



Fotografía: intertextualidades e hibridismos

Fernando de Tacca

Fotografia: intertextualidades e hibridismos

Photography: intertextualities and hybridisms

Fernando de Tacca*

Resumo: *Este artigo aborda intertextualidades da fotografia com o cinema, a literatura, a gravura e a internet. Busca-se organizar o pensamento fotográfico a partir de suas relações e hibridismos com outras artes e meios de comunicação. Ao entendermos o aspecto intertextual da fotografia em vários momentos de sua história caminhamos no entendimento de sua intersecção com a ciência, as artes e os meios de comunicação, relações presentes desde a origem da fotografia e com desdobramentos nos dias atuais.*

Palavras-chave: *fotografia; cinema; literatura; intertextualidade.*

Abstract: *This article addresses the intertextualities of photography and cinema, the literature, the engraving and Internet. It seeks to organize the photograph starting from its relations and hybridism with other arts and media. When we understand the intertextual aspect of photography in various moments of its history, we move forward in understanding its intersection with science, the arts and media, existing relations since the origins of photography with impact in current times.*

Key words: *photography; cinema; literature; intertextuality.*

*Fernando Cury de Tacca é fotógrafo e professor livre docente no Departamento de Multimeios, Mídia & Comunicação do Instituto de Arte da Unicamp – Universidade de Campinas. Foi professor visitante na Universidade de Estudos Estrangeiros de Osaka, Japão, entre 1995 e 1997. Assumiu a Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Buenos Aires, Argentina, em 2004. Vencedor do 1 Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, da Funarte (1984), foi contemplado com a Bolsa Vitae de Artes (2002). Recebeu o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico – 2006, da Associação Brasileira de Antropologia. É autor do livro *A imagética da Comissão Rondon* (Editora Papyrus, 2001). Atualmente é coordenador do Núcleo de Pesquisa “Fotografia: Cultura e Comunicação” da Intercom e editor da revista eletrônica Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br>

Introdução

Ao pensar o conceito de hibridismo como produto (terceiro) de conexões entre dois produtos ou meios – tema muito presente hoje nas diferentes manifestações artísticas, nas quais a fotografia joga papel articulador – deve-se pensar como a intertextualidade estabelecida a partir da fotografia interage na relação com outros meios de expressão e com a ciência, desde seu surgimento.

Começar pensando essa questão com Hippolyte Bayard é tentar compreender um caminho recentemente levantando pela história da fotografia. Ao se auto-retratar em uma série de vinte fotos como um afogado, em papel positivado, alguns meses depois do anúncio do daguerreótipo, demonstrou um deslocamento estético do momento, focado em uma asserção de uma imagem realista. Iniciar com essas imagens indica procurar manifestações que possam contribuir para o pensamento fotográfico na atualidade, principalmente por Bayard se colocar à frente da câmera, criando ambiência e permitindo assim um pacto com o espectador da imagem, levando-o a uma reflexão além de um mero signo indicial. (BATCHEN, 1999).

A fotografia, desde seu surgimento, teve muitos momentos de procura de afirmações no campo da expressão artística e as artes plásticas. A pintura, principalmente, é elemento de constante aproximação e tensão. A presença de elementos pictóricos na imagem aparece na câmera solar quando a ótica permite uma imagem mais nítida e fora da situação desconfortável da câmera escura e, ao pintor, permite uma situação de projeção de imagem padronizada pela geometria da perspectiva para inserção de pinceladas¹. Por outro lado, os estúdios contavam, desde o início, com pintores para dar cor aos primeiros daguerreótipos. Num segundo momento, quando a cor apareceu nos papéis positivados, a fotografia japonesa é talvez o melhor exemplo da virtuosidade dos pintores

¹Situação muito bem descrita no filme *Moça com brinco de pérola* (direção de Peter Webber, 2003).

contratados pelos fotógrafos. Felice Beato, italiano de origem, era um ambulante da imagem. Depois de passar pela Inglaterra, onde trabalhou com Roger Fenton, foi fotografar conflitos na Índia e na Ásia e se estabeleceu em Yokohama nos anos 1860. Muito do que se conhece do Japão dessa época em parte se deve aos dois conjuntos de vistas que ele organizou com imagens colorizadas, compradas pelos europeus ávidos por conhecer aquela sociedade fechada ao Ocidente por três séculos. Os trabalhos de Beato e dos fotógrafos japoneses do mesmo período são afirmações pictóricas na fotografia, estabelecendo, nesse caso, uma forte relação com a gravura policromática japonesa, chamada de Ukyo-e.

No século XIX, apesar de obras importantes como a de Julia Margareth Cameron, com certo deslocamento de sua produção em relação ao seu próprio tempo, pelo jogo de luz e pela relação com ao jogo teatral que estabelece em suas fotos, tem-se uma intertextualidade marcada pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia, com introdução de vários processos e mudanças constante de suportes, até a chegada a seu processo industrial definitivo. Mesmo como uma origem industrial e reproduzível, a fotografia manteve uma relação com os chamados homens de ciência, e como fotógrafos eram mais do que curiosos atentos ao desenvolvimento das ciências e dominavam química, física e outras áreas. Mais do que uma relação com o mundo das artes, a fotografia manteve fortes relações com o desenvolvimento de muitas disciplinas, como ferramenta de observação de eventos sociais ou da natureza².

Nesse sentido, a busca pela imagem em movimento, que estava no princípio do primeiro cinema, na qualidade de animação de imagens fixas, ganhou com algumas experiências de fotógrafos experimentais do movimento humano e animal. Muito conhecidos por suas obras, Eadweard Muybridge e Etienne Jules Marey se tornaram artífices dessa operação, mesmo com intenções um pouco distintas, e cada um em

²Mais informações a esse respeito no artigo: TACCA, Fernando C. de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Revista Brasileira de Psicologia Social**. Florianópolis, v.17, n.3, p.9-17, set./dez.2005.

seu lugar. Se para Muybridge a temporalidade se dá em narrativas fracionadas do tempo por múltiplas exposições de óticas em ângulos distintos, que permite um acompanhamento do movimento; Marey aprisiona a temporalidade em uma única imagem, na qual o tempo se inscreve como ato contínuo. Muybridge procura em muitas de suas imagens a emoção e o sentimento humano, enquanto Marey, mais focado no experimento científico do movimento, faz imagens mais rígidas e frias. Nos dois casos, a intertextualidade se dá com o mundo da ciência e nela se afirma, mas permite dar os primeiros passos do cinema. O caso das fotografias do cavalo em suspensão, na seqüência fotográfica de Muybridge, é referência clássica desse novo momento da imagem técnica. Interessa, aqui, demonstrar que esse período da fotografia estava marcado pela cientificidade que a imagem poderia propiciar. Não se pretende, é claro, negar a importância social do retrato, das primeiras imagens das cidades, do exótico distante agora presente em imagens bidimensionais etc., apenas torna-se necessário frisar que o campo da fotografia era de forte relação com o mundo da ciência.

Nas relações com a estética, é importante lembrar que no pictorialismo temos um primeiro estilo no qual se encontra mais fortemente a noção de autor, marcado pela presença da manipulação artesanal das imagens, considerada parte da criação artística, conforme colocou Charles Baudelaire, observando e respeitando as “noções da época”. Assim, a marca desse estilo estava em alterar uma imagem realística e dar a ela uma aura, ou um clima de algo esmaecido por técnicas de viragens para escapar do realismo duro e direto. Alfred Stieglitz, depois de uma passagem pela Inglaterra, na qual interagiu fortemente com mestres do pictorialismo inglês, difundiu essa experiência estética nos Estados Unidos que deu início ao movimento *Photo Secession*, e também ao criar a revista *Camera Work* e depois as Pequenas Galerias 291. Ao olhar o primeiro número de *Camera Work* observa-se claramente as referências ao pictorialismo como fundante do movimento *Photo Secession*.

Entretanto, foi pela porta de entrada da *Camera Work* e das chamadas Pequenas Galerias 291 que as vanguardas artísticas européias chegaram aos EUA e influenciaram as artes, de modo geral, e a fotografia americana, em particular. Ao observar imagens de Picasso e de Matisse, por exemplo, pode-se verificar a importância dessas vanguardas quando recebidas pelo movimento *Photo Seccesion*, de Alfred Stieglitz e Edward Steichen, com personificação em Paul Strand, nos dois últimos números da revista. Foram as vanguardas modernas, o cubismo, o surrealismo, o construtivismo soviético e a Bahaus que incorporaram a fotografia como plena expressão artística. Aí se percebem as primeiras intertextualidades e hibridismos na imagem fotográfica na arte moderna.

É uma efervescência criativa que influi até os dias de hoje, principalmente na fotografia. É preciso sempre olhar para essas experiências, pois a partir delas a fotografia deixou uma condição periférica e passou a ser um elemento de interação com esses movimentos. Pode-se localizar aqui, efetivamente, o que se chama, hoje, de intertextualidade. O processo de hibridização tomou uma mão dupla e a fotografia procurou sua afirmação como um processo isolado ou dependente de uma estética dada, como no caso do pictorialismo e da fotografia de paisagem. Neste sentido, foi por meio das fotomontagens que se têm as primeiras condições de superposição de significados na fotografia, construindo narrativas internas de forte apelo estético e político para a época.

Entretanto, a situação européia – com ascensão dos totalitarismos na Alemanha, na Itália, em Portugal, e a derrocada de um projeto democrático na Guerra Civil Espanhola – colocou as coisas em outros lugares. Basta ver como o nazismo espetacularizou a vida e fez da fotografia e do cinema suportes ideológicos de sua visão de mundo. E nada tinha de ingênuo nesse sentido: o nazismo incorporou a grande narrativa que se anunciava no fotojornalismo das revistas ilustradas e a fotografia documental, bem como a fotomontagem como processo significativo de dominação estética³.

³Ver: Tacca, Fernando C. de. *Fotografia e olhar totalitário: uma análise da fotografia nazista*. *Revista Imagens*, Campinas, v.1, p.99-105, 1995.

A expansão das vanguardas pelo mundo e dos movimentos fotográficos aconteceu até mesmo no Japão. Os trabalhos de Nakaji Yūsui, inicialmente, e depois de Shoji Ueda, demonstram como essas novas idéias correram rapidamente culturas visuais atentas a essas modificações. Nota-se, entretanto, uma efetiva ausência da fotografia no modernismo brasileiro, seja por esquecimento, ou pior, por omissão ou desconsideração da fotografia na Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade, como fotógrafo aprendiz, ficou muito longe do turista aprendiz.

A narratividade fotográfica ganhou nova dimensão significativa com a obra de Duane Michals na década de 60, na qual princípios de significação adentraram o campo das sensações e emoções. O sentimento de presença e ausência, de prazer e dor, de fantasia e realidade, marcou Duane Michals como a nova referência da seqüencialidade fotográfica. Anos mais tarde, em 1985, ocorreu uma apoteose dessas idéias com a publicação do livro *Droit de Regards*, de Marie-Françoise Plisart e Benoît Peeters⁴, um projeto no qual a narrativa fotográfica deixa de ser linear e anuncia-se como hipertexto. Nele, para compreender o fluxo, é necessário voltar às elipses que se apresentam até mesmo para o imaginário. Trata-se de um conjunto de ensaios fotográficos que tem como mutação de situação a própria fotografia em princípios conceituais, como testemunho, registro ou documento, mas que se abre para o plano de cumplicidade, e torna o leitor um agente ativo. Ou seja, ocorre um hipertexto anunciado em narrativa realizada por camadas de significação que incita o leitor para uma interatividade na leitura das seqüências de imagens.

Ao trazer para este artigo, nesse momento, a ambiência da sala Mae West, no Museu Teatro Dali, em Figueras, Espanha, minha pretensão é argüir que Salvador Dali pré-anuncia a construção artificial de espaço com o lugar onde há um arranjo dos objetos em diálogo, como diz Badrillard, e se concretiza no olhar individual através de um processo ótico pelo qual se percebe uma tridimensionalidade ilusória, que também

⁴Mais informações, ver TACCA, Fernando C. de. O prazer da (dupla) cumplicidade Voyeur. **Studium**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg2.htm>. Acesso em: jun.2007.

se traduz nos olhos de Mae West. Seus olhos são reproduções de quadros impressionistas do Rio Sena. Salvador Dali indica que o olhar individualizado é marcado nos dias de hoje pela reprodutibilidade técnica e somente observável a partir de um único ponto de vista com domínio do código.

Ao chegar a esse ponto, pretende-se dizer que a intertextualidade da fotografia com o campo das artes, de forma geral, encontra hoje no ambiente midiático da convergência digital um espaço vertiginoso de encontros com outras linguagens visuais e sonoras. E, principalmente, que as narrativas ganham uma visibilidade com apropriação de imagens em processos individuais de criação e de expressão. Ou seja, têm-se essas condições pré-anunciadas em vários momentos e neste, especificamente, está-se somente experienciando novas linguagens emergentes. Experiências com *Youtube* e outras produções multimídias na internet, como *Jum Cut*, são espaços de interatividade além da televisão e dos meios tradicionais, como o cinema e a própria fotografia. São pontos de encontro, possíveis novas intertextualidades, que podem remeter para formas de hibridização ainda não exploradas⁵.

A multimídia *Valetes em Slow Motion*, de Kiko Gofman e Jurandir Muller, que acompanha o livro com mesmo título, tornou-se uma referência do processo de colocar o leitor como sujeito ativo, e é permeado de imagens fotográficas, e o site do filme “33”, de Kiko Gofman⁶, é uma continuidade na obra desse jovem realizador.

Algumas outras referências da intertextualidade na internet abrangem muitas áreas, como o fotojornalismo e multimídia do jornal argentino *El Clarin*⁷, que disponibiliza uma série extensa de trabalhos independentes de fotógrafos locais, algo ainda muito distante dos portais brasileiros. Ainda como trabalho inovador, e no caso com forte conotação política, pode ser citado o trabalho de Erich Blumrich, que fez uma campanha solitária

⁵Ver: KALINA, Noah. Noah takes a photo of himself everyday for 6 year. Youtube. Disponível em: <www2.uol.com.br/33/>. Acesso em: abr.2007.

⁶wGOFMAN, Kiko. Disponível em: <www2.uol.com.br/33/>. Acesso em: abr.2007.

⁷<www.clarin.com/diario/especiales/index.html>.

contra George W. Bush⁸. Neste sentido, a multimídia presencial e virtual *Big Brother*⁹ faz uma espécie de telefone sem fio com imagem. Na verdade, uma única imagem que se transforma indefinidamente em processo de semiose/simbiose ilimitada, com participação anônima de internautas.

Intertextualidades com o cinema

Recentemente, uma ampla produção cinematográfica lançou mão da fotografia como elemento ontológico da cultura visual contemporânea. A fotografia aparece como narrativa e encontro enunciativo; traz o contexto sócio-histórico e discute a memória; aborda o fotojornalismo e a fotografia de guerra; alimenta-se da estética fotográfica e, em alguns casos, a fotografia é a principal referência; apresenta-nos alguns fotógrafos autobiografados ou traz sua obra; ou ainda prioriza o fotógrafo como personagem; quase sempre, tem-se um fotógrafo em crise.

Os elementos propriamente constitutivos da estrutura fotográfica são aqueles que os fotógrafos conhecem muito bem, são articuladores do código e eles o fazem de forma muitas vezes automatizada, no bom sentido. Ou seja, há um estado de quase alteração de consciência para dentro do próprio código fotográfico e o processo de decisão se dá nessa ambiência cognitiva e perceptiva. Algumas imagens se tornaram ícones da história moderna e contemporânea. Sob o comando do fotógrafo Roy Strycker, na década de 30, foi realizada a maior documentação fotográfica de cunho social, que registrou os anos de recessão dos EUA, após a quebra da Bolsa de Nova Iorque. Essa documentação estava vinculada a um órgão governamental chamado *Farm Security Administration*, ou FSA (vinculado ao Ministério da Agricultura). As fotografias tiveram rápida circulação pela imprensa e, para exemplificar, pode-se citar a clássica

⁸BLUMRICH, Erich. Disponível em: <www.ericblumrich.com/animation.html>. Acesso em: abr.2007.

⁹TACCA, Fernando C. de. **BigBrother**. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/bigbrother>.

Migrant mother, de Dorothea Lange. Além da rapidez com que essa fotografia chegou a muitos espaços – imprensa e museus – ela se tornou um ícone do período, sendo constantemente reafirmada nas décadas seguintes até os dias de hoje.

Também rapidamente esta situação social foi transformada em livro por John Steinbeck: *The Grapes of Wrath* (Vinhas da Ira) e, em seguida, transpassado para o cinema com o mesmo título, dirigido por John Ford, tendo Steinbeck como roteirista. Ele escreveu esse romance ainda em 1940, sob o impacto das imagens do FSA. Não existe uma única fotografia do FSA no filme, entretanto a plástica é toda montada nas luzes, enquadramentos e elementos da fotografia dessas imagens. Ao ver o filme, relembra-se o conjunto imagético do FSA: encontramos a plástica da documentação, com imagens e luz em movimento.

Recentemente, *Dogville* (direção de Lars Von Tiers, 2003) se passa no mesmo período da grande recessão da década de 30 e o diretor referencia sua inspiração ao mostrar um *slide show*, no final do filme, com fotografias clássicas do FSA. Em outro filme, *Seabiscuit – alma de herói* (direção de Gary Ross, 2003), o período é o mesmo, e a principal personagem um cavalo frágil e desacreditado no turfe. Entretanto, torna-se um grande vencedor. Foi um grande acontecimento que chegou às grandes massas. Havia um estímulo da mídia na identificação com um cavalo considerado perdedor, e as fotografias que situam a crise social são também do FSA. Em alguns filmes, as fotografias situam um período, como *Gangues de Nova Iorque* (direção de Martin Scorsese, 2002), que usa imagens de Mathew Brady e Alexander Gardner para dar uma valoração histórica na trama. Em *Seabiscuit* é mais do que isso: é a identificação com a crise e sua superação.

No filme *Paris, Texas* (1984), Win Wenders, antes de filmar, fez inicialmente um percurso fotográfico para montar o roteiro. Ao ver essas imagens prévias fica clara a contaminação fotográfica nos enquadramentos e na luz do filme. A plasticidade da pequena série que Robert Capa fez na praia de Omaha é inspiração para as cenas iniciais do filme *O resgate do soldado Ryan* (direção de Steven Spielberg, 1998). Fotos tremidas,

umbilicalmente próximas das ações, pois o fotógrafo desembarcou na praia da Normandia, como uma espécie de soldado com câmera. São fotos sem muita definição, mas que passam uma forte sensação de movimento (segundo consta, um erro da revelação) e se tornaram ícones do início da libertação da França. Outras fotografias, mais tarde, inclusive algumas do próprio Robert Capa (como “Libertação de Chartres, 1944”), marcaram a França livre da dominação nazista.

O recente filme de Clint Eastwood (*Flags of our Fathers*, 2006), inspirou-se em uma única fotografia simbólica da cultura visual norte-americana, tomada por Joe Rosenthal, em Iwo Jima, em 1945. O filme percorre os desdobramentos que se dão em torno da realização, circulação da imagem e da espetacularização da guerra nos EUA. O fotógrafo é apenas um coadjuvante inexpressivo do ato fotográfico e desaparece na narrativa, como uma espécie de dissolução da autoria.

E ainda no pós-guerra, Alfred Hitchcock dirigiu uma película paradigmática ao colocar um observador vigilante atento a todos os movimentos de sua vizinhança. Imobilizado por uma perna quebrada um fotógrafo porta uma câmera fotográfica como um instrumento de vigilância e acompanha o cotidiano de um edifício, até se defrontar com um possível assassinato. Em pleno período do macartismo, no qual todos estavam sob suspeita, a presença desse fotógrafo, que apenas se utiliza do aparelho para vigiar, é o alerta de uma sociedade em processo de aguçamento das liberdades individuais, no qual todos vigiam todos para o “bem comum”.

Os filmes *La Jetée* (1961), de Chris Marker, e *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni, são os pioneiros de uma extensa lista de películas que vieram a seguir, abrangendo a polissemia da fotografia. Ambos trabalham a seqüência fotográfica como elemento da narratividade, na qual fotografias migram de significado conforme o desenrolar dos filmes, ou seja, novas impressões surgem a partir das mesmas imagens. *A bela adormecida* (1981), de Marcelo Tassara, cria uma ficção a partir de uma única e singela fotografia, na qual o texto de James Joyce (*Finnegans Wake*) conduz junto com a narrativa para uma diluição da referência indicial e leva à gênese granular da fotografia, um lugar quase sem sentido visual.

Michelangelo Antonioni, em *Blow up* (*Depois daquele beijo*, 1966), constrói como personagem um fotógrafo entre fronteiras do mundo superficial da moda e de uma experiência do “real”, vivenciando noites em um abrigo de desempregados e sem-tetos. Será o acaso fotográfico, na procura romântica de um beijo que encontra a tragédia, que lhe coloca moralmente na condição de testemunha de um assassinato. Antonioni, como um profeta anunciador de significações, não está interessado em preservar o fotógrafo, e nem os espectadores, principalmente pelo desaparecimento da prova do assassinato, o próprio corpo. Os espectadores se colocam na posição de testemunhas, e o corpo se torna somente grãos de prata em ilusão especular. A morte anunciada se mescla aos cristais de prata em fúnebre desconcerto, no qual a narrativa fotográfica indica a construção de significações dentro do campo do inconsciente ótico, aquilo que somente o aparelho vê e informa. Ao final, os espectadores se contentam com o som de uma bolinha inexistente de tênis e uma imagem que somente informa o indizível de uma morte abstrata. Torna-se difícil escapar do campo do simbólico, da convenção social.

La Jetée é uma narrativa carregada de aproximações com um discurso documental, que cria uma atmosfera de realidade, mesmo sendo um filme de ficção científica: uma explosão nuclear que dizima a cidade de Paris e que leva os sobreviventes a morar em subterrâneos. Utilizando somente fotografias, a narrativa ultrapassa a linearidade temporal ao transportar pessoas para o passado, com intuito de tentar impedir determinadas ações. A voz em *off* comanda essas passagens como uma voz onipresente e amarra os silêncios visuais. Ao ver essa película, hoje, percebe-se a agilidade recente dos meios digitais, nos quais se encontra um leque das amplas possibilidades para além da trucagem analógica, como ocorre no filme de Marcelo Tassara. São os precursores das novas narrativas audiovisuais hoje acessíveis *on-line*.

Dentro das referências da imagem fotográfica como articuladora das narrativas ficcional, destacam-se mais dois filmes como marcas dessa intertextualidade: *Antes da chuva* e *Amnésia*. *Antes da chuva* (direção

de Milcho Manchevski, 1994) anuncia a crise do fotógrafo e o fim da visão de imparcialidade ou distanciamento. Ou seja, ao fotografar, o fotógrafo participa do espetáculo, torna-se artífice da tragédia, muitas vezes pelo fato de eventos serem realizados para serem fotografados e dar visibilidade a vis e cruéis ações. Nesses casos, mesmo ao se distanciar da participação, o fotógrafo não consegue se separar do ato fotográfico, de sua própria morte fotográfica. Já *Amnésia* (direção de Christopher Nolan, 2001), coloca os espectadores no olho do furacão, na tênue, fugaz e incerta memória dos tempos atuais, nos quais são consumidos imagetivamente como mercadorias e perdem seus anteparos e âncoras. Sobra a memória imediata, ou quase imediata, uma memória presencial daquilo que acontece em cada momento. Assim, as imagens instantâneas servem a isso, um consumo imediato e descartável.

Intertextualidades com a literatura

Alguns livros abordam a fotografia, o fotógrafo e o ato fotográfico, em dimensões distintas, muitas vezes como parte do mesmo processo. São digressões do fazer técnico, do estado de êxtase com a luz, com as frustrações e angústias dos produtores de imagens.

Adolfo Bioy Casares, importante autor argentino, contemporâneo de Borges, com quem mantinha fortes relações, escreveu *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, no começo da década de 70, recentemente publicado em nova edição, mas ainda sem tradução no Brasil. Nesse livro, um jovem fotógrafo se desloca para a cidade de La Plata, capital da Província de Buenos Aires para, a partir da encomenda de um grande estúdio, fazer uma documentação da cidade. Seu percurso pelas ruas e avenidas é marcado pela busca da luz, como um *flâneur*. Não há como escapar das lembranças das fotografias de Eugene Atget e de Walter Benjamin, quando se lê seu envolvimento com a cidade. O fotógrafo de Casares é um sujeito pleno no encontro com seu ofício e em sua vida amorosa, que também perpassa duas jovens irmãs. O jovem fotógrafo se

embebeda pelo jogo de luz, pelas linhas da arquitetura, e pelas imagens feitas em paixão. É um sujeito em procura da felicidade.

Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza, abre com uma pergunta incômoda: “*Como alguém se torna um fotógrafo de loucos?*” A pessoa que pergunta ao fotógrafo estava internada em um hospício sendo fotografada quando fez a pergunta. O incômodo remete o fotógrafo para outro momento de sua vida, quando lhe perguntaram: “*Como uma pessoa se torna um fotógrafo de putas?*” Antes de se tornar um profissional no final de suas atividades profissionais como fotógrafo oficial de um hospício, ele fez uma série de fotografias estereográficas de prostitutas na sua regressa vida boêmia, e compartilhou essas imagens com seus amigos. As perguntas se cruzaram no baú de suas memórias quando descobriu entre essas imagens retratos, uma mesma mulher: primeiro quando prostituta e agora como louca. A partir dessas perguntas se traçam os caminhos do fotógrafo e dessa mulher. Rivera Garza, por meio desse artifício, pôde descrever a vida de seus dois personagens e seus pontos de encontro, no passado e no presente, em um dado momento da história mexicana.

Em texto recente, Artur Perez-Reverte escreveu o livro *El pintor de batallas*, no qual um famoso fotógrafo se isola angustiado com as inúmeras atrocidades que retratou como fotógrafo de guerras desde muito jovem, e se lança a um trabalho épico de pintar um mural com todas as lembranças que o atormentam. Entre suas fotos premiadas uma ganha grande destaque pelo prêmio Pulitzer, feita na guerra da Bósnia. Seu isolamento somente é quebrado pela chegada ostensiva de um soldado fotografado em primeiro plano nessa imagem. A partir daí criador e criatura passam a dialogar com tensão o tempo todo. O soldado sobrevivente leva a marca do reconhecimento imagético nos primeiros momentos como prisioneiro de guerra, mas sobrevive e quer conhecer sua história como personagem de uma fotografia amplamente divulgada pela mídia internacional. Vive o espectro dessa imagem que o acompanha por onde viaja em procura do autor da imagem. O fotógrafo de Perez-Reverte é um espelho do fotógrafo do filme *Antes da chuva*, no qual as sombras

das imagens não desgrudam daqueles que participaram do evento social fotografado. E assim, o fotógrafo sai de uma condição passiva de documentação para se tornar partícipe do espetáculo trágico.

Podemos também reconhecer o caso real da crise de Kevin Carter. Fotógrafo sul-africano, do chamado Clube do Bang-Bang, Carter ganhou o prêmio Pulitzer, em 1994, com uma fotografia muito forte de uma criança africana desnutrida em segundo plano, tomada no sul do Sudão, em 1993, e, em primeiro plano, um abutre que a espreitava. Essa imagem o acompanhou pelo resto de sua vida e ele sempre ouvia a mesma pergunta: o que você fez para tentar salvar a garotinha? Fazer uma fotografia já não é suficiente para o leitor de imagens. Seus companheiros indicaram um estado depressivo, que pode ter sido um dos elementos de seu ato suicida. Da mesma forma, Susan Sontag indica que podemos encontrar também elementos de perturbação íntima nas últimas e desconcertantes imagens de crianças e pessoas diferenciadas de Diane Arbus e seu posterior suicídio.

No livro *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, o personagem é como um funcionário do programa, um fotógrafo sem motivação, que trabalha sob encomenda, e já perdeu seu espírito arranjador e anunciador. Tenta somente sobreviver com o que lhe restou de suas informações de ofício. Uma relação amorosa em decadência e um fotógrafo sem nome – somente “o fotógrafo” – parecem indicar uma condição conceitual de frustração que, claro, não se pode generalizar para esse sujeito criador de imagens, ainda chamado de fotógrafo, que ainda se mantém ativo nos dias atuais.

Dos livros citados, nós, fotógrafos, nos identificamos com Casares, principalmente aqueles que ainda se deixam levar pela luz e pelo flamar, cada vez mais difícil nos tempos atuais, e não necessitam da encomendas para sobreviver. Talvez os fotógrafos profissionais sejam mais frustrados do que os “amadores”, que fotografam pela paixão e pelo prazer, longe do retorno ao cliente. Ao se olhar para a história da fotografia é possível recortar inúmeros exemplos desse fotógrafo do prazer estético pleno, descompromissado do mercado. Lartigue é a melhor referência da virada do século XX e Julia Margareth Cameron no século XIX.

Ainda no campo da literatura é possível citar alguns livros que trazem a fotografia como chave, como no caso da novela policial *A suspeita*, de Friedrich Dürrenmatt (conhecido autor de teatro e cuja peça mais conhecida é *A Visita da Velha Senhora*), na qual uma fotografia de um médico nazista, publicada na revista *Life*, leva um comissário de polícia aposentado a identificá-lo como um importante cientista nos círculos europeus. No campo da grande narrativa jornalística, nada se compara até hoje à epopéia vivida por John Steinbeck e Robert Capa com o livro *Um Diário Russo*, produto de uma viagem de ambos para a União Soviética em 1947, no período do pós-guerra, quando se iniciava a tensão da guerra fria. Imagens e textos dialogam em constante fluxo significativo, no qual se complementam sem hierarquia, pois o indizível das imagens abre para um campo sensorial do leitor além da escritura. Produção rara, encontro de um dos mais importantes romancistas norte-americanos do período com um ícone do moderno fotojornalismo.

Finalizando, abrem-se outras intertextualidades com a série *O fotógrafo*, de Didier Lefèvre, em que a narrativa fotográfica se mescla com história em quadrinhos. Lefèvre participou das muitas caravanas de equipes da organização Médicos Sem Fronteiras, ultrapassando os limites nacionais do Paquistão rumo ao Afeganistão, em 1986. Escrita e desenhada por Emmanuel Guilbert, diagramada por Frédéric Lemercier, a série tem como personagem o próprio Lefèvre, e suas primeiras fotos são ainda no Paquistão, num quarto de hotel, no qual faz dois auto-retratos, anunciando-se. A narrativa percorre o trabalho da organização MSF e apresenta particularidades da cultura milenar afegã, com intimidade e um olhar muito próximo ao cotidiano de uma sociedade tradicional em guerra. Destacam-se na narrativa os grifos comuns realizados na folha de contato fotográfico, transparecendo as escolhas na edição das imagens do fotógrafo, hora na história, e nesse caso fora dela, assumindo a situação a *posteriori*.

Recentemente, Luise Weiss apresentou o resultado de uma pesquisa sobre memórias familiares, na qual envolveu muitos documentos, entre

eles uma série de fotografias anônimas, e segundo a artista: “As fotos forneceram dados basilares que acompanharam a trajetória da realização do trabalho...” e ainda

[...] o reencontro com a foto como que provocou a recuperação do afeto, da emoção do encontro com um registro que marcou a existência de seres e lugares. O contraste de luz e sombra deste material irá dialogar com as xilografias, nas quais a luz é obtida pela retirada da madeira (onde a tinta não penetra). Para esta luz possuir intensidade, necessita do contraste da sombra.¹⁰

Escolher finalizar esse texto com a intertextualidade do trabalho recente de Luise Weiss leva-nos indubitavelmente para os primeiros momentos da imagem fixada em suporte fotossensível, anterior à introdução dos sais de prata. Leva-nos às primeiras imagens produzidas por Joseph Nicéphore Niépce, uma quase gravura em betume da Judéia. Podemos arriscar a dizer que a fotografia surge em intertextualidade ótica com a gravura.

Referências

ADES, Dawn. **Photomontage**. New York: Thames and Hudson, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v.10).

BAILEY, Ronald. **The photographic illusion: Duane Michals**. New York: Alskog Book, 1975. (The Master of Contemporary Photography).

¹⁰Catálogo da exposição “Saga”, realizada no Espaço Fundação Stickel, em dezembro de 2006.

- BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of photography.** Lancaster: The MIT Press, 1999.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens.** Campinas: Papirus, 1997.
- CASARES, Adolfo Bioy. **La aventura de un fotógrafo en La Plata.** Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- DÚRRENAMTT, Friedrich. **A suspeita.** Rio de Janeiro: O Globo, 1964.
- GARZA, Cristina Rivera. **Ninguém me verá chorar.** São Paulo: Francis, 2005.
- LEFÈVRE, Didier; GUILBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo.** São Paulo: Conrad, 2006.
- LIVINGSTONE, Marco. **The essential Duane Michals.** New York: Thames and Hudson, 1997.
- NEWHALL, Beaumont. **The History of photography.** New York: Museum of Modern Art, 1986.
- _____. **Photography: essays & images.** New York.: The Museum of Modern Art, 1980.
- MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do bangüie-bangue: instantâneos de uma guerra oculta.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEINBECK, John; CAPA, Robert. **Um diário russo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREZ-REVERTE, Artur. **El pintor de batallas**. Buenos Aires: Afaguara, 2006.

PLISART, Marie-Françoise; PEETERS, Benoît. **Droit de Regards**. Paris: Editions de Minuit, 1985.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. “Esper Machine: a metalinguagem em Blade Runner, de Ridley Scott”, in **Studium n.7**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/2.html>>. Acesso em: jun.2007.

_____. “La Jetée, “documentário” do futuro”, **Studium n.14**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/2.html>>.

TEZZA, Cristóvão. **O fotógrafo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TRANCHE, Rafael R. **De la foto al fotograma**. Madrid: Ocho y Medio, 2006.

WELLS, Liz (Org). **Photophaphy: a critical introduction**. New York: Routledge, 1997.

