em especial o instantâneo, espécie de congelamento de um plano-sequência imaginário – pode ser apontada como um elemento definidor de propriedades jornalísticas. A pergunta que sempre aparece é: o que torna jornalística a foto? É o assunto? É o olhar do fotógrafo? É a veiculação numa mídia jornalística? O tempo é fundamental para pensar a gênese fotográfica. Para autores como Peirce e Dubois, uma fotografia é também um índice no plano temporal: em cada foto há um tempo incluído. A foto congela e embalsama o passado; eternamente continua a nos mostrar com o dedo (índice) o que foi e o que já não é.

John Tagg discorre sobre o peso da representação na fotografia, afirmando que a natureza indicial é enormemente complexa e não pode garantir nada no âmbito do significado:

O que estabelece o vínculo é um processo técnico, cultural e histórico discriminatório no qual determinados mecanismos óticos e químicos são postos em ação para organizar a experiência e o desejo de produzir uma nova realidade: a imagem em papel que, através de outros novos processos adicionais, pode chegar a ter significado de muitas maneiras possíveis. (Tagg, 2005, p. 9)

O autor se refere à fotografia convencional, analógica, mas tais considerações podem ser aplicadas com mais razões ainda, à fotografia digital. Tagg continua se perguntando como esses processos poderiam ser reduzidos a uma garantia fenomenológica.

Nessa linha de raciocínio, cada inovação tecnológica da fotografia também produziu embates e alterações desde a matriz do índice até as sucessivas visualizações dos produtos difundidos pelos meios de comunicação e/ou arquivados ou contemplados em consumo privado.

Por mais que tenhamos consciência das interferências e manipulações, o substrato do real permanece ao justificar a foto, seja jornalística, seja familiar. O fotógrafo Pepe Baeza (2001) aceita esse substrato do real, esse vestígio, mas considera que o fotojornalismo está em crise. Aponta questões estéticas da comunicação: ele crê que as imagens televisivas dominam a

iconosfera e determinam modelos de comportamento e uniformização do gosto em todo o mundo. Nesse sentido, a imagem impressa deveria criar referências distintas das televisivas. Baeza defende a imagem como forma de pensamento. Mostra como a indiferenciação de conteúdos, a mistura de discursos publicitários com jornalísticos conduz a um consumo acrítico de imagens. Com as imagens virtuais, a aceleração aumenta; e também o efêmero, a cultura-mosaico, a saturação... e o apagamento das narrativas.

Defendendo a função documental e testemunhal, Baeza propõe a divisão das fotos de imprensa em dois grupos – fotojornalismo e foto ilustração. A foto ilustração cumpre as funções clássicas da ilustração: descrever, explicar, detalhar. O fotojornalismo inclui a função profissional, de longa tradição histórica; e um tipo de imagem canalizada em função dos valores de informação, atualidade, relevância política / social / cultural. O fotojornalismo também é influenciado pela fotografia documental, que igualmente tem compromisso com a realidade, mas busca fenômenos mais estruturais do que a conjuntura noticiosa.

Baeza relaciona a foto jornalística com a conjuntura de produção noticiosa. Gostaríamos de acrescentar dois elementos que ajudam a definir a natureza jornalística. Um é o flagrante, já apontado por alguns autores. Ao imobilizar um quadro de uma sequência, o congelamento temporal fica mais evidente: o flagrante seria mais “jornalístico” que outras fotos. Outro elemento é o que chamamos de “embrião narrativo” (muitas vezes presente no flagrante) – quando a imagem nos dá pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações – antes ou depois – da cena registrada. Nessa linha, fotos com pessoas – naturalmente personagens de ações – também seriam mais “jornalísticas”, desde que não se resumissem a um retrato estático.

O conceito de **embrião narrativo** envolve uma idéia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelados no tempo que permitam imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação. Num certo sentido, o “punctum” de Roland Barthes pode ser aproximado ao embrião narrativo.

A narratividade que pode estar presente numa foto isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação. O jornalismo tem uma natureza intrinsecamente narrativa, pois relata acontecimentos e ações de pessoas, animais e meio ambiente. Daí podemos inferir que uma foto que apresenta uma narratividade latente estará mais apta a fazer interface com o texto ou ser a peça informativa principal.

. Entendemos ainda que a imagem que se quer documental – ou memória – pede uma relativa estabilidade. Enfim, trata-se de fixar um aspecto que conserve algum traço de veracidade. Isso nos conduz a uma certa fixidez, numa época em que as imagens apresentam tanta mobilidade e impermanência. Ora, a imagem fotográfica para Barthes, era indício de morte. Morte, porque aquela cena foi única e não existe mais. Ao mesmo tempo, traz para o presente aquele referente.

Mas a imagem digital, ao surgir na tela, parece estar se presentificando inúmeras vezes. O registro do passado (até porque a datação é mais volátil), como por exemplo, os álbuns familiares na web – fica mais fluido: todos estão num arquivo virtual e podem ser atualizados a qualquer momento. Muitos, também, ao rememorar cenas históricas ou marcantes, costumam lembrar mais de fotos emblemáticas do que sequências de imagens de filmes documentais sobre o mesmo fato. Parece que a imagem fotográfica isolada é mais memorável que a imagem em movimento.

Nem a experiência concreta nem a realidade podem ser separadas das linguagens, das representações, no seio das quais se articulam. Baeza (2001) chama atenção para o sistema discursivo, dizendo que é real o que faz com que a cópia impressa seja algo mais do que papel. Assim, não se deve pensar na “magia” do meio, e sim nos processos conscientes e inconscientes através dos quais a fotografia pode assumir um significado. Para ele, o que é real não é só o elemento material, mas também o sistema discursivo que contém a imagem.

A fotografia jornalística, a fotografia publicitária e a foto-ilustração interagem numa mescla que aponta para o real, ao mesmo tempo que provoca reflexão pelo uso incomum de funções informativas e persuasivas da imagem, numa revista que já se tornou um ícone: “Colors”. A publicação “Colors” vem construindo um sistema discursivo próprio e tem o slogan: “uma revista que fala sobre o resto do mundo – sem celebridades, sem moda, sem notícia”. Já abordou temas como morte, água, casamento, violência, drogas, migração, monocultura, viagem, medo, loucura; seu discurso é predominantemente visual. Talvez seja um grande exemplo de jornalismo e de uso de fotos documentais, sem obedecer aos formatos jornalísticos tradicionais. “Colors” contesta as coberturas fotográficas óbvias e luta o tempo todo contra as imagens estereotipadas, mesmo que as produza, mas com finalidade de crítica. Apropriando-se de uma estética publicitária, constrói relatos e/ou argumentações com embriões narrativos muito peculiares. Assim, numa edição sobre guerra, publica uma sequência de páginas duplas em que no lado par há uma foto de algum tipo de arma e, no

lado ímpar, a imagem de um rosto ou de parte do corpo humano desfigurado por aquele instrumento agressivo. É como se fosse um catálogo de mercadorias: junto ao produto está o efeito. O embrião narrativo surge na cabeça do leitor que está vendo a matéria. Os principais problemas da civilização de consumo são exibidos com imagens que se equilibram entre o exagero, o bizarro e o poético.

4. Imagem complexa: pintura e escritura

A interação entre os textos estruturais e os textos icônicos vêm sendo potencializada pelo advento da imagem digital. O estatuto da imagem já sofrera transformações ao longo da história, principalmente com a aparição da imagem-movimento. A imagem fechada, emoldurada, das artes plásticas, ganhou novas dimensões com o movimento. Apesar de alguns quadros formando conjuntos ou sequências, as imagens nunca se mesclavam, nunca se interrelacionavam materialmente. O cinema prolongou temporalmente as imagens, acrescentando-lhes uma duração. E, finalmente, a tecnologia digital introduziu o movimento sem tempo, ainda que não necessariamente sem duração. Estavam criadas as condições para se aplicar o conceito de imagem complexa, formulado por Josep M. Català.

Català e o fotógrafo, crítico e professor Joan Fontcuberta trazem reflexões que nos auxiliam a analisar a fotografia de pixels. Fontcuberta reuniu numa antologia – “Estética fotográfica” – textos clássicos da teoria da imagem fotográfica. Vinte anos depois, publica uma nova edição e no prólogo, discorre sobre as mudanças havidas nesse período. Pondera que existe um consenso em contemplar a fotografia como uma forma de ver que impregnava toda a cultura moderna – e assim os conceitos de objetividade, verdade, memória. Esses temas ainda persistem, mesmo com toda a problematização dos contextos atuais. Hoje, diz Fontcuberta (2007, p. 9): “O que queremos saber é como essa combinação de luz, espaço e tempo adquire um sentido para nós (...)”.

O fotojornalismo pede o índice, necessita do índice para se legitimar. É quase uma exigência filosófica. Porém, onde está o índice na imagem digital? Como conciliar essa necessidade pragmática do registro jornalístico com essa tecnologia de índices deslizantes? As tecnologias operam cortes, fraturas, apagamentos:

Por um lado, a tecnologia digital acentua a fratura entre imagem e suporte, entre informação e matéria. A tecnologia digital desmaterializou a fotografia, que se torna hoje a informação em estado puro, conteúdo sem matéria, cujo poder de fascinação passará a se reger por fatores novos. Por outro lado, a substituição do grão de prata pelo píxel não equivale a uma mera transformação de suportes; e sim nos obriga a reconsiderar a essência mais íntima do meio. O estatuto icônico do registro fotográfico convencional está suplantado por outro, distinto, que se acerca, por um lado, ao estatuto da pintura e por outro, ao da escritura (Fontcuberta, 2007, p. 8).

Se o processo de fabricação fotográfica está se aproximando da pintura e da escritura, então a imagem está prenhe de complexidade. No entanto, a facilidade de registro e reprodução e os princípios de eficácia econômica têm afastado o jornalismo da utilização das potencialidades da imagem complexa. Em seu profundo tratado sobre a imagem, Josep M. Català mostra de onde parte sua reflexão:

(...) é desta arquitetura que combina o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo que surge a verdadeira complexidade visual (...) Tratava-se de pensar as imagens, mas também de pensar com as imagens, para colocar sua particular fenomenologia e os problemas epistemológicos, cognitivos e estéticos que as envolvem. (Català, 2005, p. 22).

A imagem complexa não é mimética nem ilustrativa; é uma imagem interativa que interroga a dualidade entre arte e ciência, ao mesmo tempo em que permite enriquecer nossa compreensão do real. Català defende um olhar complexo sobre a imagem o que significa ultrapassar de muito a visão epidérmica predominante na mídia. Ele propõe que investiguemos não só o caminho através do qual se pode obter conhecimento por meio das imagens, mas também a forma em que se possa refletir visualmente sobre este saber: (...)“uma imagem que não seja simplesmente ilustração de conhecimento expressado mediante a linguagem, mas que junto com ela, se converta em co-gestora deste conhecimento” (Català, 2005, p.85). É preciso implicar uma estética e uma poética: a comunicação contemporânea pede novas formas de representação, capazes de estabelecer mapas complexos das novas realidades. E estes mapas só podem surgir das capacidades expressivas da imagem.

E há a questão das imbricações com o texto verbal. Mais adiante, Català chama a atenção para as relações verbais/visuais nas páginas da web:

Estas páginas são disposições primordialmente visuais; são, em uma palavra, imagens. Pouco a pouco os pesquisadores se irão dando conta de que o fato de um número tão elevado de textos se encontre em uma situação de proximidade permeável (contigüidade mais digital que espacial) promove a possibilidade de interconexões entre os mesmos, que por sua vez abrirão o caminho a novos espaços fenomênicos. (Català, 2004, p. 85).

Aí entra o raciocínio visual que engloba o conceito de imagem complexa. O autor considera que imagens complexas vêm sendo utilizadas de maneira bastante intuitiva e que suas potencialidades devem ser ampliadas. É preciso ressaltar a importância do conceito de imagem complexa para o estudo das novas configurações fotográficas:

A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai em sua busca; porém isso não quer dizer que rechace a possibilidade de encontrar uma objetividade à espera, pendente de seu descobrimento: uma realidade que há de ser encontrada. Isso não quer dizer que a imagem, a visualização, seja um simples instrumento construtor do real; indica que o real para ser realmente significativo deve ser posto a descoberto e que a visualização complexa é um caminho efetivo para fazê-lo. (Català, 2005, p. 642)

O jornalismo não pode prescindir da imagem; o jornalismo não pode prescindir do real. Após discorrermos sobre o real e a fotografia e refletirmos sobre índice e tempo, indagamos sobre as possibilidades expressivas e informativas da fotografia jornalística. Uma estética da fotografia jornalística - principalmente em seus novos formatos digitais - pede que consideremos o conceito de embrião narrativo e exploremos as multiplicidades configurativas - que também incluem o movimento - da imagem complexa. Assim, uma visualização que vai em busca de um real, que indaga, que tenta caminhos entre as dobras e interfaces de imagens e escrituras.

Referências

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: G. Gili, 2001.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **A mensagem fotográfica**. In: **O óbvio e obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BECKLEY, B. e outros. **The death of photography**. Nova York: Delano Greenidge, 2005.
- CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica: una selección de textos**. Barcelona: G.Gili, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- NÖTH, W. **La muerte de la fotografía**. De Signis nº 10, Outubro de 2006. Barcelona: Gedisa.
- ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.
- TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: G. Gili, 2005.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.