



Teses do Aprimoramento Fotográfico: estudo sobre os processos de aprendizado da captura fotográfica¹

Yuri de Mesquita Barichivich²

Fabio Gomes Goveia³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

RESUMO

Trabalho voltado a formulação de teses sobre a importância de certos procedimentos mentais no aprimoramento e aprendizado do fazer fotográfico e sobre porque fotografamos. Realizado baseado em estudos e artigos de cunho filosófico e prático, o artigo aborda tanto as questões práticas do fazer fotográfico quando o pensamento filosófico daqueles que o produzem de forma ostensiva. A primeira tese se propõe a responder o que para nós seria a “espera fotográfica” e a segunda tese reflete sobre nossa necessidade de repetir arquétipos imagéticos para afirmação do nosso potencial.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; espera; arquétipos; teses; comunicação.

CORPO DO TEXTO

Primeira Tese – O Fotógrafo É A Espera.

Primeiramente, devemos apontar que a espera da qual o fotógrafo necessita não é uma espera forçada, uma espera temporal da qual são os segundos e minutos que definem. Embora o tempo conforme conhecemos linearmente seja parte integrante da espera, aquilo que define o momento de que ela termine é algo muito mais sutil, pessoal e por muitas vezes intransferível. Mas, suspeito que antes de configurar o que seria a “espera fotográfica” deveríamos considerar nossa noção do que é o tempo, fugindo da noção linear imposta pelo senso comum. Acredito que uma das definições mais corretas para tratar o tempo na fotografia venha de Albert Einstein, ao colocar que a distinção entre passado, presente e futuro não passa de uma firme e persistente ilusão, uma que

¹ Trabalho apresentado no IJ04 - Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Aluno líder do grupo e estudante do 2º. Semestre do Curso Jornalismo, email: yuri.barichy@gmail.com.

³ Professor Doutor pela ECO-UFRJ e Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.



tende a se perpetuar pelo senso comum. O tempo é uma noção intempestiva, carregada de nuances das quais a fotografia toma parte para se fazer “grávida de tempos”, podendo ser uma representação de qualquer local nesse turbilhão do tempo. Maurício Lissovsky (ECO-UFRJ) nos coloca um pensamento bastante didático no pensamento de que toda fotografia é o tempo que nos resta, segundo o mesmo:

“O que se chama de dispositivo fotográfico – a câmera, nós fotógrafos, a disposição de fotografar, a espera – funciona na tensão entre urgência e permanência. Estas são as duas faces de uma cunha afiada que o fotógrafo procura cravar mais fundo no coração do agora. Ali, entre o olho e o dedo, o tempo é tudo que nos resta, um tempo suspenso no tempo. Um tempo de duração indeterminada, porém **determinado** a acabar” (LISSOVSKY, M. **A Máquina de Esperar**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.)

Mas, o que para nós seria a “espera fotográfica”? O tempo que acreditamos passar enquanto esperamos que alguma cena se apresente para nós? Aquele instante que a composição se desabrocha em nossa mente e começamos a clicar? Podemos conceituar que essa “espera” é o momento entre o qual a composição satisfatória é atingida pelo fotógrafo e o momento do clique, o mesmo clique que congela e gera a partir daquele momento um recorte de uma realidade, um momento, um novo “tempo”. O que determinou o que essa fotografia “foi” ou “irá ser” entre tantos outros tempos foi a espera, foi o cintilar de reflexão e decisão – seja ela racional ou emocional – que foi tomada. Podemos refletir nessa preposição nos utilizando uma das mais icônicas fotografias de Bresson, a “Hyères”, na qual o mesmo compôs e aguardou que o “instante decisivo” se apresentasse a ele, no caso, a passagem do ciclista abaixo dos degraus da escadaria. Essa é a espera, o momento entre a composição e o clique.

Costumamos ser apresentados a fotografia teórica com um pensamento bastante direto sobre a função que Roland Barthes determina para a fotografia - reproduzir ao infinito aquilo que só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente aquilo que nunca mais poderá se repetir existencialmente – justificando a sua visão de que as máquinas fotográficas são somente “relógios de ver”, ou seja, como portadoras de um passado, de um tempo em que se define que “isto foi” e não mais será, não mais irá acontecer. Essa transformação da fotografia em um registro único, irrecuperável e real de um momento entre o que o fotógrafo vê e a sua reação de ativar o obturador, esse instante em que Henri Bergson chama de “duração” ou “memória”, é onde, segundo Maurício Lissovsky, toda fotografia encontra sua origem e toda subjetivação dos fotógrafos encontra seu lugar.



Essa definição de Barthes para a fotografia restringe todo o labor somente a momentos únicos, constituídos de milésimos de reação corporal daquele que faz uso do "Relógio de ver" mas, o que acontece com o pensar do fotógrafo? Os momentos de decisão entre o capturar e o não-capturar a imagem? Lissovksy propõe que deixemos a essa definição de Barthes e passemos a considerar o equipamento fotográfico como "Máquinas de Esperar" objetos que nos fazem ter que parar, aguardar entre o momento do "agora" e do "não-agora" objetos mesmos que nos forçam a identificar padrões geométricos, comportamentais ou temporais para que seja possível a captura daquilo que Bresson definiu como "Instante Decisivo" aquilo que na fotografia definimos como um tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel, permanente. O fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo. Há a intuição de que todos os elementos da foto estão lá exceto por um pequeno detalhe, então existe a espera, até que finalmente ao apertar o botão o fotógrafo sai com a sensação de que captou algo, aquela definição quase orgástica de que há algo ali, algo único e belo, algo que somente a espera foi capaz de proporcionar.

Essa espera é assinatura do fotógrafo, tudo que o mesmo deixa de si na imagem que acaba de realizar são os traços de sua espera, do tempo passado, os vestígios de sua expectativa, os momentos de reflexão entre o "*espero mais*" e o "*não espero mais*". Só existe instantâneo fotográfico porque tempo e movimento foram dali extraídos pelo fotógrafo – enquanto ele espera – portanto, só existe a fotografia porque existe a espera, a reflexão, a indecisão e a decisão.

De todas as decisões que um fotógrafo deve tomar para realizar a captura de um momento a espera é o mais influente. Possuímos a capacidade de perceber momentos, ações e gestos tanto de pessoas como de seres naturais, podemos, portanto, compreender que momento devemos esperar para que possamos atingir aquele "orgasmo fotográfico", a certeza interna que o capturado foi o pretendido, ou mesmo, o "não-pretendido" que se revela uma surpresa. Para Bergson, só há fotografos no intervalo indeterminado que ocorre entre o olho e o dedo, aquele a qual ele chama de "duração", embora esse intervalo seja resultado de uma espera constante, algo que Siegfried Karacauer definiu como um "estar-aberto hesitante", e que nascia de um "sentido alerta" constante e referente ao "seu próprio tempo" - o tempo do fotográfico.



A fotografia como já dito está “grávida de tempos” podendo estar carregada de passado, presente ou futuro. Estamos acostumados a olhar para as fotografias e pensar no passado, em atos constituídos em um tempo distante de nós, um instante que já “foi”, mas, em verdade, a fotografia em nossas mãos, aquela impressa que estamos olhando nessa mesma situação de viagem imaginária ao passado também está carregada de presente, essa fotografia ainda “é”. Não precisamos ir longe para entender essa concepção, essa fotografia é um pedaço de papel, essa fotografia é uma memória - por muitas vezes uma memória querida - e essa fotografia é um momento. Porém, aquilo que talvez não vejamos, é que essa fotografia *poderia “ter sido”* muitas outras coisas, muitos outros momentos possivelmente bastante diferentes daquele que está ali registrado, ou seja, a espera definiu aquilo que a fotografia “foi” e aquilo que ela “*poderia ter sido*”.

De acordo com o pensamento de Lissovsky, devemos pensar as máquinas fotográficas como aspiradores de movimentos, sugadoras de tempo e momentos únicos, mas que poderão se repetir em algum tempo “*futuro*”, ou em um tempo daquilo que “*poderia ter sido*”. A “duração” dos fotógrafos, segundo o mesmo, suga tempo e movimento do mundo, e essa duração, como diz Bergson, deixa nas coisas as marcas de seus dentes [3]. Porque os fotógrafos esperam, e somente por essa razão, as fotografias são orientadas para um “futuro” mas não para nosso futuro, mas para o futuro delas próprias, aquele o qual podemos pensar em forma de algo imaginário, algo que se torna palpável e impalpável ao mesmo tempo, o tempo daquilo que “*será*” ou “*daquilo que poderá ser*”. Walter Benjamin observou que as fotografias eram capazes de aninhar o “futuro” porém, de outra maneira, podemos dizer que as fotografias são capazes de aninhar vários “futuros” ao invés de consolidar o fato de que somente existe e existirá num momento futuro como algo definitivo, damos a liberdade para crer que as próprias capturas serem capazes de gerar outros tempos para outras pessoas, outras pessoas que souberem esperar que esses momentos se revelem. Para Lissovsky, os criadores de imagem de hoje são “foto-expectantes” mas, também, somos criadores de futuros, passados e presentes, somos criadores de uma atualidade.

Revolvendo sobre toda a importância da espera, da criação e não da percepção do 'Instante Decisivo’ podemos considerar que a concepção de que os fotógrafos são “capturadores de momentos” passa a ser substituída por uma ideia de que somos, em verdade, “Criadores de realidades”, o que nos leva ao exemplo de Doisneau em sua célebre fotografia “*O Beijo do Hotel de Ville*” em que algo de um momento, ele criou



uma realidade que para muitos perdura até hoje. Somos de fato forjadores de futuros, criadores de realidades e, mais importante, somos nós mesmos “Maquinas de Esperar”.

Segunda Tese: Fotografamos o que já conhecemos

Nós representamos, repetimos e remontamos imagens que estão imbuídas em nosso subconsciente. Não é algo racional, é algo inerente a nossa humanidade, possuímos um banco de “imagens mentais” as quais somos impelidos a repetir como forma de representação, esses são nossos “arquétipos imagéticos”. Carl Gustav Jung [4], psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica definiu – de forma abrangente – os arquétipos como “uma espécie de imagem apriorística incrustada profundamente no inconsciente coletivo da humanidade, refletindo-se (projetando-se) em diversos aspectos da vida humana, como sonhos e até mesmo narrativas” e como tal são uma fonte infindável de apropriações de nós mesmos sobre imagens que “já foram” ou ainda imagens que “serão” em algum momento. Jung ainda explica que no concernente aos conteúdos do “inconsciente coletivo”, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais – primários, hereditários, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos na mente dos seres humanos e, portanto, evoluíram em conjunto com a mentalidade e racionalidade, somente acrescentando mais e mais imagens a esse “inconsciente coletivo”.

Jung deduz que as "imagens primordiais" - outro nome para arquétipos - se originam de uma constante repetição de uma mesma experiência, durante muitas gerações – buscamos essa definição para a área pesquisada, pela repetição de imagens semelhantes através das gerações, mesmo antes do advento da captura de imagens, as próprias pinturas se utilizavam desse “banco de imagens” que todos possuímos – eles – os arquétipos – são as tendências estruturantes e invisíveis dos símbolos. Por serem anteriores e mais abrangentes que a consciência do ego, os arquétipos criam imagens ou visões que balanceiam alguns aspectos da atitude consciente e inconsciente do sujeito. Os mesmos funcionam como centros autônomos que tendem a produzir, em cada geração, a repetição e a elaboração dessas mesmas experiências. Eles se encontram entrelaçados na psique, sendo praticamente impossível isolá-los, bem como a seus sentidos. Porém, apesar desta mistura, cada arquétipo constitui uma unidade que pode ser apreendida intuitivamente, ou seja, podemos conscientemente utilizá-los para subvertê-los como “inspiração” para a criação de novas imagens.



Como já dito, os arquétipos são as tendências estruturantes e invisíveis dos símbolos. São eles que definem as ligações entre os tipos de signos em que o significante - realidade concreta - representa algo abstrato - religiões, nações, quantidades de tempo ou matéria - por força de convenção, semelhança ou contiguidade semântica - como no caso da cruz que representa o Cristianismo, porque ela é uma parte do todo que é imagem do Cristo morto - Sendo um signo, "símbolo" é sempre algo que representa outra coisa - para alguém ou para uma coletividade – e é aceito como algo fixo, que transpasse gerações. Peguemos um exemplo náutico para concretizar esse pensamento, o arquétipo do “Farol” ou do “Guia” para os marinheiros, aquela luz de esperança no meio da noite que o farol concedia. Representado em pinturas por toda a idade moderna, além de na literatura – Moby Dick é um exemplo – o arquétipo do “Guia” passa a ser ligado a imagem do farol na colina, que, portanto, passa a se repetir na pintura em locais diferentes do mundo, em diferentes épocas de modo muito semelhante (Anexo 1, Anexo 2, Anexo 3) e na fotografia, da mesma forma, (Anexo 4, Anexo 5). Esse imaginário coletivo representado pela repetição das mesmas imagens – sejam das representações pictóricas anteriores de faróis ou dos significantes factuais – se mostra cada vez mais forte progressivamente durante a idade contemporânea em que a sua utilização atingiu o ápice. É importante ressaltar, todavia, que os arquétipos não possuem formas fixas ou pré-definidas, elas são “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos na mente dos seres humanos” suscetíveis a mutações de adaptações a cada sociedade.





(Anexo 3)





(Anexo 5)

Mas e quanto as imagens que “*ainda serão*”? Aquelas imagens que estão incrustadas porém ainda não as experimentamos concretamente nessa existência? De uma forma ou outra, em nossa era somos bombardeados por imagens já produzidas de arquétipos com os quais ainda não havemos – ou haveremos – de ver durante a vida, há portanto uma grande “reserva de imagens” incrustadas no nosso inconsciente esperando para se revelarem para nós. Walter Benjamin observou que as fotografias eram capazes de “aninhar” o futuro em “minutos únicos”. O futuro está lá, aninhado como um ovo, adormecido, à espera do momento de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido. Essas imagens estão a nossa espera, aguardando o momento para se revelarem a nós de forma com que elas deixem de “*ainda ser*” e passem a “*terem sido*”. É deste passado-agora-futuro que a nossa imagem do passado está à nossa espera – a imagem ancestral imbuída em nossas mentes – ela aguarda ansiosamente o momento em que a reconhecamos. Desde esse agora ela nos visa, nos encara. Segundo Lissovsky, toda fotografia, insiste, confia, pois tão seguro quanto



estaremos todos mortos um dia, nada está perdido para a história. Tudo que foi dito, feito e sonhado tem um encontro marcado conosco. Estamos fadados a repetirmos nossos sonhos, nossos “*futuros*”.

Porém, pensar no tempo como uma forma linear passa a gerar uma linha temporal a qual podemos interpretar que estamos “prevendo” imagens, estamos pegando algo que não aconteceu e transformando em realidade, em quanto, em verdade, estamos somente representando aquilo que já está em nós. Tempo, conforme entendemos de forma cotidiana é algo que dependemos para concretizar um pensamento envolvendo a questão de “hereditariedade”, de que as imagens apreendidas nos são passadas por formas verbais e visuais através de lendas, contos e, nos dias de hoje, fotografias e filmes. Novamente, Lissovksy define que uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética. Toda descoberta em uma imagem resulta de olhar correspondido que atravessa as eras. É o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem agora perceber.

Pensemos exclusivamente na fotografia, é um fato aceitável que todas as imagens capturadas através desse método vão desaparecer um dia, seja por má preservação de processos mais arcaicos ou por um ou outro motivo dentro da era digital. Consideremos a quantidade de imagens que se perderam pelo tempo já nessa época em que estamos, quantos fotolitos, fotogramas e até trabalhos inteiros se perderam nas areias do tempo? Os antigos sabiam que “imagem” é o que sucede a tudo o que morre, são as impressões deixadas que se perpetuam no “inconsciente coletivo”. “As possibilidades criadoras, a serviço do novo são na maior parte dos casos descobertas, lentamente através das velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividades” diz Muholy-Nagy, em referências as novas imagens que são apresentadas, que bebem no “velho” para serem realizadas. Dependemos constatemente desse “passado” para que possamos realizar imagens “futuras”, aquelas as quais não estão presentes em nosso “inconsciente coletivo”, aquelas imagens que chocam, fazem pensar novas formas são somente descobertas de novas imagens em um poço de velhos arquétipos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.



_____ **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo;** álbuns da cidade de São Paulo (1887/1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

LOPES, Almerinda da Silva. **Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba** (1850/1950). Vitória: Edufes, 2004.

GOVEIA, F. G. . **Cartões postais de vitória - Vistas de uma cidade invisível.** Rio de Janeiro. ECO-UFRJ, 2011.

LISSOVSKY, M. **A Máquina de Esperar.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

KRACAUER, S. **O Ornamento da Massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149-160

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa-Preta.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 82-4.