

OLIVER NIEVES MANN

FOCOS PRIVADOS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

UM EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO FOTOGRÁFICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais
Orientador: Mauricius Martins Farina

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Mann, Oliver.

M315f Focos privados em espaços públicos um exercício de
construção fotográfica. / Oliver Mann – Campinas- SP: [s.n.],
2010.

Orientador: Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1.Artes visuais. 2.Fotografia. 3.Tipologia.
I. Farina, Mauricius Martins. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Private focus on public spaces an exercise in photographic construction.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Visual arts ; Photography ; Typology.

Titulação: Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Prof. Dr. Celso Pereira Guimarães.

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.

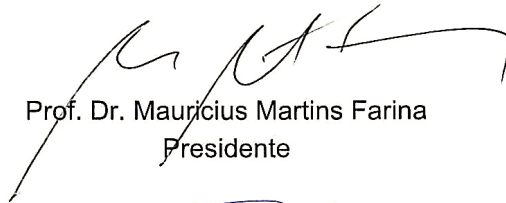
Prof. Dr. Hécio de Paula Magalhães.

Data da Defesa: 30-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Oliver Nieves Mann - RA 4366 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Maurício Martins Farina
Presidente



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Titular



Prof. Dr. Celso Pereira Guimarães
Titular

Dedicatória

Dedico este trabalho à memória de Inês Schneider, certo de que nenhuma imagem será capaz de substituir a falta que sua luz nos faz.

Aos meus pais, Rebecca e Peter, ao meu irmão Andreas, as presenças mais importantes de minha vida.

A Janaína Bottechia, que soube como ninguém compreender a singularidade do tempo de cada um, pelo seu amor paciente e incondicional.

A Robson Grinberg e Danielle Nabarretti. Amigos de verdade, não importa em qual parte do mundo.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Maurícius Martins Farina e Professora Dra.Marta Strambi, que enxergaram algo mais no meu caos fotográfico inicial, minha profunda gratidão.

Ao amigo e jornalista Agnaldo Rodrigues, cuja paciência e determinação foram essenciais para o término deste trabalho

RESUMO

Villém Flússer propõe em seu texto *Filosofia da Caixa Preta* dois conceitos opostos que desafiam a autonomia criativa no fazer fotográfico. Se “funcionário” é operador do aparelho e age de acordo com programa pós-industrial revestido em seu interior, a figura do “fotógrafo” vem acrescentar uma possibilidade de subversão a esse programa. Esta capacidade demonstra-se então bem relativa pois é da natureza do aparelho servir-se da criatividade do fotógrafo criando novos programas que aumentarão as exigências do desvio. Haverá então repertório infinito para novas imagens? Esta pesquisa propõe apontar alguns paralelos entre uma fotografia na qual a documentalidade vinculada a um imaginário fortemente calcado no realismo perspectivista é marca aparente, e uma fotografia que procura finalmente transcender os programas impostos por esta visão aparelhística. Procurou-se exemplos desta problematização em obras heterogêneas como a de Rodtchenko, August Sander e Bernd & Hilla Becher, incluindo também, no último caso, as escolas fundadas a partir de suas metodologias de abordagem entre objeto e referente. Ponto capital na análise de cada obra é o domínio rigoroso da sintaxe fotográfica demonstrada por cada autor, mesmo que, o grau de contingencialidade prevaleça mais em uns que em outros. De forma dialógica, esta pesquisa ainda propõe apontar certos aspectos onde o domínio da programaticidade e da retilinearidade do aparelho escapa a raros estados em que a fotografia não mais se coloca como uma construção semântica codificada por elementos geométricos historicamente convencionados, mas como Barthes nos diz: como “uma força constativa”, ao “isto é” e “isto foi”, no qual o noema não parte do objeto, mas do tempo. Se este é o caminho para a renovação da fotografia a idéia da liberdade do fotógrafo adquire contornos diversos ao que foi apresentado por Flússer. Concomitante à revisão da literatura, a outra metade do desenvolvimento desta pesquisa compreende um exercício de construção fotográfica em forma de tipologias com móveis domésticos descartados no ambiente urbano, Esta proposta prática é indissociável aos conceitos teóricos aqui propostos.

Palavras-chave: Tipologias, Fotografia, Artes Visuais

ABSTRACT

Villem Flusser suggested in his text "Towards a Philosophy of Photography" two opposite ideas which challenge the creative autonomy in making photography. If the "worker" is the "operator" of the apparatus and act according to the post-industrial program inward cover, the "photographer" come to add more subversive possibilities to the program. This capacity then demonstrate relativity for its the apparatus nature to serve the creativity of the photographer creating new programs which adds the demand of diversion. Then there will be a repertory of infinite new image? The proposal of this research is to show some parallels between the photography in which a imaginary documental links strongly - stepped on realistic perspective which is the aparent mark, a photography which search firmly to beyound of its program impose for this visual apparatus. Looking after example of this question in heterogeneous work, like Rodtchencko, August Sander and Bernd & Hilla Becher, which includes also in the last case, the school founded, starting on its methodic approach between object and reference. The analitical highpoint in each work is the rigorous dominion of the photographic sintax demonstrated by each author inspite the degree of contingency that prevails, mor or less at each others. The dialogical form of this research again, suggest certain aspects where dominion of programaticity and the retilianerity of the apparatus escape to rare moments in which photography doesn't set like a semantic construction codified by geometrical elements historically agreed, but as Barthes have said, "confirmed force", a "that is" / "that was" in which perception (noema) don't start from the object, but from time. If this is the way of the photographic renovation, the idea of the emancipation of the photographer acquires diverse configuration which on presented by Flússer. Together with the literary revision, the other half of the development understand the practice of the photographic construction in the tipological form with cast-off household furniture in the urban environment. This practical proposal is unseparable with the theoretical ideas as propose.

Key words: Visual Arts, Photography, Typology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - 1

1- ALGUMAS TOPOLOGIAS DA IMAGEM DOCUMENTAL FOTOGRÁFICA - 7

- 1.1- O aparelho fotográfico como máquina programada - 7
- 1.2- Questões inerentes ao realismo da imagem fotográfica - 27

2- TIPOLOGIA E SÉRIES - 47

- 2.1- August Sander e um certo desvio de norma 47

3- DAS SÉRIES TIPOLÓGICAS DE BERND & HILLA BECHER À FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA ALEMÃ - 55

- 3.1- Sistematizando um pensamento fotográfico: Bernd & Hilla Becher e a Escola de Düsseldorf - 55
- 3.2- Thomas Ruff e a máquina imaginária -63
- 3.2.1- A cópia copiada - 67

4- TIPOLOGIA DO AMBIENTE URBANO. CONVITE PARA UM PASSEIO NO ESPAÇO HIPERMODERNO - 71

- 4.1- Objeto privado no espaço afetivo -71
- 4.2- Objeto privado no espaço sem identidade - 83
- 4.3- Anotações acerca do trabalho prático - 93
- 4.3.1- Procedimentos de Fotometria - 97
- 4.3.2- A constância de horário - 103
- 4.3.3- O itinerário de buscas - 110

CONCLUSÃO - 124

APÊNDICE - 126

- 1- Breves considerações técnicas sobre o manuseio laboratorial - 126

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS - 134

ÍNDICE DAS IMAGENS - 138

INTRODUÇÃO

Onde a fotografia pretende se fazer matéria como documento e onde a fotografia pretende se fazer matéria como afeto? O rigor investido em certas séries fotográficas contemporâneas dá a entender que a força descritiva aumenta em razão inversa à sua força subjetiva. O campo da sugestão é sistematicamente afastado à medida em que grãos de prata, píxeis, tinta, pó eletrostático e todo e qualquer meio que componha uma imagem mimetiza com exatidão o duplo objeto-referente. Assim a fotografia de uma cadeira deverá ser sempre uma cadeira pelo que a práxis aliada ao rigor de uma sintaxe não abre campos para interpretações segundas, fora o que no suporte se encontra denotado.

O sentido de várias obras fotográficas durante a história se fez e ainda se faz científico se abordados superficialmente, ainda mais se estas se cercam de códigos que nos levam a interpretar como tal: rigor nas proporções de escala e no alinhamento, paralelismos, diagonalidades, axialidades, profundidade de campo, luminosidade difusa; - o que lhes confere coerência formal quando dispostos lado a lado à maneira de arquivos visuais.

Ao comparar a pragmática do saber científico e do saber narrativo em “A Condição Pós-Moderna”, Jean François Lyotard acabará apontando a denotação como inseparável do saber científico:

O saber científico exige o isolamento de um jogo de linguagem, o denotativo; e a exclusão dos outros. O critério de aceitabilidade de um enunciado é o seu valor de verdade. Encontram-se com certeza outras classes de enunciados [...]; eles são apenas suportes na argumentação dialética; esta deve terminar em um enunciado denotativo. (Lyotard, 1998:46)

Mas, como sugere Lyotard, ao desenvolvermos competência¹ mínima para que a verdade do enunciado possa ser confrontado com trabalhos fotográficos similares aos de Karl Blossfeldt¹, perceberemos que denotação não confere a priori, um sentido de documento a uma obra.

Como professor de artes em Berlim Blossfeldt coletou e catalogou em grande parte de sua vida espécies vegetais da região que serviriam como modelos “naturais” para os seus alunos. Um trabalho que para muitos beirava a obsessão requeria antes de tudo um arsenal de métodos que o fez aventurar na botânica e na fotografia com total estoicismo.

Os trabalhos “in natura” feitos por Blossfeldt incluíam o preparo dos exemplares vegetais e o estudo visual destes diante da objetiva fotográfica de maneira a lhes destacar ao máximo suas equivalências arquitetônicas com as disciplinas envolvidas no programa da universidade. Seccionamento de hastes, bulbos, distensão de sépalas, e toda a sorte de artifícios que distanciavam os elementos orgânicos de seu estado original conferiam à vasta cultura vegetal atributos sobressignificantes, onde uma linguagem de documento adquiria mais sentido quando visto a partir do próprio uso da câmera.

Hans Christian Adam descreve as minúcias de Blossfeldt no trabalho de campo e de registro, que vai desde a época certa para colher os exemplares até a composição fotográfica destas, muitas vezes taxidermizadas entre duas lâminas

¹ Aqui Lyotard refere-se a “competência” como um saber adquirido pelo estudante (destinatário do saber) através do pesquisador ou expert (remetente), e que precisa ser constantemente renovado por meio de debate entre os dois, pois o enunciado extinguirá do momento em que só existir um único remetente, em outras palavras, a importância do enunciado depende da competência dos que a estudam, e esta competência só existe se houver uma prática de reciclagem/renovação do saber sobre este enunciado.

de vidro² no intuito de bidimensionalizar ao máximo o objeto, eliminando assim as diferenças focais entre os planos da superfície vegetal. No intuito de conferir solidez ao seu trabalho, Blossfeldt atribui verbalmente um sentido de documento a uma arte que madura, tem autonomia para falar por si só. Adam nos diz que:

Paralelamente, Blossfeldt qualificava as suas imagens como “documentos sobre os vegetais” e “documentos fotográficos”. Se evoca, a propósito das suas imagens, a noção de documento, esta deve-se ao facto de as mesmas fixarem os vegetais, no momento da sua exposição, sem qualquer alteração. Contudo, não é necessário remeter este termo para uma acepção demasiado restrita, pois, antes da exposição, como foi referido anteriormente, o fotógrafo submetia a planta a algumas transformações, intervindo no suposto processo documental, de modo a moldar a seu gosto o objecto a fixar. (Hans Christian Adam 2001:35)

Sua intervenção subjetiva demonstra o quanto de sua capacidade criativa se escondia por trás da rigidez formal das longas séries tipológicas de flores, arbustos, folhas, raízes e caules que classificados e registrados, serviriam de suporte pedagógico para seus alunos nas aulas de desenho.

A força denotativa das imagens de Blossfeldt não impediu que fossem expostas em circuitos bem diversos das que compõe a rigidez asséptica dos herbários acadêmicos e dos institutos de pesquisa botânicos. Esta “imparcialidade” documental é canônica na obra tipológica de Bernd & Hilla Becher que trazem décadas de registros rigoros da arquitetura industrial e vernacular de várias regiões da Europa e da América do Norte.

Como abordar uma série que classifica e compara as soluções formais de acordo com as funções que regem cada estrutura em vários pontos diferentes

² Karl Blossfeldt; fotógrafo alemão, e um dos principais precursores da Nova Objetividade Alemã. Sua obra mais famosa, *Urformen der Kunst* (Formas de Arte Originais) publicado em 1928, trouxe-lhe enorme reconhecimento. Junto com August Sander, são referências fortes nas séries tipológicas de Bernd & Hilla Becher, que analisaremos a partir do capítulo 3

dos países industrializados? Contrariando o senso do puro valor utilitário o que se desdobra na sucessão de caixas d'água, garagens de trens e silos industriais são detalhes formais que expandem o olhar para além de critérios ou categorias científicas. Esta condição reflete uma dupla-personalidade do aparelho fotográfico, o de sustentar sua pretensa neutralidade em todos os objetos que lhe são apreendidos, e a do fotógrafo que, consciente dos códigos que regem esta neutralidade, aceita-as como matéria constituinte de seu processo criativo. O que modifica nesta relação dual é a plena consciência de onde o fotógrafo quer chegar por meio de seu domínio da sintaxe técnica.

Interessante lembrar tal domínio análogo aos romances de Alain Robbe Grillet³, onde o processo descritivo pelas palavras parece desenvolvido de forma obstinada a um único propósito: demonstrar que a realidade interior, intocada e desconhecida, pode ser conjecturada a partir de uma exaustiva descrição da realidade exterior.

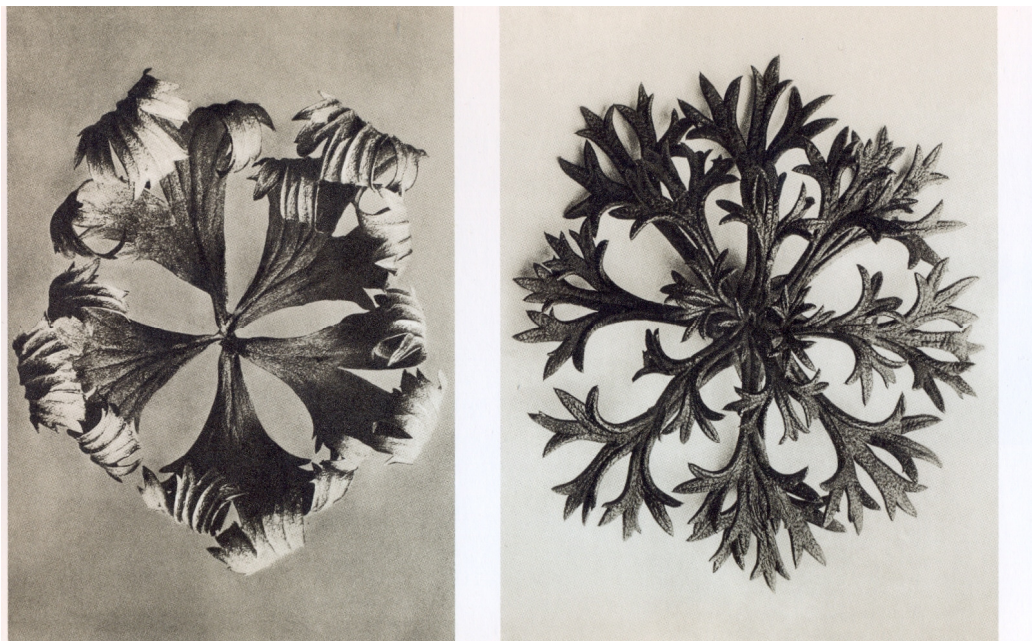
No caso das tipologias botânicas de Blossfeldt e com especial relevância as tipologias arquitetônicas de Bernd & Hilla becher (estas servirão para um capítulo mais à frente), pode-se inferir uma realidade segunda decantada abaixo da superficialidade seriada destas séries comparativas.

Em estágios cujo desenvolvimento da linguagem fotográfica refere-se a puro exercício descritivo a conotação pode não ser aparente, mas permanece como sutil gatilho que detona estesias e paixões muito além do que o “documento” pode aprisionar. Se destilar afetos situa-se além da capacidade programática do aparelho fotográfico, o fotógrafo no entanto opera tais

³ Alain Robbe Grillet, representante da *Nouvelle Roman* francesa. Seus romances da fase experimental são extremamente descritivos e seus personagens desprovidos de profundidade psicológica. Nestes termos, o leitor é compelido a interpretar sugestivamente as intensidades dramáticas a partir de uma narrativa neutra, fria, atonal, onde o jogo de cenas é denotado até suas últimas propriedades. Foi roteirista de “O ano passado em Marienbad”, dirigido por Alain Resnais. “La Jalousie”, publicado no Brasil com o título “Ciúme”, é uma de suas obras mais emblemáticas.

efeitos/afetos jogando pelas regras elementarmente puras do aparelho, algumas vezes intencionando-se disso, outras vezes não.

Estas afirmações dão seguimento a um exercício de tipologia fotográfica cujo início reporto em 2004, sem intenções formais, e num segundo momento em 2008, onde a preocupação com regras de proporção, prumo, composição e iluminação assumem um processo investigativo mais ordenado. O foco desta prática restringe-se aos sofás que são despejados pelo espaço urbano e periférico de várias cidades do interior paulista e na capital. Como objetos emblemáticos de uma privacidade doméstica velada, o sentido que refratam resiste no espaço aberto da rua, nos interstícios vicinais de bairros desordenadamente ocupados, em periferias ou pontos ilegais de despejo. Em questão não fica só a precariedade do suporte fotográfico e suas possíveis interpretações ou o engodo serial dos móveis de baixo custo, mas a condição relés e fugaz daquilo que, iludidos, consideramos o mais seguro e certo: o lugar a que pertencemos.



II.I- Karl Blossfeldt- *Saxifraga Wilkommiana* e *Trollius europeus*

1- ALGUMAS TOPOLOGIAS DA IMAGEM DOCUMENTAL FOTOGRÁFICA

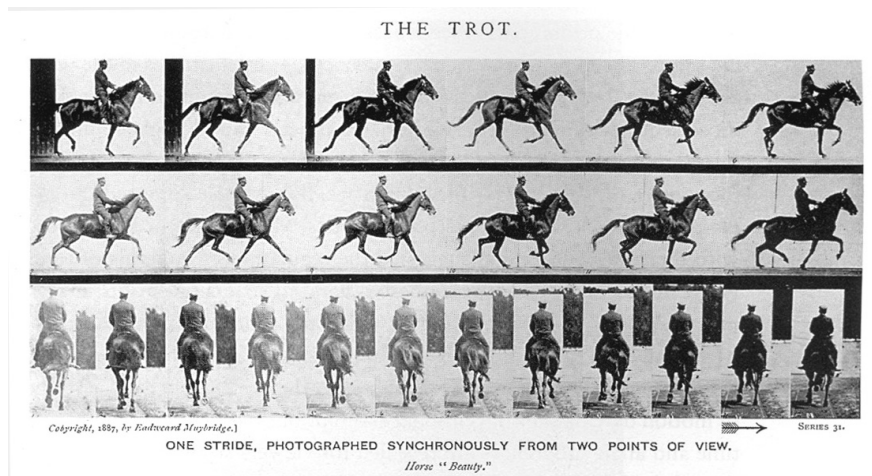
1.1 O aparelho fotográfico como máquina programada

A materialidade objetiva e engenhosa como produto de uma evolução ininterrupta de saberes, ideologias e intencionalidades, esta é uma das características inquestionáveis do aparelho fotográfico. Enquanto objeto sólido, é ponto decisivo de uma tecnologia produtora de imagens que afasta paulatinamente a realidade primária do mundo de nossos olhos, mundo este habitualmente descolorido e contínuo, pouco dinâmico e pouco “realista”. Substitui-se no lugar pedaços de imagens deste mesmo mundo reconstruído em forma de mosaico, onde cada peça é representação isolada e independente, e sem que nunca se consiga formar um contínuo - e por isso dotado de um dinamismo que nossos olhos sozinhos são incapazes de enxergar.

O aparelho fotográfico materializa-se como filtro sofisticado que pontua detalhes antes “inimagináveis” do nosso cotidiano. “Inimagináveis” porque do ponto de vista fisiológico nossa retina é incapaz de formar uma imagem de beleza plástica como a causada pela gota de leite que irrompe em forma de coroa na superfície de um copo cheio, como fez o fotógrafo Harold Edgerton⁴ em 1936. “Inimagináveis” porque nunca pudemos estar tão próximos do bico de um avião supersônico no exato momento em que este rompe a barreira do som. “Inimagináveis” porque até antes das experiências fotográficas de Edward Muybridge⁵ em 1870, com suas cronofotografias fig2, especulava-se; se em algum momento durante o trotar do cavalo, suas quatro patas não estariam em contato com o chão.

⁴ Em 1931 Edgerton aperfeiçoará a sua fotografia estroboscópica que possibilitará congelar movimentos muito acima do que o obturador de acionamento mecânico é capaz de registrar.

⁵ “Atitudes of Animals in Motion” extensivo estudo sobre o movimento animal a partir da técnica cronofotográfica iniciado em 1870 por Muybridge, em Palo Alto EUA.



II.II- cronofotografias com detalhes de movimento animal

Se tal é a força das imagens produzidas pelo “aparelho” a ponto de deslocar o olhar contínuo de uma civilização para um olhar fragmentado e sincopado, onde cada retalho de imagem é ultrapassado pelo concorrente que o sucede em termos de realismo retiniano, cabe também entender os moldes em que se elegeu este aparelho de produção de imagens como síntese de nossa era, e no modo como vai devorando o mundo para nos devolver a “realidade” em forma de fragmentos. Mas cabe lembrar, acima de tudo, que tecnologia e civilização andam em estrita sincronia, e que fases específicas de uma cultura são regidas por signos específicos que por sua vez são produzidos por tecnologias específicas sob demanda dessa mesma cultura.

Afirma-se que todas as imagens produzidas pelos meios analógicos e/ou eletrônico-digitais devem seu enorme poder de difusão à máquina fotográfica, principalmente a partir da invenção do calótipo no sistema negativo-positivo de William Henry Fox Talbot, em 1841. A gênese da reproduzibilidade, e mais além, da repetitividade abole as fronteiras do espaço erudito dos museus e torna palpável o que antes só podia ser apreciado sob o véu cerimoniosamente diáfano que caracterizava estes locais. A fotografia abala a tradição ao culto da obra singular e realiza o desejo das massas de estarem mais próximas dos

objetos de culto por meio da reprodução técnica, mesmo que a unicidade dos objetos já não exista mais.

Esta aura Benjaminiana que singulariza a obra de arte ainda encontra ecos nas refinadas superfícies dos daguerreótipos, invenção de Louis Jacques Mande Daguerre, em 1839, tanto na forma como são exibidos como na forma como são acondicionados. Abre-se o caixilho de um daguerreótipo com o mesmo cuidado com que se abre um missal para a oração. O processo do daguerreótipo fixa uma imagem única e irrepetível e somente apreciável de perto e em ângulo de visão específico. Mas apesar de tanto preciosismo, fica implícito neste complicado e demorado processo de fixação de imagem as propriedades básicas da fotografia, como um suposto automatismo e um inédito grau de realismo nunca antes alcançado por qualquer arte pictórica.

Mas o fenômeno fotográfico é fundamental tanto no processo da daguerreotipia que resulta numa imagem única quanto no processo do calótipo de Talbot que possibilita a partir de uma matriz negativa a geração infinita de cópias. O aspecto que mais pesa nestas duas técnicas é a qualidade mimética que confere um “fazer” vinculado a este mesmo automatismo, ou seja, a ausência da intervenção direta das mãos no momento da fixação da imagem. Inexiste um agente humano normalmente encarnado no papel de pintor ou desenhista se colocando entre objeto e referente na fixação. É a parte em foco do referente que se transfere por si só do mundo exterior para a placa sensibilizada no interior da caixa preta, demonstrando a vocação triunfalista do aparelho ótico sobre a destreza manual do homem. Prelúdio de uma era que se desenvolverá aceleradamente: um análogo que já na fase moderna se multiplica industrialmente em escala inédita.

Todo aparelho pós-industrial carrega dentro de seu chassis o fundamento de um objeto tecnológico que visa funcionar por si só: o aparelho fotográfico produz imagens, o aparelho de DVD transcodifica informações contidas na superfície de discos prateados que são repassados ao aparelho de

televisão, o aparelho auditivo substitui e amplifica os sons de um ouvido lesionado, o aparelho de ar condicionado modula o ambiente a uma temperatura agradável.

“Por certo:” diz Villém Flússer: “aparelhos informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos” (Flússer 1995:27) mas como não pertencem mais à categoria de objetos industriais, apesar de produzidos em ambientes e escalas industriais, visam “modificar a vida dos homens”, e não “modificar o mundo” como faziam os objetos industriais anteriores. Aparelhos pós- industriais produzem informações, armazenam e reprogramam símbolos, dos quais, a fotografia os representa.

Pode-se imaginar a atualidade como um mundo tomado de aparelhos que produzem estímulos aos nossos órgãos sensoriais na forma de informação visual, sonora e tátil. A máquina fotográfica é aparelho que instaura a civilização da imagem técnica apontando a visão como órgão sensorial que prevalece de forma dramática sobre outros aparelhos. Villém Flússer, em seu livro “Filosofia da Caixa Preta” traça uma analogia coerente entre o surgimento da fotografia como aparelho de imagens e outros aparelhos que estão à nossa volta:

As imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira delas, foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips) que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e primitivo (Flússer 1985:25)

Há evidente variação nos usos e funções deste aparelho ao longo das primeiras décadas de sua existência, destacando-se principalmente a passagem do século XIX para o século XX. É interessante não esquecer, no entanto, dos séculos que precedem a formação de seu hardware⁶ na forma de anteparo físico

⁶ Aqui faço uso do termo “hardware” como todo artefato facilitador do transplante da imagem do referente para o plano bidimensional de um suporte, como a câmera obscura ou o estenógrafo

projedor de imagens incorporado a outros processos pictóricos com intuito de facilitar a construção esquemática da tela de pintura⁷ depois, no advento da descoberta dos processos fotoquímicos, de sua evolução para um aparelho de informação, de mensuração, de classificação, e mais para frente, de documentação e vigília social.

Partindo do pressuposto do automatismo a qual todo o processo ótico/químico está associado que se convencionou inicialmente que fotografias seriam espelhos de realidades. Sendo o seu mais forte atributo a especularidade entre imagem e referente, a princípio e sob certos aspectos empíricos dificilmente refutável.

Como objeto imparcial cujo maior trunfo seria o de supostamente fixar a natureza num plano bidimensional em toda a sua justeza, onde se localizaria a razão de ser do papel da destreza humana em todo esse processo? Citemos o caso do poeta e intelectual francês Charles Baudelaire, que já no século XIX segue irreduzível com sua posição crítica perante a fotografia e de seu automatismo em relação às artes pictóricas que necessitavam da mão inspirada do pintor segurando o pincel. Diante de tal imagem teríamos nós algum envolvimento intelectual na formação da imagem-máquina ou nosso lugar é o de mero acionador do sistema no momento em que nos é devido pressionar o botão do obturador? Tal questão nos desafia a adotar uma ótica mais profunda, onde a relação homem - aparelho fotográfico não pode ser visto como um sistema fechado, mas sim como um componente dialógico que serve a uma cadeia sucessiva de engrenagens a qual subordinam-se aparelho fotográfico e homem.

Tal homem, nunca terá suficiente conhecimento de causa para dominar o que ocorre dentro do aparelho fotográfico, razão pelo qual Villém Flússer afirma

⁷ O processo da câmara obscura, particularmente adotado a partir do renascimento, configura-se como bom exemplo. O pintor, ao decalcar a imagem projetada pelo escopo da câmara obscura no seu interior, nada mais fazia que duplicar o mecanismo ótico da visão, análogo ao que se constituía num quadro com os pontos de perspectiva alinhados aos objetos, criando uma ordem de escalas racionalmente distribuída em toda a composição.

que nunca poderá tê-lo como objeto de posse. Similar será a relação do homem com todos os objetos industriais que o rodeiam e que passam por um incontornável processo de “aculturação” e reificação antes mesmo que certas funcionalidades justifiquem sua existência, como veremos no capítulo 4.1. Acima do aparelho fotográfico, está o aparelho de distribuição, acima do aparelho de distribuição o aparelho pós-industrial que planeja e constrói aparelhos fotográficos, acima do aparelho pós-industrial, o aparelho econômico-social, acima do aparelho econômico-social, o aparelho político-cultural que domina *panópticamente*⁸ todo o sistema.

Mas como entender a alienação do homem diante do processo que ocorre dentro do aparelho fotográfico, e que numa instância mais ampla, ocorre também em todos os outros aparelhos produzidos em escala maciça? Em bases marxistas Louis Althusser denuncia a aculturação como mascaramento da realidade promovida por uma superestrutura que se vale do Aparelho Ideológico do Estado como forma de assegurar as *condições de reprodução dos meios de produção* (Althussér, 1980:13)

Segundo Althussér para que haja a reprodução dos meios de produção tem que se pensar primeiramente em matérias primas, máquinas e ferramentas. E para que tal ocorra as forças produtivas também precisam operar na forma de força de trabalho. O homem que opera as máquinas que produzem peças que produzirão outras máquinas também precisa encontrar neste ambiente condições onde ele possa reproduzir a sua força de trabalho.

Althussér aponta a instância “extra-muros”⁹ como o momento onde esta reprodução da força de trabalho se dará. O salário corporifica o meio material que dá condições para esta força se reproduzir. Esta força se reproduz com a garantia

⁸ Refere-se ao conceito do panoptismo descrito em “Vigiar e Punir”, de Michel Foucault

⁹ Utilizo esta palavra no intuito de definir o que ocorre fora do ambiente de trabalho e conseqüentemente distante das regras, vigilâncias e coerções morais características.

de alimento, moradia, roupas e a saciedade momentânea de necessidades de um mínimo histórico¹⁰

Para que este sistema se mantenha em marcha mesmo com os percalços que ocorrem durante o seu funcionamento (reivindicações, greves, conflitos, ajustamentos de classe, etc.) o Estado faz valer a eficácia do seu Aparelho Ideológico, o que no primeiro momento assegura a reprodução das condições dos meios de produção. O homem, assalariado, tendo as suas necessidades básicas previstas também é condicionado por meio da educação, qualificação e preparação visando total integração ao sistema. Todos devem estar, de qualquer forma *penetrados desta ideologia para desempenharem conscienciosamente a sua tarefa* (Althusser, 1980:22)

O uso do Aparelho Ideológico é a forma programática de dominação de menor dispersão de energia em relação ao Aparelho Repressivo do Estado que por sua vez subjuga e controla as insatisfações sociais mais agudas por meio das prisões, da polícia, dos tribunais, do exército, e da coerção física.

Althussér distingue as instituições reconhecidas e que constituem o corpo do Aparelho Ideológico do Estado que estão íntimamente conectados ao nosso cotidiano, entre eles a igreja, as escolas, a família, a instância jurídica, a instância política, a instância sindical, e as que particularmente afetam as considerações desta pesquisa: a instância da informação e da cultura.

De forma cautelosa enxergamos a possibilidade em integrar coerentemente certas considerações acerca da noção de superestrutura/infra-estrutura em Althussér e os aparelhos que neles operam a manutenção do domínio de classes - em especial o aparelho ideológico, e a idéia de aparelho proposto em Villém-Flússer com sua eficácia metafórica (aliando-a com a fotografia) tanto quanto pela sua aparente corporeidade.

¹⁰ Ao utilizar o termo “mínimo histórico” Althusser cita logo abaixo entre parênteses a passagem dita por Marx: “*é preciso cerveja para os operários ingleses e vinho para os proletários franceses*”

Nem em um quanto outro identificamos reais “proprietários” dos Aparelhos Ideológicos do Estado que fazem reproduzir as condições de sujeição da infraestrutura à ideologia dominante. Citemos uma passagem de Villém Flússer quando este fala sobre a co-implicância entre o programa do aparelho fotográfico que o habilita (o aparelho) a produzir fotos automaticamente e o programa que habilita o fotógrafo a produzir de forma “deliberada” fotografias a partir da automaticidade do aparelho fotográfico:

São dois programas que se co-implicam. Por trás destes, há outros. O da fábrica de aparelhos fotográficos: aparelho programado para programar aparelhos. O do parque industrial: aparelho programado para programar indústrias de aparelhos fotográficos e outros. O econômico-social: aparelho programado para programar o aparelho industrial, comercial e administrativo. O político-cultural: aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros. Não pode haver um “último aparelho”, nem um “programa para todos os programas”. Isto porque todo programa exige metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima. Isto implica o seguinte: os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma. De maneira que os aparelhos não podem ter proprietários que os utilizem em função de seus próprios interesses, como no caso das máquinas. (Flússer 1985:32)

Althusser afirma que os Aparelhos Repressivos do Estado via de regra concentram-se na mão das classes dominantes e que compõem o próprio Estado em seu topos da superestrutura. Para manter o Controle do Estado, ambos, Aparelhos Repressivos do Estado e Aparelhos Ideológicos do Estado operam simultaneamente, com a diferença de que os Aparelhos Ideológicos do Estado *“são múltiplos, distintos, ‘relativamente autônomos[...]”* (Althusser, 1980:54) e espalhados à vezes de modo contraditório, entre as várias instâncias de que falamos (as escolas, as igrejas, a família, os partidos políticos, as artes, a comunicação, etc), e que *“podem ser não só o alvo mas também o local da luta de classes.”*

Se entendidos como programas na acepção de Flússer, a ideologia hierarquizada também só poderá estar “aberta para cima”, e de uma forma que acima dela estarão outros programas que respondem a outros programas que ao

final excetuam qualquer forma de apropriação que se destine a interesses próprios, sendo que todas são programadas em função de um metaprograma.

Mas é, acima de tudo, da natureza dos aparelhos distanciar o homem das condições essenciais de sua existência imediata alocando em seu lugar uma representação de sua relação imaginária com estas mesmas condições reais de existência, mesmo que esta idéia parta de um sentido abstrato ou material da ideologia. Tanto o aparelho “ideológico” em Althusser, que aliena o trabalhador de uma relação direta com o produto de seu esforço e concentra o poder na superestrutura quanto a noção do aparelho em Flússer, que visa manter o “programa” que “informa” aparelhos e que “informados” por sua vez, passam a “informar” outros aparelhos num contexto pós-industrial onde “informações” são produzidas em lugar de coisas.

Portanto, o homem encontra-se alienado em relação ao que ocorre no interior da caixa preta como bem descreve Flússer e, ato contínuo, alienado a todos os outros aparelhos industriais e pós-industriais, pois segundo Althusser:

“[...] não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que os “homens” “se representam” na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhe é representada na ideologia. É esta relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto imaginária, do mundo real. É nesta relação que está contida a “causa” que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real.[...] *é a natureza imaginária desta relação* que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda a ideologia” (Althusser 1980:81)

Imaginemos agora, de forma análoga, o ambiente de uma fábrica do século XIX produzindo cópias fotográficas em colódio úmido para suprir a demanda de uma proto-comunicação impressa de massa, e o homem assumindo seu nicho na figura do proletário industrial:

“Depois que o processo de colódio e albúmen entraram em uso em 1850, a produção em massa de imagens fotográficas se tornou

muito mais fácil, mesmo assim ainda demorava muito tempo e um trabalho considerável para reproduzir fotografias em quantidade. A comunicação de massa pelas imagens fotográficas se encontrava num estágio em que um economista diria “trabalho intensivo” Firms de cópias como E.&H.T. Anthony, em Nova Iorque ou a Companhia Estereoscópica de Londres empregavam grandes equipes de trabalhadores e técnicas de montagem em linha. Sensibilização, impressão, tonalização, montagem e colorização de imagens era usualmente feito por homens, o resto era feito por mulheres e jovens para que os custos permanecessem baixos. Existia usualmente um atraso entre a data em que o negativo era feito e a data em que havia papéis prontos para uso”¹¹ (Crawford 1979:240)

Nesta incipiente linha de produção da segunda metade do século XIX o homem encontra-se atomizado a uma organização em dado espaço fabril de modo a minimizar ao máximo o desperdício de materiais e gastos com insumos e salários (divisão de tarefas entre homens, mulheres e crianças, por exemplo). Para tal aparato de produção é grande a necessidade de instrumentos simples de variados portes relacionados ao processo de fabricação de cópias, mas que seriam inúteis sem o labor intensivo do operário que divide este mesmo espaço, tanto para manuseá-los quanto para mantê-los funcionais. Percebe-se neste quadro que a cópia fotográfica em colódio na forma de produto final ainda não se distancia tanto da força produtiva do operário, apesar de podermos imaginar conceitos fundamentalmente marxistas como mais valia ou alienação da força de trabalho operando no teatro fabril.

Esta relação subverte-se quando máquinas cada vez mais complexas substituem o homem na tarefa de produzir estas mesmas ferramentas durante e

¹¹ Tradução direta a partir do original em inglês: “*After the collodion and albumen processes came into use in the 1850’s, the mass production of photographic images became much easier; yet it still took time and considerable work to reproduce photographs in quantity. Mass communication through photographic images was at this stage what an economist would call “labor intensive.” Printing concerns like E.&H.T. Anthony, in New York, or the London Stereoscopic Company employed large staffs and assembly-line techniques. Sensitizing, printing, toning, mounting, and coloring of images were usually done by men, the rest by women and young boys so that wages could be kept low. There was usually a delay between the date a negative was made and the date there were enough prints ready for issue*”

após a sociedade industrial, cabendo ao homem apenas o papel de manter este maquinário complexo em funcionamento, mas relegando seu papel a um estágio distanciado da produção. Para que tal ocorra, o homem também deverá adequar-se à nova condição produtiva, onde sua relação imaginária com o ambiente de trabalho deverá passar por novas mudanças para que ele possa se representar adequadamente dentro da ideologia vigente.

Da era industrial chegamos à era pós-industrial que termina por alienar radicalmente o homem das bases de produção, transformando-o num funcionário que opera em função do perpetuamento de informações e mensagens (onde ocorre que produtos não mais valem pela sua funcionalidade, como veremos capítulos adiante, aumentando ainda mais a necessidade da deformação imaginária da representação). Numa moderna fábrica de produtos fotográficos cada etapa da produção de papéis, filmes e derivados estarão apartados entre si, separados em unidades automatizadas especialmente programadas para cumprir apenas uma etapa na elaboração de produtos. Insumos químicos não mais serão elaborados e produzidos na mesma planta industrial, mas importados de outras empresas e outros países. O conhecimento será vertical e especializado e o domínio de todas as fases da produção apenas abrangerá o campo abstrato de cálculos e dados quantitativos de uma ínfima parcela de funcionários.

No intrincado processo, tecnologia e sociedade são unívocas e os saltos dos saberes científicos não acontece sem que se conjugue os dois, afetando não só o mundo dos objetos e de suas imagens, mas de uma forma muito mais profunda, o imaginário do homem. Citemos uma passagem do livro de Jacques Aumont, “A Imagem”, quando este nos lembra que as revoluções humanas advém de revoluções tecnológicas, e que esta ordem de causa e efeito seria o motor da história que constantemente institui novas ordens sociais e simbólicas:

Uma das mais intensas e importantes discussões sobre a questão do dispositivo consistiu em avaliar a incidência, no valor simbólico desse dispositivo, de fatores técnicos – não apenas porque, durante muito tempo, considerou-se implicitamente que

esses fatores técnicos tinham lógica própria, desenvolvimento autônomo, e que revoluções nos modos de pensar ou de ver podiam provir de revoluções técnicas, mas porque, mais profundamente, essa questão é a mesma dos motores da história, logo, longinquamente, a das causas dos fenômenos sociais e simbólicos. (Aumont 1995 pg.178)

Na passagem para a sociedade pós-industrial em que a posse das máquinas que produzem aparelhos se torna tão fluida (ninguém as possui na realidade), Flússer afirma que estas visam não mais mudar o mundo como na época industrial, mas fabricar aparelhos que visam mudar a visão do homem sobre o mundo. Se nos princípios da era moderna as máquinas foram construídas em função dos homens, e aos poucos os homens é que passaram a existir em benefício das máquinas, o que será da relação homem-aparelho na sociedade pós-industrial? Continuará o homem existindo em benefício dos aparelhos?

Em dado esquema histórico relativiza-se a autonomia do homem em seu arbítrio de gerir e tomar decisões no que tange o ato de desviar-se frente a imaginários formalmente estabelecidos pelos sistemas sócio-ideológicos. O homem, simbolicamente impulsionado pelo desenvolvimento técnico e imerso na ideologia que se encontra em todas as instâncias dessa cadeia, não deverá ser diferente, ele sempre produzirá imagens que serão ideologicamente úteis se feitos com perícia - como veremos adiante. Só não terá audácia o suficiente para entender que toda boa ou má fotografia já se encontra computado no programa do aparelho fotográfico, tendo ela sido feita ou não. Resgatemos novamente Flússer:

O aparelho fotográfico funciona em função dos interesses da fábrica, e esta, em função dos interesses do parque industrial. E assim ad infinitum. Perdeu-se o sentido da pergunta: quem é o proprietário dos aparelhos. O decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa (Flússer, 1985 pg.33)

Mas basta uma análise dos trabalhos fotográficos do construtivista russo Alexander Rodtchenko para nos depararmos com a seguinte questão: quais os artifícios com que a genialidade inquieta se municia no intuito de se

desviar vigorosamente da ordem formal, promovendo assim uma ruptura das simetrias clássicas em busca de uma linguagem profusa e dinâmica? E esse desvio implicaria uma posição inédita no âmbito da construção fotográfica a ponto de resgatar a plena autonomia da fatura da obra ao fotógrafo?

Rodtchenko, com seus enquadramentos em *plongée* (de cima para baixo), *contre-plongée* (de baixo para cima), com seus recortes diagonais e aproximações excessivas, procurava a fusão entre arte e ideologia, implementando alguns dos princípios do Construtivismo Russo que projetava como valor incondicional uma arte que não estivesse desvinculada da ação social. Para isso Rodtchenko absorveu à sua produção fotográfica intertextualidades da área de design e artes plásticas. Esta prática denunciava uma visão crítica e consciente do papel ativo e plural do artista na sociedade.

Ao buscar pontos de vista inusitados Rodtchenko desafia a visão tradicional a um jogo desconcertante que busca desreferenciar o próprio referente. A decomposição de um ponto de vista único em vários pontos de vista possíveis e a inclusão de signos extra-quadro que denuncia sua presença, como reflexos de superfícies espelhadas e sombras extremamente oblíquas, visa denunciar a estratégia da fotografia como imagem dada pelo real que deveria assumir sempre uma posição imperturbável frente a experiências estéticas e subjetivas. Nos cânones tradicionais impostos pelas regras anteriores, a simetria, a proporcionalidade, o prumo e os pontos de fuga geram objetividade e neutralidade necessária para a dissolução de quem está por trás da câmera.

Neles, o fotógrafo-autor tende a inexistir como olho autônomo, é peça de encaixe que possibilita com que o “programa”¹² localizado no interior escuro do aparelho (impenetrável para seu conhecimento, aliás) se ajuste a uma ordem simbólica que tem na exatidão decalcada do mundo o seu maior compromisso.

¹² Programa: jogo de combinação com elementos claros e distintos, segundo glossário de Flússer

Percebemos o aparelho dominando todo o processo de representação do mundo automaticamente, a luz como elemento natural alinhado aos elementos convexos e côncavos da objetiva num fenômeno ótico que converge todas as informações luminosas num plano bidimensional, gerando um índice, signo em conformidade com os códigos de alinhamento perspectivo.

Esta parece ser uma das premissas do texto Flussiano referente ao aparelho fotográfico numa leitura superficial. A segunda interpretação é dedução formulada em oposição à primeira: a de um operador consciente, preocupado em resgatar para si o processo de construção visual do mundo, aplicando constantemente jogos e truques que visam perverter os mesmo códigos renascentistas cristalizados pela *“perspectiva artificialis”* e de todos os outros códigos emanados do aparelho, em prol de uma consciência que constrói uma imagem do mundo a partir de sua percepção singular, produzindo signos conceituais como o faz Rodtchenko.

Porém Flússer não deposita totalmente a autonomia do processo fotográfico nem ao aparelho e nem ao homem-fotógrafo. Ele faz com que estes dois elementos coexistam e operem em simbiose. Ora, se o homem, por mais conhecimento de causa que tenha, opera um aparelho que é produto da convergência entre história, ciência e economia, é impossível que ele consiga operá-lo sem que se contamine pelos programas e os meta-programas que movem a esteira pós-industrial de todos os aparelhos:

No confronto com determinada fotografia, eis o que crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que método utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho. Forçoso é constatar que, muito embora existam tais fotografias, o universo fotográfico demonstra até que ponto o aparelho já conseguiu desviar os propósitos do fotógrafo para os fins programados. (Flússer, 1985: pg 48)

Sob esse ponto de vista, Rodtchencko opera o aparelho genialmente, mesmo que num horizonte limitado pelo próprio mecanismo fundamentado num cientificismo histórico que desemboca num modelo ideológico, tanto que, longe de ser ingênuo, ele próprio age promovendo uma representação político-revolucionário. Mesmo assim, ao isolar o que está precisamente por trás do estênopo¹³ do aparelho, é importante notar que no “*glossário para uma futura filosofia da fotografia*” que precede o primeiro capítulo do livro *Filosofia da Caixa Preta*, há uma clara distinção entre “*Funcionário*” e “*Fotógrafo*”: “*Funcionário*” é o operador do aparelho fotográfico que joga segundo os códigos pré-estabelecidos pela estrutura ideológica contida no programa da Caixa-Preta. Esta definição estende-se para todos os outros aparelhos complexos ou simples que agregam em seu mecanismo o funcionário como peça de encaixe.

Ele age segundo programa localizado dentro da Caixa Preta, ou seja, do aparelho fotográfico, mas à revelia dos processos de formação dos códigos que ocorrem nessa região. É pois, dependente e perpetuador de todas as construções visuais que ocorrem ou já ocorreram e que estejam presentes em sua memória. Funcionário segundo Flússer é “*pessoa que brinca com aparelho e age em função dele*”¹³

“Fotógrafo” por sua vez é quem procura agir em desvio com a programaticidade esperada do aparelho. Tem consciência de que por mais que tente fugir a esta programaticidade e por mais que inaugure novas formas de construções visuais, não faz mais que reduzir o estoque de imagens possíveis que o programa oferece. Para isso, age contra o programa e contra a ideologia que concebeu tal programa. Procura despistar quaisquer sinais de influência, rompe e corrompe com as condutas clássicas. Fotógrafo é “*pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico*”¹⁴

¹³ idem (1985:30)

¹⁴ idem (1985:29)

O fotógrafo necessita do aparelho fotográfico para por meio dele transformar em imagens os conceitos do mundo, o aparelho necessita do fotógrafo para sofisticar seus códigos e ligar outras combinações.

Tarefa penosa para os críticos é a fotografia como conceito planificado em superfície de papel ser oriunda de duas codificações (ou intenções) diferentes: o do fotógrafo que visa eternizar sua mensagem no médium através de lances preciosos, e a do aparelho, que visa manter seu programa sobre a sociedade, mesmo que tenha que absorver as intenções vicárias do jogador/fotógrafo revertendo-os em novos programas.

Pensamento assim adere-se perfeitamente com os anseios de Rodtchencko: *“Eu quero fazer fotos completamente críveis, fotos que nunca existiram até hoje, fotos que são tão verdadeiras que são por si só vida. Eu quero que elas sejam tão simples e ao mesmo tempo tão complexas que irão chocar e impressionar as pessoas de todo o planeta”*. E tal já se encontra inscrito no programa do aparelho, portanto está mais no horizonte do ‘quando será feito’, do que ‘é possível ser feito?’¹⁵; e segundo Flússer: *todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente* (Flússer 1985:36)

Ao considerarmos tamanha força nos códigos e programas do aparelho estaremos falando também do poder simbólico e físico da moldura que se encontra no interior deste mesmo aparelho. Não devemos nos esquecer que a cada enquadramento feito com uma câmera fotográfica procedemos a um recorte do mundo segundo programa convencionado pelos fabricantes. Os diferentes formatos de negativos conhecidos por nós, que vão dos filmes para câmeras compactas até os de grande formato, são determinados pela moldura física localizada atrás da cortina do obturador. Tal moldura física, mantendo relações de

¹⁵ grifo meu

proporção análogas às construções pictóricas de paisagens e retratos feitos ao longo dos séculos, é senão moldura simbólica.

Soma-se a isso a própria condição monocular a que nos sujeitamos quando colocamos um de nossos olhos à altura do estênopo da máquina fotográfica, confirmando a existência de um eixo principal e orientador da cena, em que os limites dados pelo recorte pressupõem as bases de uma pirâmide e o olho o vértice desta mesma pirâmide. Codificamos o mundo com relativa parcialidade enquanto agentes autônomos, e o aparelho por sua vez sobrepõem a este código os seus próprios códigos albertianos.

Jaques Aumont confirma a existência de “*um olho genérico*”¹⁶ que estará sempre presente no momento do enquadramento/emolduramento, não importando a cena destacada. Rodtchencko procura se desassociar a esse olho genérico pelo desvirtuamento das regras compositivas clássicas, mas exatamente por procurar esse desvio é que reconhece a existência de um ponto de vista imutável.

Tal qual Rodtchencko, outros fotógrafos reconhecem esta regra, embora com o compromisso em explorá-la ao máximo. Ansel Adams, um dos fundadores do movimento americano denominado F-64, ação coletiva cultivada a partir das premissas do *Straight Photography*¹⁷, reaviva o debate acerca de um suposto “controle total” do ato fotográfico. Adams trata não só o “durante” (máxima profundidade de campo, nitidez, ampla gama da escala de cinzas proporcionado pelo Sistema de Zonas¹⁸) e o “depois” (controle absoluto dos químicos, ampliação,

¹⁶ idem (1995:153)

¹⁷ *Straight Photography*: Movimento fotográfico americano capitaneado por Alfred Stieglitz, onde as qualidades da fotografia direta e sem uso de efeitos é cultivado de forma purista e reativa aos preceitos do movimento pictorialista.

¹⁸ *Zone System* ou sistema de zonas, é uma técnica de leitura de luminâncias de uma determinada imagem proposta por Ansel Adams. No sistema de zonas leva-se em consideração as luminâncias das altas luzes (o branco), das baixas luzes ou sombras (o preto), dos cinzas intermediários, e a mediana de todos os valores ou parte delas, se a imagem aferida não apresentar simultaneamente e em valores equilibrados os extremos opostos da escala de cinza, que é o preto total (0) e o branco puro (x). O sistema de zonas atribui maior

vinhetagem, layout de exposição) fotográfico com a máxima acuidade possível, mas com especial atenção o “antes”, ou como ele próprio designa; a “visualização” com todas as possibilidades criativas nele implicados.

Adams refere-se à visualização como “*um completo processo emocional e mental de criação de uma fotografia*” e que “*compreende a habilidade de prever uma imagem acabada [...] para que se obtenha o resultado desejado*”¹⁹ Neste modus operandi, nada parece escapar ao fotógrafo; as altas e baixas luzes, a proporção de cinzas, foco, sucessão de planos e acima de tudo: a maneira mais próxima de se antever o recorte da cena. Para tal Adams propõe o uso de uma moldura na forma de um cartão recortado em proporções próximas ao do formato da moldura física localizado atrás do obturador da câmera, o que implicará no tamanho do filme utilizado (135mm, médio-formato, grande-formato). Este aparato deverá simular a distância focal característica de cada objetiva afastando ou aproximando esta moldura do plano dos olhos.

Visualizar passa a ser então aceitar as regras da perspectiva e vestir os olhos com uma moldura abstrata, seja ela retangular ou quadrada, e a partir do vértice da pirâmide (o olho genérico) construir todas as relações de proporção, de grandeza, e distância, em suma: organizar constantemente o mundo segundo os programas do aparelho. A liberdade conquistada pela mobilidade significou para Rodtchencko maior movimento de centramento-descentramento da moldura, mas

fidelidade à leitura de luz de uma cena específica, dado que os fotômetros são programados apenas para gerar a luminância média integral. Um exemplo prático de como o sistema de zonas funciona é o clássico exercício de se fotografar cenas compostas inteiramente por uma faixa extrema da tabela de cinzas, como o branco da neve, seguindo as indicações do fotômetro, ou cenas compostas por preto total, como tecidos ou feltros escuros sem reflectância, e analisar a ampliação posterior. Se seguirmos apenas as indicações do fotômetro a escala tonal de imagens que se encontra no limite do sistema de zonas sempre tenderá para o cinza. A “brancura” da neve nunca será fiel, tanto quanto o “preto” de uma cena escura.

¹⁹ idem (2000:17)

não a separação radical das estruturas do aparelho que resgatam continuamente o código da visão axial.

O advento de câmeras cada vez menores e mais portáteis carregados com filmes de rolo mais sensíveis não emancipou decisivamente o fotógrafo de jogar dentro das regras da moldura, posto que: *“A máquina fotográfica [...] confirmou a idéia, [...] de que a moldura de uma imagem é a materialização de uma pirâmide visual particular”*(Aumont 1995:153), o que reforça ainda mais a intangibilidade do que ocorre no interior da caixa preta de Flússer, local inacessível ao fotógrafo. Aumont ainda nos diz que:

Enquadrar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um “centro absoluto”, o cume da pirâmide, o Olho. (Aumont 1995:154)

Procurou-se pontuar desde o começo deste capítulo um certo determinismo físico/mecânico inerente ao aparelho fotográfico e sua sintaxe fotográfica, determinismo este agregado desde seu princípio e de forma análoga a um certo tipo de saber visual, uma constituição de idéias historicamente determinada (aqui damos o nome de ideologia) e que se institui sem muitas reservas diante do automatismo do aparelho.

Frente ao processo automático que ratifica a realidade de seu referente, e que, em um plano ainda maior, ratifica todas as coisas visualmente tangíveis ao nosso redor, denuncia-se os códigos que regem os mecanismos simbólicos de ver e compreender este mesmo mundo sob um filtro cultural.

Restaria então alguma liberdade para o fotógrafo dentro do jogo proposto pela fotografia? Que elementos dissonantes dentro da imagem técnica feito por um fotógrafo revelariam um caminho não programado? Quais as estratégias para se atingir este desvio? Descentrar repetidamente as noções de

alinhamento perspectivo e tomar para si as rédeas do ponto de vista como fez Rodtchenko? Ou mergulhar na denotação do referente fazendo melhor uso possível das qualidades retinianas e miméticas da imagem fotográfica como o fez Ansel Adams?

A construção visual gerada pelo aparelho fotográfico irradiará seu “mimetismo” pelos mais diversos segmentos informacionais desde o seu advento, sendo servido como documento e instituindo discursos ideológicos sob a lógica do “realismo”.

Porém, se existem respostas para as questões formuladas acima, cabe desvendá-las (tirar a venda) cuidadosamente, e à luz de uma verdade que - mesmo considerando certa topologia específica da imagem fotográfica, não o faça de modo a anular outras verdades. Tal cuidado, para este final de capítulo, encontra generosa guarida no lúcido pensamento de Susan Sontag:

Na medida em que a fotografia é (ou deveria ser) sobre o mundo, o fotógrafo conta pouco, mas na medida em que é instrumento de uma subjetividade questionadora e intrépida, o fotógrafo é tudo (Sontag, 2000:138)

1.2 Questões inerentes ao realismo da Imagem Fotográfica

A imagem fotográfica como documento e suas derivações posteriores alimentados por outros saberes científicos sempre confinou-se a uma verdade parcial e específica.

Ocorre em primeiro lugar que o ponto de vista é guiado, por tão pouco que seja, pela subjetividade de cada fotógrafo ou de cada videodocumentarista, diferindo de um para o outro, mesmo quando a intenção é investir a maior fidedignidade possível ao registro de cena. Em segundo lugar, se nos detivermos diante da idéia da moldura móvel de Aumont e a materialização automática de uma pirâmide visual não importa onde apontemos o “estênopo” de uma câmera (considerando que o espectador assuma um contexto apropriado), cairá por terra o conceito da imagem isenta de ideologia, pois sempre estarão nela indiciados códigos visuais elementares que transcendem o gesto humano. Haverá portanto sempre duas variáveis intrínsecas que abalam a imparcialidade da fotografia como documento; a saber, o olho subjetivo e os códigos do aparelho a que este olho se submete.

Interessante parábola: no filme “O céu de Lisboa”²⁰, Wim Wenders narra de forma irônicamente melancólica a busca do cineasta Friedrich pela imagem imaculada nas estreitas ruelas Lisboetas. Para levar a cabo tal tarefa, o metódico personagem procura jogar com o acaso ao carregar displicentemente uma câmera filmadora ligada nas costas, enquanto perambula pela cidade em busca de diferentes paisagens e situações cotidianas. Só assim, postula Friedrich ao seu amigo Winter, a imagem deverá nascer para o mundo de forma não corrompida, destituída de intenções, sem qualquer vestígio de interesses inatos que cooptem de alguma forma quem os olha pela primeira vez.

Este capítulo pretende não perder de vista a linha sutil que separa dois pensamentos distintos e que no entanto se compactuam de tempos em tempos: o de uma fotografia documental ligada a uma idéia do real emprestando os desvios

²⁰ “Lissbon Story” de Wim Wenders. Com Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro. Alemanha-Portugal.

criativos da fotografia autoral, e esta, se apropriando dos códigos de construção de imagem da fotografia documental como recurso de linguagem.

Percebemos que nunca uma fotografia documental é ilibadamente objetiva. Há características pessoais no momento fundante do registro e que continuamente operam a construção da imagem em cada olhar individual. Implícito embutem-se aspectos políticos, subjetivos, culturais e sociais e que de forma sutil são silenciados ao segundo plano - em parte por sua natureza físico-química que sempre lhe imprimiu juntamente ao seu estigma de automaticidade certa credibilidade ingênua.

Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* ainda aponta duas realidades na fotografia: a primeira realidade, que se dá no instante do acionamento do obturador e indissociável das técnicas, conhecimentos e preferências estéticas levados a cabo pelo fotógrafo em seu ato criativo; e a segunda realidade, que é a realidade do assunto representado, seccionado e congelado no espaço e tempo e que lhe dá, diante de um passado não mais acessível, essa noção de documento.

Da mesma forma, nunca uma fotografia autoral isola-se totalmente das influências de manifestações anteriores, tornando-se assim objeto inédito. Se fotografamos teremos que tomar por base algo em que já nos relacionamos, e estas relações deverão ser inicialmente construídas a partir de nosso imaginário. Kossoy define assim estas forças de influência:

“A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos” (Kossoy 2002:27)

A verdade, de forma simplista, também deveria estar vinculada à fidelidade da cor, à nitidez, à proporção, tanto que poderia-se simplesmente trocar o referente pela imagem para que tudo continue como está. Mas esta “troca”, esta “substituição” ao qual o filósofo francês Jean Baudrillard em *“Simulacros e Simulações”* denomina de “simulacro”, é uma passagem perigosa na história da civilização ocidental que vai absorvendo continuamente a imagem técnica. Ela implica que aceitemos incondicionalmente uma realidade imediata por uma realidade segunda, uma realidade construída semelhante ao processo que ocorre na formulação do mito. A fotografia informa desta maneira, e para que possamos acreditar incondicionalmente na pretensa “verdade” de sua imagem tivemos, ao longo dos anos, que abrir mão da totalidade de conhecimentos necessários para se gerar uma imagem, que vai da ideologia à tecnologia gerada por essa ideologia, e quando apreciamos uma simples imagem ampliada num papel fotográfico recalamos toda a instância original que a trouxe ao mundo. Recalque este, imposto por razões sociológicas, históricas e psicológicas.

A partir de nosso repertório de signos sabemos decodificar de uma certa fotografia a imagem de um objeto mas não sabemos do formato microscópico dos haletos de prata que compõe o negativo desta imagem, fruto de pesquisa e conhecimento específico da indústria fotográfica. Não sabemos se o papel fotográfico usado para a ampliação é fruto de uma pesquisa de marketing que atribuiu maior valor de mercado a este produto que a um outro cuja qualidade poderia estar mais de acordo com nossas expectativas. Sabemos parcamente sobre a engenharia dos aparelhos fotográficos sofisticados, que nas suas constituições mais elementares revela uma *câmera obscura* envolta em circuitos eletrônicos impressos. Supomos que princípios físicos baseados nessa *câmera obscura* eram utilizados por pintores antes do advento da fotografia, mas não nos damos conta das extensões discursivas diretamente envolvidas nelas.

Mas todo esse “saber” é coroado pela presunção de “verdade” quando aliviados, nos deparamos com a imagem fotográfica, seja ela digital ou analógica.

Importante é não saber como funciona, é simplesmente saber que funciona. Aparelhos tecnológicos são fiéis àquilo a que se destinam, não funcionarão para além do que estiver acima de seus programas. Um computador projetado pelos melhores engenheiros para se colocar em igualdade diante do melhor enxadrista apenas computa as combinações possíveis diante de um xeque-mate que pode ser evitável, como bem nos lembrou Flússer. O universo quase infinito de combinações possíveis é simplesmente o universo do xadrez. O universo quase infinito de fotografias é simplesmente o universo do aparelho.

E quando nos deparamos com uma fotografia que se coloca como “documento”, é todo um rol de contingências que se volta contra a pretensa infalibilidade informativa da imagem fotográfica como matéria denotada. Ainda na ordem das imagens fotográficas, Roland Barthes questiona a objetividade da fotografia ao denunciar conotações que se vinculam de forma insuspeita à mensagem:

Ora este estatuto puramente ‘denotante’ da fotografia, a perfeição e a plenitude da sua analogia, em resumo, a sua ‘objetividade’, tudo isto corre o risco de ser mítico (São as características que o senso comum atribui à fotografia): porque, de facto, há uma grande probabilidade [...] da mensagem fotográfica [...] ser também ela conotada. A conotação não se deixa, forçosamente, captar à primeira, a nível da própria mensagem [...] mas podemos já induzi-la de certos fenómenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: por um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos factores de conotação; e por outro lado, esta mesma fotografia não é só captada, recebida, mas também lida, incorporada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome, numa reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria preciso estabelecer. (Barthes, 1980, p16)

Lembremos por um instante na ruptura promovida pelo espírito inquieto que homologou o mictório de Marcel Duchamp à categoria de arte, mesmo que o ready-made trouxesse implícito uma orientação aguçada em questionar o

establishment dos museus e galerias. A forma escultórica prolixa do mictório, exposto como uma fonte, abriu margem para uma segunda interpretação, margem esta fundamental para que todas as coisas tidas como objetivas e retilíneas finalmente se relativizassem no campo da representação.

Alfred Stieglitz na série “equivalências” sugere esta relativização na relação entre imagem/referente apontando sua máquina fotográfica para o céu e fazendo da nuvem um autêntico esboço de Pablo Picasso, o que nos leva a perguntar: será um esboço de Pablo Picasso, na realidade, parecido a uma nuvem? Fundamental para a arte é este espelho fluido e refratário diante da realidade concreta do referente, pois ela é o campo que promove todas as possibilidades, ao não se compactuar com aquilo que é unânime, ao invés, buscando a dissidência. Igualmente fundamental para a fotografia alimentar-se do desejo de afastamento de tempos em tempos do pesado fardo da mímesis que a traveste de documento.

Mímesis esta que compele todos os funcionários a competirem por fotografias espetaculares, pela sensação de realidade tantalizante nos detalhes mínimos que vibra em cores exageradamente vívidas, uma saturação hiperreal que se desgarrá para dentro do simulacro. Vivemos imersos na intensidade homogênea da imagem perfeita, fechados no eterno ciclo repetitivo de Moebius²¹, mas... contradição assustadoramente clara: quanto mais sentimos chegar próximos da realidade, mais nos distanciamos da verdade. O que faz com que tratemos imagens aparentemente incompreensíveis como o oposto da tradição e do belo e estes como única condição legítima.

Este é seguramente um admirável aparato de controle: ser ou retratar o belo é legítimo, e o legítimo é moral. Portanto desviar-se da figuração retilínea na pintura, da proporção apolínea na escultura, da boa imagem ditada pelos

²¹ Refere-se ao anel de Moebius, simulacro do infinito, como descrito por Baudrillard em “Simulacros e simulações”

manuais fotográficos, é uma propriedade vital de renovação para a linguagem artística. Implica entender que os desvios são sinais de criatividade forjadas abaixo da camada dos lugares comuns, pontos onde a saturação de fórmulas intrinsecamente ligadas a um determinado modo de pensar se rompe para dar caminho a novas experimentações, englobando novas sintaxes, novas semânticas, fazendo uso de intertextualidades, refazendo novos caminhos através de outras passagens.

Não há rompimentos totais da arte com movimentos anteriores. Ela corrompe com o que já foi feito intertextualizando-se em outros campos. E corrompendo, causa abjeções, marginaliza-se, desmágica-se e (Flússer), obriga com que o espectador resgate a crudeza da matéria para que o signo não redunde totalmente.

Aconteceu com Alfred Stieglitz ao iniciar o New Photography, afastando-se do anacronismo bucólico dos pictorialistas e indo em direção ao caos urbano das metrópoles industriais, aconteceu com August Sander, afastando-se dos códigos comerciais da fotografia de estúdio ao retratar a “sub” sociedade alemã durante a ascensão do nacional socialismo com suas cartilhas de superioridade racial: enjeitados, deficientes físicos, deficientes mentais, intelectuais malditos, gente comum que em nada espelhava a glória ariana, todos retratados como seus temas pessoais. Acontece contemporaneamente com os trabalhos de Cindy Sherman pelas suas alusões cinematográficas, Thomas Ruff pelo esgarçamento da significação e da autoralidade, Andy Warholl pelo esvaziamento do mito com o choque e o trauma, Richard Prince pela apropriação da linguagem fotopublicitária. A lista de fotógrafos gauches é extensa e envolve artistas, publicitários, filósofos, pessoas comuns, onde o aparato técnico demonstra que as possibilidades de lances dentro do jogo que ocorre no interior da “Caixa Preta” de Flússer, apesar de programada, não dá sinais de que vá se esgotar.

Vê-se que a polissemia da imagem fotográfica a impede que seja amarrada a um discurso exclusivo. Sua utilidade varia da artística a documental a publicitária e a qualquer outra exigência ; e nenhuma destas coloca-a sob submissão, posto que, tanto mais a amarram, mais seu signo se rebela. Entretanto, como resultado de um aparelho de observação e à luz de um século de descobertas como o XIX, seu ramo documental é decisivo para se entender o desenvolvimento de algumas de suas vertentes mais arraigadas, e que vão culminar na heterogeneidade semântica dos trabalhos contemporâneos que se apropriam destes mesmos códigos visando colocar em xeque o realismo fotográfico.

Ferramenta de observação científica, método de organização de dados visuais, recurso de decomposição de um objeto ou do tempo (cronofotografia) em seqüências menores, grade esquemática comparativa, aparelho de documentação e de vigília. O aparelho fotográfico e sua imagem técnica se fundem ao aparelho ideológico e político e deste ponto em diante desenvolve seu poder sancionador. Antes disso, porém, legitima-se como instrumento de documentação geográfica, arquitetônica e etnológica já na segunda metade do século XIX - e tomemos como exemplo as imagens obtidas de um Egito distante e exótico trazidas por Maxime Du Camp em companhia de Gustave Flaubert de 1848 a 1852, seguido mais adiante por outro fotógrafo com intenções de levantar inventários arqueológicos; Blanquart Évrard.

Não é pela pretensa praticidade de seu automatismo que a câmera é utilizada inicialmente para se explorar distâncias cada vez maiores, pois a técnica incipiente era custosa e trabalhosa demais, exigindo enorme disponibilidade de transporte, mas sim, pela sua explícita objetividade. A imagem denotada de um conjunto arquitetônico era muito mais eficiente em termos informativos, mesmo que fosse fixa em uma chapa de colódio úmido, do que o método descritivo das

palavras que tenderiam a preencher páginas e páginas de um caderno de anotações. O índice gerado pelo processo técnico era presumivelmente mais seguro e confiável que a mera transcrição simbólica do texto, cheio de lacunas, prolixidades e inexatidões.

Em contrapartida, observemos os primeiros fotógrafos de guerra participando das campanhas da Criméia (1854-1855) e da Secessão Americana(1861-1865) algumas décadas a seguir. Roger Fenton, fotógrafo britânico contratado para trazer imagens da frente de batalha durante a guerra da Criméia, evita registrar situações cruas que caracterizam o duro confronto entre os soldados, resultando numa carnificina de incontáveis baixas por mortes ou mutilações. A fotografia, “travestida” de ingênua imparcialidade é senão veículo de uma maneira específica de construir realidades. Ela está atrelada ao interesse de empresas situadas nos países beligerantes, e mesmo na sua condição de mídia experimental tecnicamente limitada pela baixa latitude de seus componentes químicos, não é senão e sobretudo pelo adequamento do que deveria ser mostrado e o que deveria ser vetado que se condicionava institucionalmente a visão do fotógrafo. O imaginário dos campos de batalha estava por sua vez destinado a replicar tudo o que se produziu na pintura marcial de guerra. O teatro da batalha que assume poses napoleônicas parece empresa interessada tão somente em símbolos nobiliárquicos, na assepsia dos retratos cerimoniosos, na postura rígida e romântica de um evento glorificado por destinos sobreumanos. Tomemos como base um texto de Jorge Pedro Souza que ilustra esta situação:

As fotos da Guerra da Criméia realizadas por Roger Fenton possuem, de fato, um condicionalismo que ultrapassa o dos limites definidos pelas tecnologias. Sendo uma expedição encomendada pelo empresário Thomas Agnew, com a primeira cobertura “fotojornalística” de guerra nasce a censura prévia ao fotojornalismo. Daí serem imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostram a “falsa guerra”, os soldados bem instalados, longe da frente. É ainda a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopéia, como tradicionalmente era representada pela pintura. Por outro lado, porém, há evidentemente que atentar nas limitações técnicas: a

'reportagem' de guerra estava limitada ao 'teatro de operações' e às conseqüências das atividades bélicas, pois o fotógrafo era incapaz de se posicionar na 'ação' (Pedro Souza, 2000:34)

No caso do fotógrafo Mathew Brady e seus colaboradores durante a Guerra da Secessão, a idealização dá lugar a um quadro radicalmente oposto, onde o teatro da batalha parece assumir um timbre mais crú do que as campanhas anteriores. Contrapõe-se à realidade amena construída por Roger Fenton e seu recorte visando aspectos gerais ou específicos que lhe interessavam, a *insistente* orientação de Brady ao que a princípio não interessava ser visto e nem lembrado. É certo, segundo Pedro Souza, que as primeiras visões provenientes do campo de batalha, e que por limitações técnicas não podiam ainda ser impressas diretamente nas páginas do jornal, repetiam situações similares aos de Fenton. Lá estavam novamente generais e comandantes em poses marciais, paisagens estáticas e jogos de cena que acentuavam o heroísmo produtivo dos soldados. Mas esta aparente calma desvaneceu-se no avançado decurso da campanha, a partir da constatação dos editores de jornais de que o público leitor era ávido por material factual e o que poderia justamente se esconder por trás dos palcos do conflito - "*sobre o que realmente acontecia aos combatentes*" (Jorge Pedro Souza 2000: 37)

Soma-se a isso o fato de que a construção imagética, tanto pela subtração de informações visuais por meio da orientação do recorte feito pela objetiva (no caso de Roger Fenton) , como pela adição compulsória de informações (no caso dos fotógrafos da Guerra da Secessão), apontam para o nascimento de uma prática corrente. Alexander Gardner, fotógrafo associado a Mathew Brady, reconstrói as cenas isoladas mudando objetos e cadáveres de lugar de forma a causar maior impacto ao recorte capturado. A imagem fotográfica "*A Sharpshooter's Last Home*" é deliberadamente construída a partir do corpo de um atirador repetidamente rearranjado de lugar e de acordo com certa narrativa ficcional que Gardner procurava articular. Esta manipulação e

montagem do jogo de cena é essencial para se compreender de que maneira se alargou o conceito de realismo da fotografia contemporânea como veremos algumas páginas adiante.

De qualquer forma, são duas visões parciais do que poderia ser tomado como exemplo e que relativizam o estatuto de neutralidade da imagem documental à luz de seu desenvolvimento. No caso de disputas políticas, o mérito das campanhas sempre oscilará para o lado de quem tem mais poder para financiar as diferentes mídias a seu alcance, e com enorme grau de probabilidade, quase sempre será o próprio vencedor :

Como a cobertura fotográfica da Guerra Civil que assolou os Estados Unidos foi a “estória” dos exércitos da União, já que a confederação não possuía jornais ilustrados bem estruturados, evidencia-se que a imagem da guerra é, freqüentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo o caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte (Pedro Souza, 2000:39)

A partir de uma pretensa neutralidade, a nova imagem fotográfica atesta o que o público leitor espera de um acontecimento ao invocar um registro do real. Atesta também as convicções de leitores cativos caso esta lhe for empática. Aumont reforça a idéia de que a fotografia só produz ideologia com um *“sujeito espectador que esteja prontamente disposto a aceitar a perspectiva como ferramenta legítima de representação”* (Sontag 2006:181) o que depende muito de contextos sócio-históricos e de “sentimentos e de atitudes” por onde ela transita, como aliás escreve Sontag:

Uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto apropriado de sentimento e de atitude. As fotos tiradas por Mathew Brady e seus colegas dos horrores nos campos de batalha não diminuiram em nada o entusiasmo das pessoas para levar adiante a Guerra Civil. As fotos de prisioneiros esqueléticos e esfarrapados em Andersonville inflamaram a opinião pública dos nortistas – contra o Sul. (O efeito das fotos de Andersonville talvez se deva, em parte à própria novidade que era, na época, ver fotos.) (Sontag, 2006: 27)

O que se destaca não é tanto o poder atestador da imagem fotográfica destinado a um público receptor que o legitima a partir da aceitação sócio-histórica destas mesmas bases (Sontag no exemplo que diferencia a construção imagética entre Roger Fenton e Mathew Brady chama de *contexto apropriado de sentimento e atitude*), mas sim os usos e funções apropriados para cada acontecimento que sempre se fez da imagem fotográfica a partir de então.

É de extrema importância frisar que à época em que ocorrem os fatos de Andersonville, o dispositivo fotográfico ainda não havia rompido a barreira tecnológica que possibilitava sua impressão direta no papel de jornal. Desenhistas e gravuristas eram intermediários entre os fotógrafos e seu público apreciador, pois as imagens eram desenhadas e gravadas sobre placas de madeira para só depois servirem como tipos que seriam impressos separadamente dos textos. Tais gravuras, elaboradas a partir de fotografias, eram feitas ainda sob o crivo subjetivo dos próprios gravuristas, que adicionavam ou suprimiam informações à cena sob critérios puramente subjetivos e pictoriais, como lembra William Crawford:

But no matter how carefully done, the Wood engraving could never come close to reproducing the tonal scale of a photograph or its fine detail, and the engraver was perfectly free to add or subtract details as he saw fit in the interests of time, composition, and his own assumptions about pictorial reality. The photographic image had to be translated by hand into a traditional kind of printmaking syntax before the image could be mass produced (Crawford, 1979:241)

No entanto, tais desenhos alcançam forte carga de dramaticidade pelos seus traços capilares com a fotografia²², potencializando fatos creditados pelo aparelho, dispositivo tecnológico irrepreensivelmente objetivo. O conceito de perspectiva não é aí o único código que assombra a fotografia e que o liga ao real (podemos observar que os retratos de Andersonville feitos a partir de imagens fotográficas dispunham-se contra um fundo neutro), mas a idéia do

²² cf- (Pedro Souza, 200:37)

emolduramento de imagens em unidades comparativas tipológicas, como os feitos em forma de gravuras posteriormente publicadas pelos semanários Harper's e Leslie's, em 1864, exibindo vítimas de guerra em condições depauperantes.

Implícitamente conotado está um dos traços da sintaxe fotográfica comparativa extensamente utilizada pelos cientistas e antropólogos europeus e americanos, décadas mais tarde, para medir, recensar e documentar as culturas humanas em suas mais diversas fases de desenvolvimento. A construção das imagens de Andersonville, e em especial pelo método das molduras comparativas fig.3, objetivava causar o maior impacto possível.



Fig.3 gravura baseada em fotografia

Ancorado em discursos tecnicistas em seu primeiro meio século de existência, seria de início, como documento que a fotografia, pretensamente neutra, vai construindo os alicerces como forma de representar o mundo. Mas tal representação não vem isenta de relações simbólicas intrínsecamente acordadas entre produtores e receptores de imagens. A imagem fotográfica documental é dispositivo eficaz para informação, gerenciamento e identificação das massas sociais anônimas, em última instância, um aliado indiscutivelmente imparcial no controle de aglomerações que fermentam idéias contrárias à manutenção de ideologias sedimentadas pelo poder instituído, como nos lembra com o ocorrido

na comuna de Paris em 1848, onde parte de seus integrantes foram presos e executados a partir da identificação fotográfica. Nestes grupamentos ficam representadas todas as formas de desvios sociais, dos delituosos, patológicos, comportamentais, etc; sem que se distinga claramente as fronteiras entre um e outro.

No capítulo que discorre sobre o conceito de Panoptismo em “ Vigiar e Punir”, Michel Foucault repassa os mecanismos de controle que visam atomizar cada indivíduo em seu lugar no caso de um surto de peste em fins do século XVII nas habitações do ambiente urbano. Tal mecanismo de controle é feito sob um sistema de registro permanente, onde há apuração do papel de todos os moradores, “um por um”, anotando-se nome, sexo, idade, e ainda observando-se irregularidades que denunciem dentro da sintomatologia clínica algum contágio em curso. No exíguo espaço fechado e quadriculado, onde os observados se movem em lugares restritos a fim de que as observâncias ocorram do modo mais previsível possível, é coerente que o aparelho fotográfico venha substituir de maneira formidável as técnicas denotativas de recorte e classificação dois séculos depois.

Mecanismo similar que o antecede em termos simbólicos é o Panóptico de Bentham, metáfora funcional e objetiva do aparelho fotográfico, descrito por Foucault. As linhas gerais da divisão, vigília, e exclusão estendem-se não só aos doentes de peste, de lepra, ou de quaisquer outras moléstias que contribuam para o desequilíbrio do poder vigente, mas aos livre-pensadores, desajustados, pervertidos, criminosos, e os que se opõem ao regime, sem distinções, distribuídos num complexo arquitetônico circular e passíveis de serem intensamente e incessantemente vigiados, porém fisicamente incapacitados de devolver este mesmo olhar.

Esquadrinhamento temporal e espacial no espaço exíguo de um cômodo vigiado é análogo à Bertilonagem, para o quê suspeitos e criminosos do século XIX eram documentados fotograficamente pela polícia francesa em retratos

milimetricamente quadriculados; olhos, narizes, orelhas, testas e suas respectivas distâncias topo-faciais decompostos nos mínimos detalhes.

Técnica que deliberadamente procura atestar a superioridade do homem civilizado em relação a culturas menos avançadas a partir da medição ósseo-facial, como os utilizados pelos antropólogos europeus em fins do século XIX e começo do XX.

A presença do dispositivo fotográfico não faz mais que promulgar as extensões de vigília e disciplinamento a partir do poder de forma permanente, ao mesmo tempo em que atesta a superioridade e a força da razão e do conhecimento de quem os controla. A documentalidade emanada da objetiva acoberta seu viés de controle disciplinar, o que o torna na mais efetiva das técnicas de classificação e controle, delegando poderes aos seus “funcionários” que por sua vez encontram-se na base da superestrutura da forma como a interpretamos em Althusser.

John Tagg, na introdução do livro “The Burden of Representation”, observa que a emergência de novas instituições sociais e econômicas, e com elas novas práticas de observação e recolhimento de dados estão íntimamente ligados à prática fotográfica, e deixa latente a relação entre os funcionários que operam o aparelho fotográfico (e nesta classe de técnicos podemos enumerar os agentes de segurança, os sanitaristas, médicos, legistas, profissionais forenses, administradores públicos, agentes do poder econômico, etc.), e todo o refugo social que se congela diante do aparelho, na forma de objetos passíveis de representação:

O que caracterisava o regime em que a evidência fotográfica emergiu, portanto, era uma reestruturação administrativa e discursiva complexa, transformando-se numa divisão social entre o poder e o privilégio da produção e posse e o fardo de ser um significado. No contexto dessa mudança histórica de poder e sentido, a documentação fotográfica e de evidência tomou forma; não de uma vez é claro, pois o status fotográfico como evidência e

registro (como o status da arte) tinha que ser produzida e negociada para ser estabelecida (Tagg, 1988:6)²³

Tal extensão global e temporal alcançada pela imagem fotográfica não seria possível se nela não estivessem presentes de modo implícito os elementos básicos e codificados que representam o estatuto do real no imaginário dos espectadores.

Optou-se até o presente parágrafo em demonstrar o quanto a noção do realismo da imagem, tanto aquela que se buscava antes do advento da fotografia, como a que se sagrou no processo de aculturação logo em seguida, modelou parâmetros de condutas sociais e imaginárias a ponto de se encontrar irreversivelmente inseparável de nossa linguagem.

Entre as irrupções artísticas que ocorrem em seu século e meio de existência, e com especial atenção em nossa contemporaneidade, o estatuto documental da imagem fotográfica encontrará inúmeros questionamentos no campo experimental. Ilustramos para a conclusão deste capítulo os trabalhos contemporâneos do fotógrafo Jeff Wall, que manipula de forma crítica certas convenções cristalizadas pelo código fotográfico.

Alberto Martin Expósito em seu artigo intitulado *“O Tempo Suspenso. Fotografia e Relato”*, empresta o termo *“realismo conceitualizado”* do teórico John Roberts para exemplificar obras fotográficas contemporâneas que mesclam experimentalismos análogos ou muito próximos aos de Wall, e este como parcela característica de uma geração de fotógrafos (especialmente a partir da década de 70) que cientes de um signo fotográfico inteiramente modelável a recombina de

²³ Tradução direta a partir do texto original: What characterised the regime in which photographic evidence emerged, therefore, was a complex administrative and discursive restructuring, turning on a social division between the power and privilege of producing and possessing and the burden of being meaning. In the context of this historical shift in power and sense, photographic documentation and evidence took form; not all at once, of course, for the photograph's status as evidence and record (like its status as Art) had to be produced and negotiated to be established (Tagg, 1988:6)

forma a subverter seu estatuto documental. Se por um lado discorrermos sobre as condições históricas e dos meios onde se deu a cristalização destes mesmos códigos teremos no caso de Alexander Gardner o exemplo contundente da manipulação e subversão destes mesmos princípios. Gardner compreende este estatuto mutável e não raro caminha para dentro da moldura latente antes de sua tomada definitiva, empreendendo verdadeira montagem de cena em busca da melhor fotogenia.

Para Gardner, reordenar os objetos presentes na composição de forma a torná-los mais visíveis e acima de tudo narráveis, contribuiria para reforçar a verossimilitude da qual a fotografia tanto depende, para ser de fato, fotografia.

Quase um século e meio depois a manipulação digital substitui os acertos feitos *in situ* (e vale ainda reforçar que no século XIX era comum os acabamentos feitos com pincel e grafite diretamente na placa de vidro, adicionando ou subtraindo elementos à cena) e reconstrói com píxeis a partir de um negativo de grande formato uma cena híbrida com alta carga de verossimilhança, mas remetendo-nos à parcela de um real insuspeitadamente próximo de nós, um lapso do cotidiano que nos foge diante da percepção comum.

O rigor compositivo da imagem segue altamente formal. A opção pelo equipamento de grande formato visa reforçar este senso de ordenação no quadro, com todos os paralelismos e perpendicularismos observados com exatidão. Todo o jogo de intensidade de luzes é distribuído criteriosamente, tanto a iluminação natural quanto a artificial em todos os pontos de irradiação, de forma que este realismo soe fortemente verossímil, porém estranhamente deslocado.

Não se pode vincular de imediato as imagens de Wall a algum caráter específico da fotografia, pois estas se encontram a meio caminho da formalidade documental e do “snapshot” instantâneo que resgata o modelo do “instante decisivo” bressoniano. Wall constrói cenários com técnicas cinematográficas e repete inúmeras vezes passagens fortuitas de possíveis acontecimentos banais

até simular o que Aumont chama de “instante prenante”²⁴. A possibilidade flerta com a ficção e a verossimilhança se fia na documentalidade.

Em “*mimic*”^{il.4}. um instante banal é construído pela lente de Wall em alguma rua qualquer após inúmeros ensaios. Das repetidas tomadas feitas na locação, espera-se que uma consiga trazer à luz o conceito nutrido pelo fotógrafo. Um homem oriental avança pela calçada e ao passar por um casal é irônicamente estigmatizado por outro. Este recorte é o ápice do que a fotografia sugere ser uma possível narrativa. O golpe das lâminas do obturador arranca do fluxo temporal um instante que se fixa indicialmente na película de forma que possamos apontar e dizer: “*olhe, aquilo realmente aconteceu!*” Somos instados então a completar uma narrativa puramente ficcional onde jogamos com as mais variadas possibilidades: xenofobia, homofobia, ciúmes, marginalidade, desemprego??...; não importa qual o *arché* deste retrato episódico e o que virá a seguir mas, como nos diz Expósito:

Constrói-se uma ficção e na tomada se condensa o relato. A fotografia instantânea ativa mecanismos narrativos que jogam com a duração, com a previsão de linearidade narrativa por parte do espectador. As imagens assim construídas apresentam-se como ficções condensadas, histórias congeladas num instantâneo.[...] Ativam porém, ao mesmo tempo, procedimentos que diferenciam as imagens construídas dessa maneira daquelas produzidas pelos meios de comunicação de massa (Expósito, in *Studium* n.16:2)

Esta ativação de sensibilidade, esta intuição de que se está diante de uma classe de imagens que se recusam a um rótulo imediato é intensificado por outras feitas a partir dos mesmos códigos de rigor compositivo, mas que em um segundo momento acrescentam distúrbios no todo, como é o caso de “*Milk*”^{il.5}

Esta é a encenação do não visto mas provável, do instante prenante, do ápice do despedaçar de uma caixa de leite na mão de um anônimo sentado na calçada e que diante do estranhamento causado pelo inabitual nos desabilita temporariamente a deduzir uma linha narrativa, ao invés, nos propõe fiadores da

²⁴ cf-(1993:231)

capacidade do aparelho fotográfico de reduzir fenomenologicamente²⁵ os detalhes do nosso mundo plausível. Esta crença concentra-se no arraigamento dos códigos da imagem fotográfica e atesta nossa disposição em aceitar que a máquina desvele as minúcias que o incosciente ótico recalca diante de nós, esboçando reações similares aos espectadores de Edward Muybridge quando este expôs suas primeiras experiências com a cronofotografia.

Esta é uma característica notável de uma parcela da fotografia contemporânea e do qual se afinam também Gregory Crewdson, Philip Lorca diCorcia, Sarah Dobai, Anna Gaskell entre outros. Para que as pesquisas no campo das imagens construídas chegasse a tal, convém apontar outros fotógrafos pioneiros décadas antes, e as circunstâncias que os fizeram colocar em xeque a condição documental da imagem fotográfica na procura de certos desvios de norma.

²⁵ Conceito formulado por Walter Benjamin em “A obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica”, e que se refere à capacidade inédita do aparelho fotográfico em desvelar a realidade que permanece de certo modo inobservável para os olhos.



II.IV- Jeff Wall "Mimic"



II.V- Jeff Wall "Milk"

2 TIPOLOGIA E SÉRIES

2.1 August Sander e um certo desvio de norma

August Sander nasceu em 1876 na cidade alemã de Herdorf, no vale de Siegen, à época, uma incipiente região produtora de minério e carvão vegetal com potencial para a indústria metalúrgica. Uma rica afluência de várias nações européias convergiam nas décadas seguintes para Siegen emprestando sua mão de obra, e Sander, apesar de não ter trabalhado diretamente na mineração, travou contato constante com a classe trabalhadora enquanto prestava serviço militar, dos 14 aos 20 anos.

Da infinitude de fisionomias com que travou contato em relacionamentos sociais precoces aliado à sua aguçada percepção para os diferentes traços característicos e singulares de cada indivíduo, floresce em Sander uma vocação pelos tipos humanos.

Dois de seus trabalhos monumentais, “A Face do Tempo”²⁶ e “O homem do século XX”²⁷ norteiam boa parte das discussões sobre o gênio que esteve por trás da elaboração sistemática dos retratos fotográficos. Cabe entender que esta mudança se desenvolveu no seio de uma tradição fotográfica cujos códigos visuais ainda valorizavam certos signos pictóricos, e que se de um lado a boa fotografia era considerada a que mais realçava propriedades pictóricas de matéria e luz, por outro, constituía-se uma constante para que o fotógrafo pudesse manter a viabilidade financeira de seu ofício, frente ao barateamento e popularização da fotografia entre as camadas consumidoras de menor poder aquisitivo.

²⁶ Em alemão “*Antlitz der Zeit*”

²⁷ et seq. “*Menschen des 20. Jahrhunderts*”

Ser um fotógrafo comercial na Alemanha do final do século XIX e começo do século XX era atender a demanda de um público exigente que procurava alternativas elaboradas e “artísticas” que fugissem da banalização do retrato barato cada vez mais acessível e muitas vezes elaboradas por pessoas leigas. O estilo pictorialista, por outro lado, prometia a possibilidade de uma imagem exclusiva e refinada, em consonância com os anseios de uma classe social mais elevada. August Sander, no ofício de sua função, não poderia ser diferente: para sustentar a profissão ele próprio deveria jogar com o programa ditado pelo mercado fotográfico.

O estúdio de Sander, como os similares da época, oferecia ampla gama de formatos, técnicas e variações de estilos fotográficos. Especial atenção se dava ao conhecimento do manuseio de técnicas fotoquímicas para a preparação das chapas fotográficas: platinotipia, ambrotipia, e goma bicromatada eram algumas das opções para a fixação das imagens que visavam desfocar certas propriedades especulares. As fotografias em bicromato, recurso amplamente utilizado pelos pictorialistas, foi empregado circunstancialmente por Sander para suavizar a nitidez de seus retratos, produzindo uma difusão nas bordas das imagens e um leve desfoque geral aliada a forte texturização. O bicromato, apesar de exigir conhecimentos avançados em química, seguia o gosto pictorialista da fotografia como expressão ideal imaginariamente vinculada às artes tradicionais.

Somado a este rol de procedimentos estava o fato de que o ofício do fotógrafo regulava-se dentro de uma formação em observância a requisitos técnicos rigorosos. Ser fotógrafo era antes um ofício e uma classe, e para ser admitido como tal ingressava-se como aprendiz para depois ser mestre. Ao longo deste desenvolvimento não só aprendia-se a manusear câmeras de diversos formatos e a revelar chapas fotográficas e papéis, praticava-se também estudos de composição de imagem, contextualização do cenário-tema usando-se diversos tipos de fundo, linguagem corporal do retratado, angulação do rosto e

inclinação dos ombros. Após três anos o aprendiz prestava um exame onde era solicitado a construção de um retrato, um retrato duplo, uma natureza morta, uma paisagem e um estudo de arquitetura. O portfólio era então analisado e só então, quando aceito, o aspirante poderia dedicar-se profissionalmente ao ofício .

A formação de Sander no cenário da fotografia alemã, apesar de sua obra conter forte dicotomia entre o formalismo e o humanismo, pode ser considerada clássica e equivalente a de muitos fotógrafos contemporâneos. Ainda assim, em vários retratos, a sua opção em perseguir o essencial sem os recursos alegorizantes dos fundos de estúdio que evocassem temas campestres e bucólicos é flagrante. Nesta ótica, a abordagem do referente é de capital importância. Pergunta-se então em que momento Sander distancia-se do programa pictorialista para formar um conjunto de obra coeso, original e sem precedência.

Uma de suas fotografias mais conhecidas feitas durante a fase de Westerwald intitulada “jovens fazendeiros” ^{11.6} ilustra bem alguns pontos que o diferenciam da produção de outros fotógrafos. Nela, três jovens rapazes da região rural são retratados enquanto se dirigem a um baile da comunidade. A originalidade de Sander se destaca primeiramente pela captura a céu aberto sem buscar emprego em temas bucólicos ou alegorias campestres. Fica evidente nestas incursões que Sander se comporta feito um flaneur, movimentando-se pela região onde se localiza parte de sua clientela sem no entanto objetivar finalidades comerciais.

Os retratados aparecem em corpo inteiro, mas traem a aparente espontaneidade pela posição das bengalas que tocam o chão, típica atitude de uma pretensa urbanidade que não cabe na dimensão local. A rigidez corporal se faz necessária pela posição fixa da câmera fotográfica de grande formato apoiada no tripé e pela lenta obturação. Tecnicamente, o aprimoramento das lentes, a maior latitude das emulsões fotossensíveis e o conhecimento da iluminação propiciou um tempo de exposição moderado na casa dos segundos, ideal para os retratos de Sander, mas não rápido o suficiente para fotografias de movimento.

Nesta imagem fica latente o interesse pelos tipos humanos, muito mais que pelos jogos de cena, um aspecto quase nulo em sua obra. O realismo que Sander buscava em seus retratados também era reflexo de sua experiência acumulada durante as visitas comerciais que fazia, pois freqüentemente se anunciava como o fotógrafo que *“faz retratos naturais que mostram os retratados no ambiente correspondente à sua própria individualidade”*²⁸, o que significava visitar a clientela *in loco* na busca da atmosfera mais realista possível, a domicílio ou no próprio local de trabalho. A neutralidade característica nas fisionomias de Sander era reflexo do modo com que se relacionava com os retratados e os seus laços de confiança mútua. Bem o define esta característica neutra e formal Susan Sontag:

[...]os “retratos arquétipos” de Sander (como ele próprio os chamava) implicam uma neutralidade pseudocientífica semelhante à que reivindicavam as ciências tipológicas, veladamente partidárias, que surgiram no século XIX, tais como a frenologia, a criminologia, a psiquiatria e a eugenia. Não que Sander escolhesse seus retratados pelo caráter representativo que tinham, mas porque supunha, acertadamente, que a câmara não pode deixar de mostrar o rosto humano como uma máscara social. (Sontag, 2006:112)

O interesse de Sander por estes arquétipos e a sua constituição paulatina em unidades tipológicas organizadas em grupos cada vez maiores e diversos encontra ecos em sua admiração pelos trabalhos fotográficos feitos pelos etnógrafos do Império Austro-Húngaro ainda em fins do século XIX, em passagem pela mesma região. Em comum estavam a objetividade, a simplicidade das composições e a inexistência de recursos alegóricos. Esta forma “etnológica” de compor os tipos fisionômicos repercute enormemente na premência que Sander alimenta em assegurar a imagem da população rural que ainda não se contaminara com os costumes das cidades. Este é o ponto que demarca toda a

²⁸ Do original em inglês: “Around 1910 he introduced himself in an advertising brochure as taking ‘natural portraits that show the subjects in an environment corresponding to their own individuality’.” (Jeffrey 1996:153)

originalidade de Sander como fotógrafo e que o afasta definitivamente da tradição formativa cujos imperativos comerciais se encontravam codificados num gosto homogêneo característico de uma época. Sander vive da fotografia comercial encomendada, mas seu espírito sobrevive em num projeto maior.

A forma objetiva dos trabalhos de Sander estão inferidos na mostra dos retratos que compõem todas as classes sociais e de categorias da sociedade alemã, onde não raro identificamos manifestações autônomas de gênero. Os retratados encontram-se bem acomodados em sua “máscara social”, desobrigados de qualquer pose adicional que não as de sua classe. Nestes retratos, os referentes não amplificam sua singularidade e nem diminuem-na, eles simplesmente são o que são no grau em que significam o estrato social por eles conquistado, como os já conhecidos rostos endurecidos do notário ou do confeitoiro. Mas ao final, sobrevém outros aspectos que ficam à margem do retrato social denotado de Sander que é o que Barthes vem a chamar de força constativa. A originalidade de Sander, portanto seu poder de desvio, não se situa na superfície compositiva da fotografia, onde anteriormente elementos codificados reiteravam constantemente para si a realidade. Não há código gráfico que ordene para si o direito de travestir-se em real. Barthes, em seu livro “O Óbvio e Obtuso”, afirma claramente ser a fotografia uma mensagem sem código. O que torna a mensagem fotográfica de Sander tão aguda é seu poder de constatação que irradia do próprio referente como algo que realmente esteve lá, um índice de *“dupla posição conjunta: de realidade e de passado”*²⁹ e é o próprio *noema*³⁰ da fotografia. O *“Isso foi”* que Barthes clarifica é o que se encontra depositado nos rostos fixados pelos grandes retratistas, a essência da máscara de uma sociedade, tal qual a essência pura da escravidão que Barthes aponta no retrato de William Casby, feito por Richard Avedon.

²⁹ idem (1985:115)

³⁰ Na fenomenologia, o aspecto objetivo da vivência, i.e. , o objeto, considerado pela reflexão em seus diferentes modos de ser dado: o percebido, o pensado, o imaginado, etc. (Aurélio, 13imp.: 1976)

A pesquisa de Sander contraria a idéia dos nacional socialistas de uma unidade fisionômica nacional como os atribuídos à fotógrafa Erna Lendvai Dirksen 11.7, já que a fluidez heterogênea das tipologias é contrária a qualquer referência que fizesse justiça à eugenia. O grande paradoxo de Sander é justamente o de apontar uma ambigüidade impossível de apagar quando instrumentalizado à idéia da classificação tipológica. A multitude dos tipos esgarça os limites objetivos de raça e provoca desconfortos entre os membros do partido nacional socialista o que leva à interdição de sua obra no país e a queima de seus livros.

Tal potência seria impossível na obra de Sander se aspectos como rigor e conhecimento na formação da sintaxe visual fossem dissociáveis.



II.VI – August Sander, “Jovens Fazendeiros”



II.VII – Erna Lendvay Dirksen “Jovem Camponesa.”

3- DAS SÉRIES TIPOLOGICAS DE BERND & HILLA BECHER À FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA ALEMÃ

3.1 Sistematizando um pensamento fotográfico: Bernd & Hilla Becher e a Escola de Düsseldorf

As tipologias industriais de Bernd & Hilla Becher por sua vez são igualmente operados dentro do rigor e do conhecimento da articulação da sintaxe visual, mas diferentemente de Sander, que em muitos momentos parece se valer de um sistema classificatório empático.

Bernd Becher nasceu na cidade de Siegen em 1931, a pouco mais de vinte quilômetros de Herdorf, cidade natal de August Sander. Siegen já era uma das regiões industrializadas mais antigas do país, e suas mineradoras e fundições constituíam o pilar da sociedade de toda a região. Desde cedo Bernd Becher se ligara fortemente a essa realidade, tendo o cheiro constante dos alto-fornos e das fundições muito próximo à residência de sua família.

Bernd aprenderia o ofício de seu pai como pintor e restaurador de igrejas a partir dos 16 anos, atividade esta que se seguiu ininterruptamente até 1950, uma vez que a inclinação pela pintura formal se tornou evidente. Bernd procurou desenvolver esta perspectiva durante as aulas de pintura que freqüentou regularmente numa escola de artes local, onde produzia esboços e ilustrações a partir de modelos estáticos.

Neste período estava determinado a seguir a carreira de ilustrador de livros. Após o término de seus estudos iniciais Bernd empreende uma viagem à Itália onde permanece vários meses praticando desenhos de paisagens urbanas com a clara intenção de isolar os elementos arquitetônicos que lhe chamassem a atenção. Seu fascínio pelas unidades arquitetônicas individualizadas situava-se desde o início muito além de seus aspectos funcionais, o que o fez eleger sobretudo a forma como matéria de estudo.

Após esta viagem de amadurecimento Bernd se matricula na Academia Estadual de Artes de Stuttgart, de onde quatro anos mais tarde, se transfere para a Academia Estadual de Dusseldorf, dando continuidade a seus estudos de tipografia sob a orientação de Walter Breker.

O ímpeto inicial de Bernd ao se reportar às construções industriais foi a de estudar os esboços artísticos ao estilo da “Nova Objetividade”³¹ alemã. Os vocabulários formais encontrados na arquitetura industrial conhecidos e de certa forma vivenciados desde sua infância fazem parte constante de seus projetos. Esta mesma arquitetura anônima, sem arquitetos, que invariavelmente remetem à forma e não à função, fazem parte de seus primeiros experimentos em linóleo, guache, litografia e aquarelas. Seu campo de atenção fixava-se nos silos de resfriamento, nos galpões industriais, garagens de trens, elevadores de minas e instalações siderúrgicas.

Sabe-se que a partir de 1953 Siegen e toda a sua adjacência vive um acelerado processo de desmantelamento e sucateamento de todo o seu parque industrial de base, parte devido a alta dos custos de produção de aço e de carvão e parte devido aos primeiros acordos comerciais que visavam uma integração entre as nações européias do pós-guerra. Bernd retorna regularmente à cidade natal prosseguindo seus estudos da tipologia industrial. Ao final de seus primeiros trabalhos o interesse se volta para o olhar descritivo do objeto na litografia. É possível enxergar uma preocupação excessiva na objetividade de seu referente em detrimento de toda a composição subjetiva. Esse exercício transforma-se numa atividade frenética ao passo do ritmo de demolição de toda a arquitetura industrial e que mesmo assim ultrapassa a capacidade de Bernd em fixar o conjunto de detalhes dos objetos que tanto lhe interessam. Era o momento de mudar o suporte.

³¹ A nova objetividade Alemã, ou “Neue Sachlichkeit” movimento que se segue ao “*Die Brücke*” (A Ponte) e “*Blaue Reiter*” (Cavaleiro Azul), iniciado em 1923. É evidente a recusa às tendências abstracionistas e mantém uma postura politizada. Apresenta uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra, sem os véus idealizantes da “boa” pintura e da literatura.

As primeiras incursões de Bernd no campo da fotografia foram meramente informais. Munido de uma câmera de 35mm e logo depois de uma Rolleiflex 6x6, iniciou fotografando todos os ângulos possíveis das construções ressaltando os detalhes com a maior proximidade possível. No pós-fotográfico, para a composição e o alinhamento integral dos objetos dentro de um prumo aceitável, as fotocollagens eram usadas como recursos caso a imagem fosse fracionada em duas ou mais partes, como lembra Bernd Becher³²:

Com isso tracei o caminho da imagem litográfica para uma imagem fotográfica onde o objeto retratado ainda estava longe de ser aceitável, entretanto o enquadramento preciso e o vigor através das várias faces da forma já estavam presentes (B. Becher, 2005:13)

Nascida na cidade de Potsdam em 1934, Hilla Becher descobriria a fotografia aos 13 anos de idade influenciada por sua família. Aos 17 anos iniciou-se no ofício como aprendiz no tradicional Ateliê Fotográfico Eichgrün, em sua cidade natal. O estabelecimento de Eichgrün mantém em plena metade do século XX alguns moldes da fotografia tradicional do século XIX. Câmeras de grande formato eram usadas em estúdio e os princípios de trabalho eram regimentados por enorme rigor técnico.

Apesar do leque de serviços do Atelier Eichgrün transitar entre retratos familiares, comerciais, de eventos, produtos e arquitetura, Hilla especializou-se desde o princípio no ramo arquitetônico e industrial. Sob sua responsabilidade estavam projetos de documentação fotográfica de castelos, parques e terminais ferroviários de Potsdam. As plantas industriais e peças de máquinas foram paulatinamente concentrando o seu trabalho de modo a implementar sua técnica de enquadramento, luz e sombra. Peças industriais menores eram transportadas até o estúdio do Atelier onde o estudo visual de suas funções eram registrados sob métodos técnicos meticulosos. Esta miríade de desenhos e soluções

³² Do original em alemão: "Damit beschrieb ich den Weg vom lithographierten Bild zu einer Bildform, die das Objekt zwar noch weitgehenden akzeptierte, wo aber beides, nämlich die präzise Abbildung und der starke, durch die Vielseitigkeit der Formen vermittelte Eindruck vorhanden waren"

tecnológicas fundidas em peças de metal e a sua transposição para a imagem fotográfica preconizam a sua futura parceria com Bernd Becher.

Cabe apontar que o desenvolvimento poético das obras de August Sander e do casal Becher é indissociável do conhecimento técnico adquirido desde o começo do ofício. O contexto econômico e social determina os códigos da construção de uma “boa imagem” e se Sander se afastou do cânone pictorialista para se aproximar das tipologias não se desvinculou do rigor técnico que o municiou de todo o conhecimento necessário para a produção que se seguia. Esta autonomia poética é íntima ao domínio da sintaxe, como clarifica Donis A. Dondis:

Mas a expressão das próprias idéias é regida, primeiro pelo processo de aprendizagem do ofício e, em segundo lugar, pelas exigências de funcionalidade. O importante é que o aprendizado seja essencial e aceito. [...] A diferença mais citada entre o utilitário e o puramente artístico é o grau de motivação que leva à produção do belo. Esse é o domínio da estética, da indagação sobre a natureza da percepção sensorial, da experiência do belo e, talvez, da mera beleza artística. (A.Dondis, 2000:8)

Trai ainda no aparente caráter cientificista da obra do Sander pós-pictorialista a sua abordagem particular com os retratados. Sob uma segunda observação mais cautelosa suas tipologias humanas nada tem da pose antropométrica fixado por aparelhos de mensuração. É um fotógrafo que conduz a câmera com uma preocupação estética evidente.

No sólido caráter documental das longas séries de tipologias industriais e de fachadas das “*Fachwerkhaus*”³³ de Bernd & Hilla Becher parecem querer buscar alguma possível condição autoral. A aparente repetividade tipológica

³³ Solução arquitetônica característica do casario germânico que apresenta madeiramento cruzado na fachada frontal, nas laterais e na parte posterior. Apesar de nos últimos anos este recurso ter sido usado apenas como “álibi estético”, Hilla Becher cita em um de seus estudos que estas traves de madeira tinham a real função de promover solidez e resistência às construções mais antigas e que o uso destes se dava sob extrema racionalidade, já que todo o material provinha de florestas que necessitavam de constante replantio.

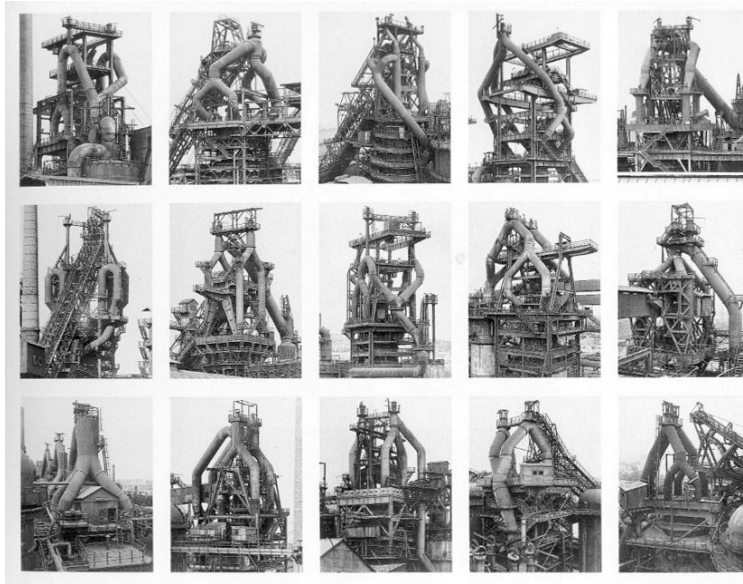
revela uma sintaxe extremamente articulada. Estaria todo o processo de escolha do local e dos objetos fotografados, a paciente entrega ao regime temperamental do clima na busca de uma luz difusa e outonal, o uso de equipamento de grande formato, o controle excepcional no pós-fotográfico e a escolha dos locais e dos suportes de apresentação das fotografias indissociavelmente ligados à busca e uma possível unicidade de obra mais do que uma mera preocupação documental?

Tal apuro encontramos também em uma série de contatos em emulsões de platina feitas por Irving Penn, que utiliza uma antiquada câmera fotográfica de banqueta que produz imagens em chapas de vidro de enormes dimensões. São imagens que compõe uma série de naturezas mortas cuja intenção parece o de resgatar o preciosismo das técnicas que constituíram os primórdios da fotografia, como a daguerreotipia. Se a intenção de Irving Penn era o de reviver o conceito de unicidade ao tentar desviar o simulacro da fotografia (e lembremos que Penn trafega erráticamente entre os domínios da criação publicitária e da arte) utilizando-se magistralmente de um processo raro, como imaginar o possível lugar da originalidade na repetição formalizadora das tipologias do casal Becher onde a rigidez documental não parece querer ceder espaço senão a uma melancólica sensação arquivística?

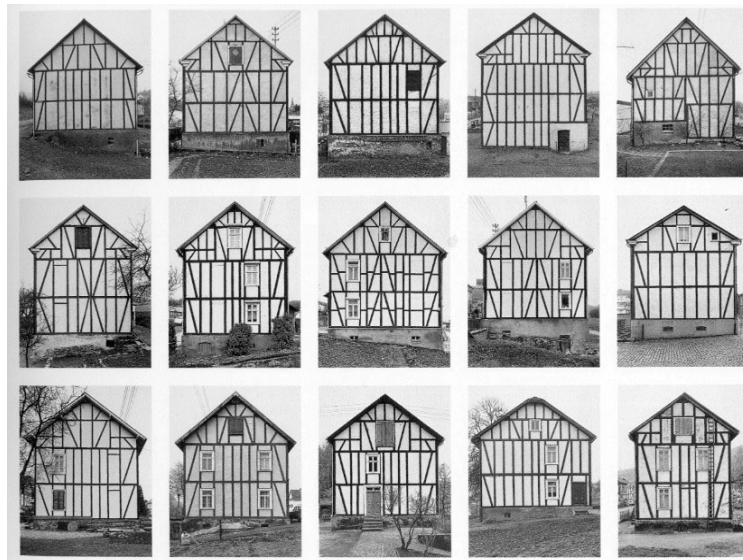
Talvez o esvaziamento conotativo das formas industriais impostas pela rígida sintaxe de Bernd & Hilla Becher não tenham a finalidade de afastar o simulacro fotográfico, mas de trazê-lo para bem perto, até que a aceitação dessa condição não passe mais a incomodar. Esta aceitação do jogo se dá no plano criativo e no plano teórico de Bernd & Hilla Becher e de August Sander, e talvez aí é que resida a sua autoralidade. Rosalind Krauss reforça a noção conflituosa da originalidade na fotografia:

O fato de a fotografia ser múltipla em razão de sua própria técnica reforça então a idéia de que, teoricamente, é possível que todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem, e assim, participem da repetição pura e simples. Tomadas globalmente, estas formas de multiplicidade militam vigorosamente contra a existência da noção de originalidade como conceito

estético na prática fotográfica; tanto é que, no interior do universo estético da diferenciação (quer dizer: isto é bom, aquilo é ruim, aquilo outro é diferente disto na sua absoluta originalidade), surge com a fotografia a inquietante eventualidade de uma ausência de diferenciação qualitativa. Ela seria então substituída por uma simples palheta de diferenças qualitativas, como acontece com as séries. Desmorona a possibilidade de uma diferença estética a partir de dentro e, com ela, desmorona a originalidade que depende precisamente da noção de diferença (Krauss,2002: 223)



II. VIII – Bernd & Hilla Becher, Tipologia de altos fornos de Siderurgias.



II.IX – Bernd & Hilla Becher, Tipologia de casas da região de Siegen.

3.2 Thomas Ruff e a máquina imaginária

Machines é uma série de 60 fotografias exposta por Thomas Ruff junto com *Nudes*, entre 2003 e 2004, e presentemente publicadas pela Editora Hatje Cantz. São imagens de máquinas industriais pesadas que nos remetem ao ciclo florescente da indústria de base europeia nas primeiras décadas do século XX. Não devemos saber a que se destinam tais monolitos de ferro e aço cujas funções ultrapassam nosso limitado conhecimento técnico. Servem para algo, e isto é o que importa.

Aparentemente "controlados" no momento em que são enquadrados individualmente, qual um felino de grande porte enjaulado em rudes instalações fabris, mas que à menor desatenção do domador rugem e atacam com seu corpo taludo e robusto o operário incauto. Esta ilusão se torna ainda mais eficiente devido a enorme proporção das ampliações de Ruff em cópias coloridas de alta definição, emoldurados em bordas brancas e laminados em vidro acrílico com Diasec.

Nos fixamos diante destas pesadas formas tecnológicas cujo aspecto aparentemente datado ocupa o espaço fabril. As cores oxidadas são indícios que denunciam a passagem do tempo em tons de verde-musgo, azul ou simplesmente cinza. São operatrizes, tornos, furadeiras, retificadoras, fresadoras, sem que o observador acerte com precisão a denominação destes corpos sólidos no primeiro momento. Sabe-se que cada objeto tecnológico opera dentro de uma coerência fechada. As partes minimais destas massas de ferro, aço, níquel e cobre interconectam entre si, encaixam entre si, promovem movimentos complexos para determinado fim, numa lógica de funcionamento que por si só constituiria para Jean Baudrillard uma linguagem específica denominada em seu livro "O sistema dos objetos" de *tecnemas*:

A tecnologia conta-nos uma história rigorosa dos objetos, onde os antagonismos funcionais se resolvem dialeticamente em estruturas mais amplas. Cada transição de um sistema para outro melhor integrado, cada comutação no interior de um sistema já

estruturado, cada síntese de funções faz surgir um sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a utilizarão: achamo-nos aí no nível de uma língua; por analogia com os fenômenos da Linguística, poderíamos chamar “tecnemas” a esses elementos técnicos simples – diferentes dos objetos reais – cujo jogo fundamenta a evolução tecnológica (Baudrillard, 2004:12)

A capacidade de apreender esta linguagem tecnológica em sua totalidade é impossível. Para tanto, precisamos nos distanciar da unicidade do aparato e abstrair o seu jogo de propulsões e retrações, torques e rotações, todos seguindo o encaixe preciso das engrenagens que tem como única finalidade colocar o sistema em movimento.

Mas para Ruff, importa menos o que estes *Maschines* possam produzir no plano real, e mais o que possam produzir no plano mental. Não é coincidência que os trabalhos do surrealista Francis Picabia e em especial a série *Ballet mécanique e Parade Ameureuse*, estejam constantemente no horizonte de sua afinidade. Nos trabalhos de Picabia as máquinas destituem-se de suas funções, antropomorfizando-se. Em outras, a forma assume soluções tão complexas que a real utilidade passa a fazer parte do plano mítico. Já não são utilitários. Baudrillard refere-se a eles como “troço”:

[...] objeto desunido de sua função, o que o *Machin*, o “troço”, deixa transparecer, é uma funcionalidade vaga, sem limites, que vem a ser antes a imagem mental de uma funcionalidade imaginária.
(Baudrillard, 2004:123)

Objetivamente temos a apropriação de imagens históricas feitas por Ruff a partir de um arquivo de fotografias industriais montadas na década de 30 por uma firma falida na região de Düsseldorf-Oberkassel, a *Rohde & Dörrenberg. Spiralbohrer-, Werkzeug und Maschinenfabrik*. Este arquivo constitui-se de mais de 3000 negativos em chapas de vidro nos tamanhos 13x18cm e alguns no tamanho 9x12cm apropriadas por Ruff, cujo uso para este trabalho não chegou a 5% de sua totalidade. As chapas fotográficas de vidro previamente escolhidas foram então digitalizadas, recurso este constantemente utilizado em seus trabalhos anteriores como *Nudes*. No tocante às cenas alguns aspectos

singulares cativam a atenção: em grande parte das ampliações de Ruff o objeto fotografado parece estar, mesmo que presente em seu ambiente industrial, destacado por uma insistente velatura fantasmática que lhe chapa o fundo. Só depois de avançar algumas páginas adiante, o observador atento e munido de certo repertório técnico desvenda essa charada fotográfica: há pés e mãos envolvidos na cena original como se observa na chapa 841¹⁰. Em outras fotos um corpo inteiro, mesmo que etéreamente presente, se coloca na imagem ao qual superpõe-se a velatura branca da chapa 0757¹¹. Estes efeitos são decorrentes da baixa sensibilidade dos compostos químicos usados nas chapas fotográficas da época, o que demandava maior tempo de exposição. Como todas as imagens destinavam-se originalmente a composição de um catálogo de produtos, as máquinas tinham que ser previamente destacadas no momento da fotografia e conseguia-se isso montando um fundo flutuante com lençóis brancos, sempre fixos pelas mãos dos operários. A manipulação da imagem precede a era da tecnologia digital.

O que Ruff insiste em preservar nas imagens digitalizadas são os rastros a serem decifrados ou evidências do afastamento do objeto do plano real, a começar pelo modo artesanal de decupagem da cena, única forma de recorte possível à época para que o produto visado tivesse menor interferência de seu entorno possível, favorecendo assim uma “renderização” mais limpa. Da década de 30 ao século XXI mudam-se as tecnologias da construção e manipulação da imagem, o que capacita Ruff a ir além. As chapas de vidro monocromáticas são digitalizadas, ampliadas e então colorizadas. Uma gama de programas de manipulação digital gerando artifícios que afastam cada vez mais a imagem de suas condições originais são usados para tal fim. O verde-musgo, o azul, o cinza e todas as cores básicas misturadas a elementos oxidados que nos fornecem a “ambiência” do chão de fábrica se revelam embustes. Este é o segundo afastamento do real que Ruff promove.

Podemos supor que outros artifícios digitais são utilizados por Ruff sem parcimônia a fim de potencializar algumas construções de cena que de maneira

irônica encontram seu análogo nos nossos repertórios de guerra. Assim, em certas imagens a posição absolutamente simétrica das máquinas apontando suas extensões protéticas de forma ameaçadora não poderia deixar de nos remeter a um pelotão de fuzilamento com suas armas em riste ^{11.12}. Efeitos indesejáveis como a repetição de sombras irregulares e de pequenas imperfeições de superfície que de outra forma ganhariam destaque no uso da clonagem digital são laboriosamente eliminados, dando a falsa impressão de singularidade. O que se cria é todo um teatro que simula uma rebelião fantasiosa das máquinas, construídas com o intuito de servir como elemento de superação do homem dentro de suas limitações corporais, mas antropomorfizada para subjugar e eliminar esse mesmo homem.

Em *Machines*, portanto, a imagem é uma dupla manipulação, a manipulação original do afastamento do objeto de seu meio ambiente feito na década de 30 dentro dos limites da tecnologia fotográfica de época e que Ruff mantém como caráter denunciativo, e a simulação posterior, atual, dentro de um jogo de sentidos mais sutil, uma (re)construção fotográfica cujo enigma não está em desvendar o que representa a imagem, mas sim os estatutos que regem a construção da própria fotografia.

3.2.1 A cópia copiada

O desvio dos estatutos da construção fotográfica e subversão no modo como se dá essa operacionalização dos signos tanto para o emissor como o receptor e o próprio objeto/modelo fotografado tem sido o leitmotiv de Thomas Ruff. Para tanto não é incomum que a captura da imagem fotográfica seja abreviada e as atenções se concentrem diretamente na apropriação de arquivos pré-existentes, tanto fisicamente como digitalmente. Em séries anteriores, principalmente em *Nudes*, *Jpeg* e *Nightvisions* essa lógica da apropriação se dá sem nenhuma restrição. Na série *Portraits*, um dos primeiros trabalhos de Ruff ainda durante sua fase como aluno de Bernd & Hilla Becher, o retrato fotográfico é mais que um medium de análise fisionômica dos retratados, é ele a própria finalidade do estudo, com seus princípios, seus códigos de construção, a forma como é apresentada e sua determinação quanto às questões sobre gênero e alteridade.

O que há para se ver além de rostos neutros perfeitamente anônimos e destituídos de profundidade psicológica e de presença além de recortes que seguem à risca as molduras dos passaportes? E no entanto longe de negligenciar a técnica, é a ela que se deve o efeito de observar não uma semântica, mas uma sintaxe rigorosa, onde todos os detalhes como as rugas, olheiras, erupções cutâneas e vesículas são superdimensionados no plano real. O que dizem estes olhos? Estas orelhas? Estas bocas? Quais as histórias por trás das cicatrizes? Nos retratos de Ruff não há nada para se enxergar além da própria disposição em que são tomados, e o sentido que ganham quando pendurados numa galeria. Sobre a disposição constante de subverter a ordem do retrato em seus trabalhos Caroline Flosdorff observa na introdução do próprio livro *Machines* :

Este insight que também pode ser aplicado aos seus retratos: estas fotografias não funcionam como reproduções realistas de seus retratados. Ruff não está interessado na observação de pessoas mas nas diferentes formas de representá-los. Os retratos de Ruff são fotografias de pessoas que investiga o retrato como

gênero fotográfico bem como as condições de sua origem.
(Flossdorf: 2004:11)³⁴

Em *Nudes*, o trabalho embaralha os moldes em que se dá a percepção visual das imagens pornográficas veiculada pela internet sempre na superfície da representação: as poses, a linguagem corporal e os artifícios rasos em que o modelo se entrega à câmera no intuito de se “coisificar” revela um possível catálogo de gestualidades construídas que só poderiam ser evidenciados a partir da objetividade tipológica. Com a baixa resolução característica das imagens que trafegam pela rede eletrônica, Ruff apropriou-se destes arquivos e manipulou-os na busca de um efeito pictórico. Esta baixa resolução somado à subdivisão posterior dos pixels em outros pixels garantem um efeito “flow” que muda totalmente o canal receptivo das fotografias. Para o observador mediano, a “pictorialização” destas imagens por meio da manipulação de sombras, luzes, superfícies, cores e reflexos não a torna mais pornográficas quanto uma pintura pontilhista .

Machines/Maschinen pode ser considerado como uma série tipológica sob um ponto de vista primário: influência reconhecida da “Escola de Düsseldorf” e seus conseqüentes desdobramentos pelas décadas subseqüentes às primeiras exposições promovidas pelo casal Bernd e Hilla Becher, então professores de Ruff no Kunstakademie de Düsseldorf.

É importante observar que Hilla Becher carrega uma formação fotográfica muito semelhante à de Ruff no tocante á fotografia de máquinas industriais e peças industriais ainda como aprendiz no estúdio fotográfico Eichgrün. Este gênero fotográfico é uma de suas especialidades

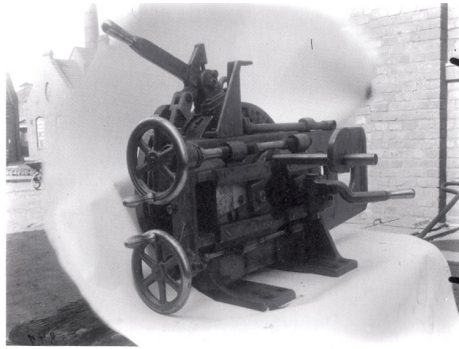
O rigor das tomadas arquitetônicas e a uniformidade das tipologias industriais dos Bechers preconizam uma era de imagens objetivas, extremamente

³⁴ Tradução direta do original: This insight that can also be applied to his Portraits: these photographs do not function as realistic reproductions of those portrayed. Ruff is not interested in the observation of people but in the different forms for depicting them. Ruff's Portraits are photographs of people that investigate the portrait as a photographic genre as well as the conditions of its origin. (Flossdorf 2004:11)

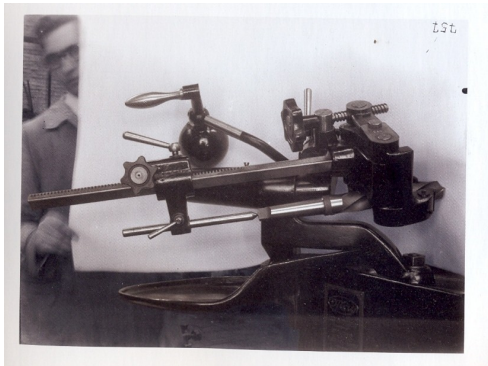
formalizadas e pouco palatáveis aos gostos mais românticos. Esta construção visual é manifestação tardia do expressionismo interpondo-se às pesquisas não-figurativas do movimento “Blaue Reiter” o que se denominou de Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit) alemã, iniciado na década seguinte ao pós-guerra. É, no que diz respeito aos trabalhos do casal, uma tomada extremamente formal da vasta arquitetura industrial decadente em uma miríade de detalhes que alegorizam uma árida funcionalidade técnica.

Com a obra fotográfica de Bernd & Hilla Becher vemos a protuberante taxonomia de acabamentos estéticos que traem com seus estilos particulares a inutilidade vestigial insistentemente impregnada nos objetos. De outra forma, qual a razão de se colocar frisos de padrões repetitivos e desnecessários nos portões de garagens de trens, silos de gás ou torres de extração de minas? Mas Ruff não se submete amavelmente com seus *Maschines* frente a estática monumentalidade tipológica dos Bechers.

O que observamos no trabalho de Ruff não é a apropriação da tipologia como influência de construção visual inaugurada pelo casal, mas sim repetidos simulacros que se pode obter a partir disto. Com o pretenso realismo da fotografia ele realiza um constante afastamento do objeto real para um objeto situado num plano mitológico que nos remete sutilmente ao conceito do “*machin*” de Jean Baudrillard. Se a construção fotográfica de Bernd & Hilla Becher se faz em moldes rigorosamente disciplinados, enquadrados e aprumados, controlados a tal ponto de minimizar as contingências do acaso (devido à longa exposição é possível perceber em raríssimas ampliações rastros de objetos em movimento), as imagens de Ruff promovem o desvio necessário para que a obra de Bernd & Hilla Becher continuem vigorosas. Mas para que haja essa inovação na cena da fotografia contemporânea alemã é necessário o perfeito domínio da sintaxe na forma da técnica, do uso e das funções do aparelho fotográfico.



II.X- Thomas Ruff, "Machines" 2003



II.XI- Thomas Ruff , "Machines" 2003



II.XII- Thomas Ruff, "Machines" 2003- Chapa 0946

4 TIPOLOGIA DO AMBIENTE URBANO. CONVITE A UM PASSEIO NO ESPAÇO SUPERMODERNO

4.1 Objeto privado e espaço afetivo

Imaginemos esta narrativa:

O alarme o desperta pontualmente às 5:30 da manhã a cada dia de trabalho. É inverno. Entre a tepidez que as camadas de lençóis e cobertores lhe proporcionam e a necessidade de chegar ao ponto de ônibus no horário persiste a enorme vontade de continuar no aconchego de um espaço seguro e conhecido. O cheiro da roupa de cama lembra um recolhimento que lhe é familiar desde pequeno: o cheiro de sua mãe, de seu pai, de seus avós, das manhãs de domingo sem o império dos alarmes, da pressa e dos prazos que envolvem o mundo dos adultos. Ao sair da cama procura logo um par de sapatos de pano puído pelos anos de uso doméstico, confortavelmente esgarçados no formato exato de seus pés e de uma maneira que só o hábito consegue moldar. Logo outras extensões da história de sua vida aparecem no trajeto do quarto para a cozinha e que falam a mesma língua que os velhos móveis de seu quarto: a penteadeira de sua mãe, a cristaleira herdado de sua avó materna, a sólida mesa de pinho fabricado pelo seu avô, as cadeiras da cozinha comprados pelo seu pai logo após o casamento, o conjunto de sofá de três e dois lugares em tecido verde que após vinte anos de uso apresenta pequenos rasgos nos encostos e nas laterais. Todos falam de hábitos conhecidos, de alegrias nos tempos prósperos e de contenções nos tempos difíceis. Alguns já se amoldaram a seu corpo de forma sutil, ao menos o tempo necessário para esperar com certo conforto a fervura da água para o café e do pão que esquenta gradualmente no forno elétrico.

No trajeto que o ônibus faz até a estação de trem ele entrevê rapidamente, da janela dos passageiros, vários objetos depositados em um aterro municipal a oito quadras de sua casa. Ele conta um armário, um criado- mudo,

um vaso sanitário, dois colchões de espuma semi-carbonizados e batentes de porta misturados em meio a entulhos industriais e resíduos orgânicos. Já dentro do trem chamou também sua atenção dois sofás imprudentemente largados entre os trilhos da CPTM pouco antes da estação em que iria descer. No rápido passar de olhos, notou que a cor de um era muito semelhante ao que estava em sua sala de estar, e onde provavelmente terminaria a noite após uma longa e exaustiva jornada de trabalho. Um universo de lembranças inundou sua memória pelo resto do dia.

Neste ponto devemos indicar a formulação prática que abre brechas para o diálogo do registro documental e o registro artístico que complementa a proposta da dissertação numa pergunta: porque fotografar sofás que são descartados pela rua? Não se omite o fato de que há uma causa afetiva muito complexa em relação ao espaço particular onde se desenvolve essa pesquisa. Existe especial atração em flunar pelos recônditos perimetrais que constantemente nos fornecem as imagens que são filtradas e estocadas nos repertórios mentais do que corresponderia a periferia para cada um de nós. Mesmo que a realidade sempre permaneça como matéria intangível

Em todas as cidades e seus respectivos bairros em que se foi a campo para registrar estes objetos sempre começou-se pela periferia e raramente optou-se dirigir para o centro. A peculiaridade do espaço fotografado, claramente, não serviu como objeto científico principal a ser estudado, mesmo constatando que foi na periferia que se encontrou a esmagadora maioria dos sofás, mas sua importância como coadjuvante não poderia em nenhuma hipótese ser desprezada.

Devemos considerar primeiramente que o trabalho meticuloso de fotografar e emoldurar os sofás como “coisas” provenientes do ciclo final do hiperconsumo abriu as brechas necessárias para levantar indagações acerca das intersecções entre rigidez documental e liberdade expressiva. Ou pensando de uma forma muito simplificada: se fotografamos um objeto dando preferência por

destacá-lo da maneira mais correta possível, obedecendo milimetricamente o enquadramento, o alinhamento com as margens, proporção, formas e iluminação, deduz-se que nos esforçamos para tratar o referente de uma forma que sua imagem se aproxime ao máximo da realidade deste objeto. Esta seria uma das propriedades a qual a fotografia documental se serviu como alicerce.

Ao falar do referente proposto nesta dissertação como objeto de construção visual falamos também do entorno em que este objeto se encontra, do local que ele se dá a ver (por pelo menos certa unidade de tempo) antes de se tornar descarte como matéria rota do ciclo final no que Gilles Lipovetsky define como hiperconsumo³⁵. A narrativa fictícia visa amplificar a noção de que algo parece desconfortavelmente fora do lugar, de seu contexto, de seu *locus*, e assim causa estranhamento a passageiros e transeuntes que mesmo habituados ao trajeto experienciam oscilações esporádicas de sentido. Raras e episódicas são as lembranças afetivas que se misturam ao espaço em que se deslocam diariamente a pé, em coletivos, metrô ou carros - quando a rotina já não oferece nada de novo, nada de interessante, além do espetáculo monótono da sucessão de paisagens superficialmente reconhecidas na topografia urbana.

No cerne da sensação de que várias imagens se repetem na infinitude de um tempo que dura a passagem do dia estão o que Marc Auge define como figuras de excesso: o excesso de tempo ou superabundância factual, o excesso de espaço ou superabundância espacial e a figura do ego ou individualização de referências. No ambiente descrito na narrativa todas elas caracterizam o que ele denomina de supermodernidade.

Na definição do espaço sem identidade deveremos nos ater, num segundo momento, a esses três excessos e entender a formação deste espaço denominado de “não lugar” e o modo como o homem da supermodernidade interage neste espaço, extraindo deste um sentido subjetivo e único. Para tal, pensaremos primeiramente no seu oposto, o espaço identitário, e nos seres

³⁵ “Os tempos hipermodernos”

animados e inanimados que nele participam, no que Auge denomina de “lugar antropológico”, e onde o homem como ser animado tece uma série de relações sígnicas que lhe dão sentido e pertencimento ao chão onde pisa. Auge nos diz que:

As coletividades [...] necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada [...]. O tratamento do espaço é um dos meios dessa empreitada [...] (Augé,1994:50)

O lugar antropológico deverá ser necessariamente identitário (diz Augé que representa para o habitante *um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social*) e a isso enumeram-se o local de nascimento e a casa, os altares ou as praças públicas como exemplo; relacional, onde num mesmo lugar podem coexistir elementos variados e que mesmo sendo “distintos e singulares” podem tecer entre si relações e identidades que lhes vincula a um lugar comum (vizinhos, habitantes de um mesmo bairro, sócios de um mesmo clube); e histórico, quando conjugando identidade e relação há unidade de duração que oferece estabilidade mínima.

Em termos históricos pensar no espaço da casa é pensá-lo como uma conquista motivada por profundas mudanças que ocorreram de forma paulatina, notavelmente a partir da Declaração dos Direitos do Homem. Na França a casa só é entendida como inviolável a partir de 1792³⁶ quando cessam também as perquirições noturnas pelo Estado e pelas autoridades. A garantia à intimidade e a procura por transcender do espaço coletivo para o individual propicia ao indivíduo um tempo para o desfrute do monólogo interior. A necessidade à privacidade e ao direito de propriedade acaba reafirmando o ambiente doméstico, tornando-o mais acolhedor e merecedor de confiança.

³⁶ Michelle Perrot in História da Vida Privada4: da Revolução Francesa à 1ª Guerra. Companhia das Letras 1992. SP

A casa constitui num só espaço as três características do lugar antropológico no que fornece ao residente uma duração mínima para que este teça uma história pessoal junto a outros residentes também, vinculados normalmente a uma célula familiar.

No lugar antropológico de Auge o indivíduo não só flui corporalmente entre os mais diversos espaços da casa, mas flui simbólica e afetivamente também. A geometria e os objetos da casa estão lá não por acaso, pois que até na mais humilde das construções eles instituem uma permanência mínima que se conjuga com identidade e relação. E aqui cabe bem as palavras de Gaston Bachelard em sua obra “A poética do Espaço”

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem será um ser disperso (Bachelard, 1973:359)

Os seres inanimados ou objetos que dentro se enumeram, enquanto na manutenção de seus papéis funcionais, vão se imbuindo de identidades e relações com seus usuários. A cama que acolhe o sono renovador e assegura o véu da intimidade, a mesa de refeições que reúne os membros do espaço a um bem comum, as cadeiras em seus mais diversos formatos que revelam a peculiaridade de cada usuário, as poltronas que são costuradas e recosturadas a cada ano, o tapete que esconde os pêlos de um velho gato siamês desaparecido a dois natais passados.

A casa estende os limites do abrigo pela sensibilidade do ser abrigado, como também infiltra nos objetos que nele são abrigados a função de abrigo³⁷, sendo que para cada momento histórico, social e econômico tais objetos adquirem sentidos diferentes. Os objetos históricos, antigos, manufaturados segundo as exigências de uma época não terão o mesmo sentido que os móveis modernos, serializados segundo regras industriais e econômicas.

³⁷ Idem (1973:360)

Móveis modernos adquirirão valores funcionais que pecam pela durabilidade em detrimento da adaptabilidade às mais diversas condições que a rotina pós-industrial impõe ao residente e mais que isso, enquanto signos temporais, duram só no presente. O sentido de uma cadeira torna-se fluida, tanto quanto suas soluções de design, como mostra a introdução de “1000 Chairs” de Charlotte e Peter Fiell, um compêndio visual e catalográfico que abrange as várias fases deste objeto:

Uma cadeira também pode se conectar visualmente e ou funcionalmente com o contexto na qual está sendo usado, incluindo outros objetos e estilos. Em geral, o design de uma cadeira está conectado a diferentes ideologias, enfoques no seu fazer e a teoria econômica. (Fiell, Peter & Charlotte, 2000:15)³⁸

É por que nunca, segundo Baudrillard, apreendemos um objeto em sua essencialidade, mas sim, para as significações segundas, que nos movemos cotidianamente num meio ambiente largamente abstrato. Vem da nossa impossibilidade em entender o sistema de todos os objetos que nos circundam na forma mais objetiva possível que os “culturalizamos” pela mediação de signos.

Este entendimento é perfeitamente justificável quando Baudrillard demonstra análogamente as partes essenciais de um motor a combustão e no modo como cada peça tem sua função estritamente ligada a um fim determinado e que só existe se integrado a um todo. Nesta etapa de observação o essencial no formato de um cilindro ou de uma culatra nunca é ultrapassado pela inessencialidade estética. Neste nível, “*cada comutação no interior de um sistema já estruturado [...] faz surgir um sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a utilizarão*”³⁹, portanto, independente aos domínios da moda.

³⁸ Seguindo o parágrafo original: *A chair can also connect visually and/or functionally with the context in which it is to be used, including other objects and styles. More broadly, chair design is connected with different ideologies, approaches to making, and economic theory.*

³⁹ idem (2004:13)

A passagem do essencial ao abstrato é, salvaguardando os devidos graus de complexidade, pertinente entre motores e móveis domésticos, pois cada objeto, único ou integrado a um sistema, valora sua existência de acordo com uma função bem definida. Um motor existe para colocar algo em movimento, uma cadeira existe para que alguém possa sentar nela. As decisões de ordem formal afetam a finalidade apenas enquanto no plano da eficácia técnica. Mas é na ordem de como os objetos são vividos, no modo como “*as estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais[...] sobre que sistema cultural ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida*”⁴⁰ que importa quando falamos sobre o sentido da forma dos objetos domésticos, o que novamente nos leva de volta à questão da inessencialidade. Uma cadeira de vime pode ter o encosto mais reclinado que uma cadeira que faz parte de um conjunto mesa-cadeira de sala de jantar, ambos tem por finalidade funcional oferecer uma superfície eficiente o bastante para serem sentados, mas o sentido segundo a que cada um é associado, como a rigidez vertical que conota certa formalidade social no conjunto mesa-cadeira de jantar difere da de vime que conota uma postura mais relaxada e não necessariamente vinculada ao arranjo doméstico do universo codificado e restrito do interior de uma casa.

Tais equivalências que se diferenciam na forma e não na função são apresentadas no esquema de ambiência formulada por Baudrillard no sistema social anexo ao discurso objetivo dos móveis de uma casa. O ambiente tradicional traz em si a marca da “*etiqueta hierárquica*”, onde “*a configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época*”⁴¹. A robustez e “*inamovibilidade*” dos móveis dialogam com a “*presença sempre simbolizada da*

⁴⁰ ibidem (2004:13)

⁴¹ Idem (2004:21)

*família para si mesma*⁴², onde importa mais a ordem “moral” que o sentido objetivo de cada peça. E é esta presença que se opõe aos sentidos mais objetivos e práticos e econômicos quando abrimos um catálogo com modernos conjuntos modulares que vão sendo encaixados no arranjo doméstico seguindo a estratégia de um tabuleiro de xadrez em que “*Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua presença*”⁴³

Gastón Bachelard louva a empreitada do fenomenólogo que escava as profundezas do porão de uma habitação à procura destas presenças, deparando-se com os estratos mais íntimos de ser e do sentido de habitar de nossa alma, e que faz com que sempre se procure traçar nas paragens cotidianas possíveis reminiscências de um *espaço feliz*. A isto dá-se o nome de *topofilia*, onde espaços amados são colocados não como matéria de pesquisa para geógrafos e etnógrafos, e sim de fenomenólogos:

O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sobre essa variedade, o fenomenólogo faz esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato

(Bachelard 1973:357)

Ainda em Bachelard a análise da “casa dos homens” precede à “casa das coisas”, mais especificamente a partir do título do capítulo III: “*A gaveta, os cofres e os armários*”. É na crítica ao pensamento de Bergson que analisa a gaveta pelo uso da metáfora, o que delimita e diminui drasticamente sua potência fenomenológica, que Bachelard resgata a dignidade deste objeto como imagem, assim como todos os outros objetos que habitam a “casa das coisas”. “*O armário*”, nos diz Bachelard, “*e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso*” se constituem em verdadeiras imagens da psicologia da

⁴² Idem (2004:21)

⁴³ Idem (2004:21)

intimidade na vida dos homens onde “sem esses objetos e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade”⁴⁴

Baudrillard, por sua vez, reforça a historicidade dos objetos antigos e o discurso subjetivo inerente ao signo que desprende deles, um sentido mais denso que sua própria funcionalidade objetiva. Devemos considerar que os móveis modernos que compõe o universo privado de uma casa sempre existirão para atender a uma função, mas como indica Baudrillard, tais objetos só existem na atualidade e no imperativo prático mas não são simbólicos o suficiente (ou lhes faltam completamente isto) para que se assegurem no tempo.

Tal consideração justifica junto ao capítulo em que fala sobre a *restauração* como *síndrome neocultural* os pequenos detalhes que insistem de tempos em tempos em voltar à tona nos ambientes modernos e totalmente funcionais descritos como *luxos culturais*: castiçais de prata que enfeitam mesas de vidro e alumínio, antigas máquinas de costura de pedal ao lado de modernos aparelhos de som, antigas xícaras de chá casca-de ovo adornando a parte superior de fogões elétricos digitais, um painel de cristal líquido que monitora a temperatura de vários cômodos independentes instalado perto da batente de uma janela feita em jacarandá colonial.

O homem que vive o eterno presente vive também a desreferencialização do tempo. Esse tempo excessivo e presentista feito primeiramente de prazeres e depois de excessiva preocupação o aparta de um passado que assegura a sua realidade e lhe indica uma origem. Todo objeto funcional, portanto e segundo Baudrillard “é e permanece configurativo da perda da imagem do Pai e da Mãe”⁴⁵

Portanto, um detalhe anacrônico rico em significação e pobre em funcionalidade deve sua eficácia simbólica precisamente pela conotação de

⁴⁴ Cf (1973:406)

⁴⁵ Idem- (2004:89)

tempo. Seguindo a necessidade que o homem moderno tem de se ater a um eixo temporal que lhe justifique o mito de origem Baudrillard nos lembra que:

O homem não se acha em casa no meio funcional, ele tem necessidade, como se tinha da lasca do Santo Lenho que santificava a igreja, de um talismã, de um detalhe de realidade absoluta e que esteja no coração do real, inserido no real para o justificar. Tal é o objeto antigo, que se reveste sempre, no seio do meio ambiente, de um valor de célula mãe. Através dele o ser disperso se identifica com a situação microcós mica e central do ser antes do seu nascimento (Baudrillard, 2004:87)

Barthes transfere este modelo de ancestralidade do objeto para o lugar ao recordar uma imagem fotográfica feita por Charles Clifford⁴⁶ em 1854: um apartamento antigo de aspecto não tão retilíneo em cima de um arco de passagem e um telhado irregular denunciando a idade das vigas de madeira que a sustentam por baixo. Difícilmente uma residência para ver ou ser visto. A ordem, como Barthes nos faz pensar nesta imagem, é a do *punctum*⁴⁷. Não sabemos nada dos móveis que dentro dela habitam, mas deduzimos que conjugam as mesmas qualidades que o seu exterior. Devem ser, como Barthes nos diz, “habitáveis”, e não “visitáveis” feito catálogo turístico. Vale citar o grau de afeto de Barthes pela imagem de Clifford, e que evoca não “uma casa”, mas sim a vontade que:

Mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza? Não importa o que seja (de mim mesmo, de meus móveis, de meu fantasma), tenho vontade de viver lá, com finura.[...] Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico [...] nem empírico [...], ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico. [...] Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se

⁴⁶ A foto feita por Charles Clifford a qual Barthes se refere intitula-se *Alhambra*, feita entre 1854 – 1856.

⁴⁷ No terreno da recepção e interpretação da imagem fotográfica o “punctum”, ao contrário do “studium” que Barthes indica como relação de um “saber respeitoso” e mútuo entre fotógrafo e espectador, é uma “picada” que atinge o espectador e escapa do campo de intenções do fotógrafo. “O punctum” opera muito mais ao nível de uma “latência” inconsciente do próprio espectador.

eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir (Barthes, 1985:65)

E ao se referir a Freud e sua força constativa de que não há lugar mais certo na lembrança sensível do ser humano de que o ter “estado” em algum momento no corpo materno, Barthes usa sem reserva o termo heimlich⁴⁸. Este adjetivo evoca a procura em todas as formas de morar, da concha ao canto singular de uma casa, do ninho ao cômodo recluso, a necessidade de se resgatar a certeza de já ter estado lá, uma sensibilidade ancestral que motiva a busca ao lar utópico.

Jogado entre os trilhos dos suburbanos com tamanho desdém estavam modelos da intimidade à espera da sensibilidade de um poeta ou de um topófilo à caça de lembranças da primeira habitação, ou seja, da habitação ancestral. Para aquele passageiro que se confunde com a massa humana compactada no transporte público, as lembranças deflagradas pelo sofá verde lhe rendem imagens dolorosas que acentuam hipóteses múltiplas: ausência definitiva dos pais, orfandade, casamento fracassado, a memória de um parente, as brumas dos primeiros anos de infância, etc. Toda família tem um cheiro, e este cheiro permanece nas coisas muito depois do último membro deixar a casa.

⁴⁸ No idioma alemão a palavra “heimlich” refere-se no caso específico do texto de Barthes como oculto, secreto, íntimo, familiar.

4.2 Objeto privado e espaço sem identidade

Lembremos então que uma das três características propostas por Augé para o entendimento da supermodernidade passa pelo excesso de tempo. Com a compressão cada vez maior de fatos históricos a intervalos menores de tempo dessubstancializou-se a homogeneidade cronológica normalmente vinculada aos

grandes processos históricos e sociais, encavalando a cadência das transformações.

A perda de sentido ocorre para o homem que procura administrar a torrente de significações de eventos que já não ocorrem em territórios longínquos, mas a pouca distância da segurança de seu lar. O excesso de tempo corresponde, segundo Augé, a uma superabundância factual. Há um excedente de informações em escala industrial ininterruptamente irradiado pelas mídias e que cobre o planeta em tempo real, criando no homem a constante sensação de que a história está “*em seus calcanhares*”⁴⁹. A idéia de uma história pessoal que se confunde diversas vezes com uma história geral, ou com uma história de um “*sistema-mundo*” nos termos de Augé e a derrocada num curto espaço de tempo de sistemas políticos e sociais antes tidas como inquestionáveis faz com que se invista na procura por um sentido em todas as coisas.

Por outro lado pode-se entender esse excesso de tempo como a vivência de um eterno presente. A ausência dos grandes sentidos sociais característicos da pós e da hipermodernidade, e dos valores históricos entranhados dentro dos grandes projetos que movimentavam as massas na direção de um bem comum a partir da legitimação política (das democracias, dos princípios igualitários e das grandes guerras) dá lugar a um novo tempo, que é o tempo do desfrute individual. O consumo de bens, o consumo de imagens e as frivolidades proporcionadas pela busca hedônica na satisfação dos sentidos despertados pelos dispositivos publicitários arrefece o sentido político e ideológico apregoados durante modernidade.

Os dispositivos de ordenação do tempo que se constituíam nos metrônomos da sociedade moderna e que incutiam no homem certo automatismo no trabalho retraem-se durante a passagem para a pós-modernidade. O homem desregula-se em todos os sentidos. As regras tornam-se relativas e individuais,

⁴⁹ Termo usado por Marc Augé em “*Não Lugares*” pág. 30: *Estamos com a história em nossos calcanhares*.

não há mais a figura de um Estado absoluto e vigilante, porquanto é dado aos homens autonomia suficiente para se auto-regularem.

O resultado de tamanha emancipação é a figura do narciso Lipovetskiano, indivíduo egóicamente inchado pelas possibilidades do prazer individual proporcionado pelas mercadorias e serviços oferecidos pelo neocapitalismo. O tempo é um só: o presente contínuo que se expande pela abundância dos sentidos corpóreos e estéticos.

Mas é na passagem para a hipermodernidade que o tempo ganha contornos mais dramáticos. A conduta incoseqüente e irresponsável do narciso dá lugar a um indivíduo mais auto-regulador e centrado em si mesmo, responsável por gerir o seu próprio tempo de forma esquemática já que não há poder ingerente acima dele que lhe garanta de alguma forma, um futuro de dependência sócio-estatizado presente na velhice. Sobre essa passagem Lipovetski assinala que “*Às desregulações do neocapitalismo corresponde uma imensa desregulação e individualização do tempo*”⁵⁰ onde “*O culto ao presente se manifesta com força aumentada[...]*”⁵¹ mas acima de tudo quando se refere ao tempo presentista:

A partir dos anos 80 (e sobretudo) 90, instalou-se um presentismo de segunda geração, subjacente à globalização neo-liberal e à revolução informática. Essas duas séries de fenômenos se conjugam para ‘comprimir o espaço-tempo’ elevando a voltagem da lógica da brevidade. De um lado, a mídia eletrônica e informática possibilita a informação e os intercâmbios em ‘tempo real’, criando uma sensação de simultaneidade e de imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e lentidão[...] Se a sociedade neoliberal e informatizada não criou a mania do presente, não há dúvida de que ela contribui para aculminância disso ao interferir nas escalas de tempo, intensificando nossa vontade de libertar-nos das limitações do espaço-tempo (Lipovetski, 2005:63)

⁵⁰ Idem (2005:48)

⁵¹ Idem (2005:48)

A segunda característica refere-se ao excesso de espaço e é correlativo à sensação de encolhimento do planeta. Novamente o “*sistema-mundo*”⁵² ganha escalas inéditas quando observados pelo distanciamento proporcionado pelos avanços tecnológicos, tanto dos sistemas de transporte quanto novamente pelos sistemas de informação.

O ponto de vista orbital dos satélites e astronautas, segundo Augé, resume o mundo a uma forma geométrica quantificável (a esfera, embora levemente achatada nos pólos), sendo que podemos a qualquer momento transitar em escalas tanto do macro para o micro. A tecnologia espacial dotou os olhos para enxergar a totalidade dessa esfera, tanto quanto para enxergar pontos específicos ínfimos que abrange as dimensões de um quarteirão ou de uma rua. É indispensável apontar o espantoso avanço deste ponto de vista entre o momento em que Augé formula a idéia dos não-lugares e esta fase atual em que podemos, a qualquer momento e em qualquer ponto do planeta, acessar imagens de praticamente toda a superfície terrestre em medições métricas.

A disponibilização de imagens obtidas a partir do esquadramento satelital em programas oferecidos pela internet reforçam um sentido de encolhimento do mundo para, de forma paradoxal, expandir nosso espaço quase à potência de uma explosão. Há vastos continentes arquivados que nunca foram observados, mas que nos fazem imaginar o quão estranho seria, porém não tão inesperado, descobrir que todo *Aleph*⁵³ Borgiano guarda em seu conteúdo uma limitação.

⁵² Cf. Augé in “Não-Lugares”

⁵³ No conto homônimo de Jorge Luis Borges, o Aleph é uma “*pequena esfera tornassolada*” que toma forma na escada de um porão em Buenos Aires. Nele, todas as coisas do universo parecem estar contidos, inclusive tempo e espaço, diante do protagonista do conto, que o vislumbra após ingerir um cálice de “*estranho conhaque*”. Segundo Carlos Argentino Daneri, o anfitrião que ofereceu o cálice: “*o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares da orbe, vistos de todos os ângulos*” (Jorge Luis Borges, 2001:166)

O universo anterior à supermodernidade definida por Augé é (e mesmo assim não deixa de ser em certo sentido um universo fictício) um universo de reconhecimento. E Augé nos diz que:

É próprio dos universos simbólicos constituir para os homens que os receberam por herança mais um meio de reconhecimento do que de conhecimento: universo fechado, onde tudo se constitui em signo, conjuntos de códigos dos quais alguns têm a chave e o uso, mas cuja existência todos admitem, totalidades parcialmente fictícias, porém efetivas[...] (Augé 1994:47)

O universo da superabundância espacial vai se constituindo no substituto do universo tradicional e impõe novas exigências de interpretação dos grupos que dele fazem parte. O alargamento das fronteiras, própria da supermodernidade, exige que se entenda estes grupos não como culturas “*elas próprias, como totalidades plenas*”⁵⁴, encerradas em espaços significantes limitados e factíveis de serem decupados no tempo e no espaço pelos estudiosos.

O fato de as maiores metrópoles europeias se encontrarem interconectados por sistemas rodoviários e ferroviários de alta velocidade não traz o homem mais rapidamente ao seu destino, ao invés, cria uma cultura de passagem, onde todos estão sempre em trânsito, totalmente apartados da origem, e também totalmente distantes da chegada. A questão é onde ficam os espaços significantes desta cultura de passagem, desta arquitetura da espera onde transição e efemeridade são os adjetivos dominantes.

As acelerações dos meios de transporte, sejam eles aéreos, rodoviários, ferroviários ou marítimos, resulta em enormes concentrações urbanas e migrações populacionais, criando os “não-lugares” que são exatamente estes pontos de estada ou abrigos provisórios materializados na forma de estacionamentos, centros comerciais, saguões de embarque de aeroportos, vias

⁵⁴ Idem- (1994:35)

expressas, bem como o próprio interior dos meios de transporte, como aviões, carros, ônibus, trens, navios, etc.

A terceira característica refere-se à figura do ego, ou a figura do excesso de ego, que adquire vital importância para os termos deste trabalho sendo que a distorção do espaço e do tempo não ocorreria sem a presença de um indivíduo que “*se crê mundo*”⁵⁵, que pretende por si só interpretar as informações que o rodeiam e que configuram os elementos da supermodernidade.

Por trás dessa busca e dessa batalha pela individualidade está um aparelho publicitário que estimula incessantemente uma mirada no reflexo do espelho d’água para dentro do século do consumo e da auto-afirmação narcisíca. O indivíduo do qual falamos aqui é um ser abstrato, e por faltar-lhe exatamente a objetividade das grandes causas sociais que já não pertencem mais à supermodernidade e dos engajamentos políticos que requerem a duração de uma vida, vê-se apto a transitar por todas as manifestações culturais contemporâneas e ainda assim produzir o seu próprio sentido. Diante de uma multitude de obstáculos e opções que se oferecem (a publicidade sempre se fará generosa ao parecer que tudo é oferecido), tanto concretos quanto abstratos pelo ambiente supermoderno, Augé procura isolá-lo e destacá-lo do seguinte modo:

Como pensar em situar o indivíduo? Michel de Certeau [...] fala das “manhas das artes de fazer” que permite aos indivíduos submetidos às opressões globais da sociedade moderna, principalmente da sociedade urbana, desviar-se delas, usá-las e, por uma espécie de elaboração diária, traçar aí seu cenário e seus itinerários particulares. (Augé, 1994:40)

Porém, permanece a questão se esses indivíduos contam com certo distanciamento crítico frente aos “desvios” que fazem para minorar a sensação opressiva das obrigações globais (e neles incluem-se também o desviar-se das barreiras físicas e psicológicas dos obstáculos que lhe atravessam o percurso cotidiano) ou se estes são apenas atos condicionados dentro de um roteiro de

⁵⁵ Idem- (1994:35)

códigos que recalcam sentimentos ancestrais pela repetição diária dos mesmos gestos e mesmas contingências.

E para isto Augé utiliza-se da vista sociológica de Freud usando deste o termo “homem comum”⁵⁶ para separar o homem médio tomado pela ilusão e alienado pelo processo de produção dos sentidos (publicitários, urbanísticos, religiosos, ideológicos, etc) do homem participante da “elite esclarecida”, ou seja, “[...] *aqueles dentre os humanos que estão em condição de tomar a si mesmos por objeto de um processo reflexivo*” (Augé 1994:40)

O homem médio portanto, não se toma a si próprio como objeto para um processo reflexivo pois está aquém desta capacidade, mas tendo suas faculdades mentais sãs e sendo a média de uma sociedade, consente em participar de um mundo culturalizado e “*definido pela relação com outrem*”⁵⁷

E no entanto, do passageiro capaz de reviver num décimo de segundo um lampejo de memória afetiva de dentro do vagão de um trem , persiste a indagação sobre sua relação com o amontoado de móveis que seu olhar acolhe com estranha familiaridade. Ele é, como Gilles Lipovetsky nos faz imaginar em “Tempos Hipermodernos”, um ser afetivo.

A ética do consumo prevalece em vários sentidos, mas também como Lipovetsky aponta, ressurgem valores humanistas fortemente voltados à tradição da família, aos laços que se tornaram tão flutuantes durante o ciclo da pós-modernidade. A busca de um hedonismo sem limites característico da pós-modernidade, dá lugar ao sujeito de autonomia própria da hipermodernidade, sensato nas suas escolhas, receoso do futuro e auto-gerenciador.

⁵⁶ Do alemão “der gemeine Mann” usado em “Mal-estar na civilização” e “Futuro de uma ilusão”, ambos de Sigmund Freud.

⁵⁷ Idem (1994:41)

A expansão do ego, a expansão do espaço e a expansão do tempo que definem a supermodernidade em Augé e que produz relações tão singulares entre espaços de confinamento temporário (definidos como os não-lugares), também produz relações singulares com os objetos que neles povoam e o homem.

Entende-se então que a expansão do espaço produz o palco chamado de não-lugar onde interagem dois objetos, o animado, e o inanimado, o homem e os restos de produtos duráveis ou não-duráveis que obstruem o seu caminho num presente contínuo e sem história. É o lugar sem identidade, sem vínculo relacional, o oposto aos lugares antropológicos. São simulacros da ordem e da organização insípida onde imperam o auto-controle e a transferência temporária das individualidades corpóreas para os cartões de plástico magnetizados e senhas de atendimento. Plataformas de embarque, saguões de espera, terminais marítimos e aéreos, estacionamentos comerciais, rodovias, bem como guaritas de condomínio, ruas espremidas entre dois conjuntos residenciais de alto padrão cuja maioria arquitetônica parodia com certa frieza os solares da Sardenha.

Imaginamos novamente o indivíduo de passagem que se desloca pelos interstícios urbanos e suburbanos, de terminal em terminal, em constante choque com a abundância de imagens que lhe vai conferindo o ar soturno dos cidadãos que abriam mão temporariamente de suas identidades, assumindo outros papéis, outras possibilidades psicológicas propostas de forma sedutora pelos painéis publicitários, ou então, apenas sustentando o inefável “grau zero” em que *para “ser”, tem que apenas “proceder”* (Augé 1994:20)

Encontro, identificação, imagem: aquele quarentão elegante que parece saborear felicidades inefáveis sob o olhar atento de uma aeromoça loira, é ele; aquele piloto de olhar resoluto que lança seu turbo-diesel em sabe-se lá que pista africana, é ele; aquele homem de face viril, que uma mulher contempla amorosamente porque ele usa uma colônia de perfume selvagem, ainda é ele (Augé, 1995:96)

Neste palco evoca-se o narciso pós-moderno que retorna de tempos em tempos. A tentação da inversão dos papéis, da sedução das paixões mercantilizadas, dos serviços profissionais que garantem discrições irrepreensíveis e que são gentilmente oferecidos pela publicidade, ressonâncias tais que cessam do momento em que passamos novamente do não-lugar para o lugar, espaço de acesso restrito formulado por relações de identidade e história.

Mas nesse caminhar vagotônico há os sofás e outros detritos específicos que lhe conferem aquele sentimento de perda durante o trajeto de volta. Nos terrenos baldios, encostado ao muro na saída da estação, nos trevos de acesso às subprefeituras, embaixo de marquises ou mesmo nos alagados próximo às favelas encontram-se estes objetos em diferentes fases de decomposição.

O que neles é abjeto não é tanto os fedores causados pelo declínio matérico de suas estruturas ou as cores puídas de sua superfície enrugada, mas sim a constatação do engodo serial por trás disso. É o excesso de inutilidades acessórias e suas sobresignificações e que viciam o projeto funcional destes móveis que agora decadentes se põe à mostra. Pedacos de madeirite, consoles de plástico que imitam o alcatrão de certas madeiras (estas já simulacros de uma referência original perdida), detalhes decorativos que imitam volutas barrocas e que se desprendem dos tecidos de corvim reforçados com grampos industriais. Onde ficam e quais as utilidades funcionais destes apêndices retóricos?

Se o objeto funcional, como posto anteriormente, é configurativo da perda da imagem do Pai e da Mãe, imagem esta, de certa maneira presente nos móveis antigos pré-industriais, o que falar dos móveis seriados?

Novamente deveremos resgatar esta ligação entre seres e objetos, no qual Baudrillard apontou como convenção chamá-la de "*presença*" ou "*sua presença*", e que revela uma gama de afetividades que lhe orbitam. Ao situar a relação modelo-série dentro do sistema sócio-ideológico do objeto e do consumo

os adjetivos matéricos do modelo ficam evidentes de uma forma mais tática: eles têm calor, resistência, peso, emanam dignidade, compõe toda uma sintaxe que lhes proporcionam “unidade” e “harmonia”. São estas qualidades afins que emanam do interior de uma morada ancestral onde cada peça tem a sua função específica na cosmologia doméstica e se realiza em conjunto com outras peças.

São os móveis esculpidos pelas mãos cuidadosas do avô, a centenária cristaleira polida diariamente pela avó, a penteadeira da mãe cujas fissuras da tampa de mármore rosa esconde resquícios de seus perfumes prediletos, as cadeiras sólidas, e mesmo o conjunto sofá-sala comprado em sacrificadas prestações pelo pai ainda confere certa dignidade ao universo restrito da casa. Vale citar Baudrillard pontuando algumas diferenças entre modelo e série, embora os móveis feitos a partir de mãos ancestrais adquiram um valor mitológico que ultrapassa o modelo em questão de historicidade :

Com a matéria, é o peso, a resistência, o grão, ‘o calor’, cuja desapareção em proporções variáveis marca a diferença. São os valores de contato, próximos das qualidades profundas que distinguem nitidamente o modelo [...] O modelo tem uma harmonia, uma unidade, uma homogeneidade, uma coerência de espaço, de forma, de substância, de função – é uma sintaxe (Baudrillard 2004:156)

Oposto a essa rigorosa unidade encontram-se vazados pelos não-lugares signos desestruturados de móveis industriais feitos em série. E aqui soma-se todos os déficits impostos pela indústria: sua duração, sua qualidade técnica, a excessiva proliferação de acessórios desfuncionais em detrimento do estrito valor de uso e acima de tudo a competitividade no câmbio da moda; pois o objeto defasando-se das regras da moda, tende a ser substituído por outro, mesmo que tal não diminua sua funcionalidade.

A moda, claro está, é a culturalidade que submete o homem a uma constante perseguição em busca do modelo mais novo de cada objeto que compõe o seu cotidiano, perseguição esta que nunca se concretiza, pois o objeto serial sempre estará um passo atrás do modelo, seja em sua inessencialidade, em sua fragilidade, em sua generalidade e em sua irrealidade - “*Pois unicamente os*

modelos mudam: as séries apenas se sucedem atrás de um modelo que sempre escapa mais além” (Baudrillard 2004:160)

Este “buscar” nunca está vinculado ao sentido de possuir algo, nem de fazer usufruto de sua funcionalidade viciada, pois existem com o único intuito de serem comprados. O consumo se dá, nesta etapa, pelos signos secundários, muito mais que pela sua essencialidade. Embora não possamos consumir a imitação barata de uma madeira nobre que enfeita alguns detalhes de um móvel (qualidades que Baudrillard aponta entre modelo e sua série: *harmonia, unidade, homogeneidade, coerência de espaço* e tudo que foge à gratuidade de detalhes inessenciais) adquirido em prestações, consumimos o seu sentido, um sentido que nos fornece certa legitimidade social em relação a outras residências, mesmo que o álibi embutido neste opere apenas no plano da imagem.

4.3 Anotações acerca do trabalho prático

Decidiu-se a partir de certo ponto da elaboração do projeto pelo uso de um suporte fílmico que não representasse em um futuro próximo uma grande limitação quanto ao tamanho das cópias. Embora já se praticasse sem nenhum compromisso maior uma tipologia indisciplinada, atividade esta de início muito

mais lúdica e experimental e por isso aberto às interferências casuísticas, o germe programático do colecionismo já estava presente.

Desta maneira as primeiras experiências com uma câmera reflex 135mm no campo das tipologias eram randômicas e feitas ao sabor da sorte. A câmara era levada a tiracolo mais como uma ferramenta de caça, algo útil para pontuar e quantificar a população de objetos que tanto atiçavam a curiosidade. Era o velho bordão do "*point and shot*", que transpunha para a leve carcaça da máquina a emocionante possibilidade de se portar uma arma carregada e fixar no plano do filme as mais variadas faunas urbanas .

Com a agilidade do pequeno formato os enquadramentos seguem o sabor do ritmo de um funcionário de repartição em férias que procura fotografar a maior quantidade possível de imagens/álbis para que seu repertório de histórias repercuta por maior tempo no retorno ao trabalho. Foco, fidelidade nos detalhes, critérios quanto a escolha do fundo para demarcar o assunto, cuidado na direção da luz, todos estes critérios técnicos escapam para quem a máquina inicialmente não passa de mero apetrecho de captura. Geralmente as idas ao supermercado, ao trabalho ou as curtas viagens eram justificativas excelentes para portar a câmera dentro da mochila.

Neste *laissez fair* as imagens são capturadas ao sabor do momento, muitas vezes tremidas, fora de foco, subexpostas, superexpostas, desenquadradas e conflitantes como os primeiros exercícios de campo feitos a partir de 2004 com uma máquina de filme 35mm ^{11.13 e 14} Mas algumas decisões estéticas já estavam sendo traçadas, como o uso repetido do filme preto e branco.

Mesmo que em saídas posteriores outros suportes fossem sendo incorporados paulatinamente, de câmaras digitais compactas a câmaras digitais reflex, a pedra fundamental da atividade tipológica sempre foi o suporte fílmico.

A passagem para o filme de médio formato se deu já nas primeiras saídas práticas do projeto. O equipamento adotado desde então foi uma câmera Hasselblad 500CM com objetiva normal Compur 80mm e abertura 2.8, adquirido de segunda mão. Com o conjunto vieram vários outros acessórios que aumentavam a praticidade de seu manuseio, como o visor prismático para facilitar o enquadramento da imagem, um back adicional para filmes de 12 poses, anel de focagem rápida, parasol, filtros macro e de efeitos (de pouca utilidade), telas despolidas quadriculadas acute-mate (tornaram-se peças fundamentais), e um fotômetro de mão Minolta modelo III-F, acessório indispensável mas de manuseio relativamente complicado.

A escolha do formato 6 x 6, como era de meu conhecimento, requer critérios mais cuidadosos na avaliação do objeto fotografável, da luz e do entorno geral que irá ser registrado no quadro, e esta escolha procura priorizar maior qualidade em detrimento de menor quantidade de imagens, gerando uma cópia final mais detalhada e factível de ser reproduzível em uma gama maior de tons.

A manutenção da fidelidade dos detalhes nas grandes ampliações é uma propriedade indispensável para os usos e funções da linguagem publicitária, onde a perfeição técnica da imagem deve andar em consonância com a ciência da iluminação artificial *indoor* com a grande área de captação de informações contidas na superfície do negativo (e o que dizer das modernas máquinas de médio formato constituídas a partir de um back digital de 50 megapixels?)

Para um evento de estúdio em ambientes de luz controlada câmaras mais pesadas não constituem um grande desafio. As contingências que se podem associar ao fluxo de trabalho próprios deste universo são limitados se o profissional dominar as nomenclaturas técnicas dos equipamentos em casos de contratempo: bulbos de flash queimados, geradores defeituosos, cabos de sincronismo danificados, conexões com mal contato ou curtos-circuitos. A estes contratempos técnicos somam-se os de ordem logística, como composição de

cenários, apresentação de modelos, roteirização de fotos e outros termos que compõe a sintaxe própria desta disciplina.

Levar uma máquina de médio formato para um trabalho *outdoor*, em termos de planejamento, constitui desafio bem maior. Para os que não possuem experiência no sistema de médio formato ou outro suporte maior (Hasselblad, Mamyia, Bronica, Pentax, Rolleiflex, Kiev, etc), a limitação de movimentos parece comprometer muito a liberdade dos temas. Em quase todos os modelos, exceto a Pentax e a Bronica que adotam empunhaduras mais eficientes, a simples opção de trabalhar com a máquina na mão é complicado e desconfortável.

Não podemos nos esquecer que na história da fotografia a linha evolutiva dos equipamentos progrediu das pesadas máquinas fotográficas de chapas de vidro, instaladas em tripés de madeira, para as câmeras reflex de visor corrigido por pentaprismas e filmes em rolo cada vez menores e mais sensíveis. A história parece apontar assim, a uma irresistível força que impulsiona a imagem de uma situação estática para um dinamismo que deverá abrir campo para a linguagem do cinema.

A diminuição do corpo da câmera fotográfica que permite um menor trajeto da informação luminosa da objetiva ao plano do filme conjugado a lentes cada vez mais luminosas permitiu que fotógrafos do começo da década de 30 como Erich Salomon munidos de aparelhos extremamente ágeis e compactos pudessem trabalhar com enorme liberdade em ambientes minimamente iluminados. De certa maneira todas as câmeras modernas de fotojornalismo devem sua agilidade aos modelos *rangefinders* (câmaras de telêmetro) da Leica, e estas por sua vez aos modelos de objetivas extremamente luminosas da Ermanox (salvo o fato de que este último ainda trabalhava com pequenas chapas de vidro)

Esta conquista de agilidade permitiu que imagens fossem transpostas da rigidez quase cerimonial causada pelas longas exposições necessárias para a fixação da imagem, para o plano cotidiano de nossas vidas.

A partir desta breve reflexão e em vista das necessidades específicas do trajeto poético desta pesquisa teve-se que considerar o abandono do formato 35mm como uma decisão voltada para o maior ganho possível de informação. Há um rol de hábitos cristalizados pela praticidade tecnológica que precisa ser revista e a adoção de um sistema analógico de médio formato requer uma reciclagem de conhecimentos que estão entrando em desuso na atual fase da tecnologia digital. Se o próprio rolo de negativo 135mm parece sistematicamente suprimido das prateleiras das lojas de material fotográfico, o que esperar quanto ao suprimento de material fílmico para trabalhos que requerem um suporte maior ou a própria manutenção de equipamentos de médio formato? Poucos são os estabelecimentos comerciais que continuam importando filmes para câmeras de médio formato devido ao alto custo de importação e principalmente, pela baixíssima demanda do mercado.

Além dos impecilhos do incômodo do transporte, impera a urgente necessidade em entender como se opera o equipamento fotográfico de médio formato. Como o sistema não possui um prisma interno para retificar a imagem em seu plano original, deve-se acostumar a interpretar o que se vê pelo vidro despolido de forma invertida, ou acoplar um visor para este fim. A opção do visor prismático para facilitar o enquadramento da imagem pode ser uma solução, apesar dos modelos antigos não disporem de fotômetros internos.

A possibilidade de se trabalhar com dois filmes diferentes simplesmente desencaixando um magazine do fundo do corpo da câmera e encaixando outro é extremamente eficiente, mas que confunde os principiantes, levando-os a cometer erros grosseiros e perda de material de trabalho.

Colocar o filme 120mm no magazine da câmera, encaixar o magazine atrás da cortina, enquadrar o campo que comporá a imagem, expor o filme, tracionar o botão de avanço, desencaixar o magazine e retirar o filme. Além destas etapas técnicas a leitura de luz no sistema de médio formato passou a ter um

conjunto de regras baseadas em conhecimentos científicos muito mais metódicos e exatos.

4.3.1 Procedimentos de fotometria

O relativo automatismo proporcionado pelos fotômetros eletrônicos embutidos das máquinas automáticas e mesmo das máquinas reflex de 35mm e suas opções de leituras compensadas por pontos de superexposição ou subexposição e seus programas variados para diferentes situações de luz parecem querer nos afastar do sentido matérico da informação luminosa. As soluções facilitadoras e as bulas técnicas apontadas pelas revistas especializadas em fotografia orientam a um trabalho estandardizado, a luzes e contrastes dimensionados a um certo padrão de qualidade que atendem a uma "boa" arte.

Estas considerações, obviamente, em nada diminuem a praticidade dos fotômetros embutidos. Se usados de forma consciente são tão eficazes e exatos quanto os modelos de cúpula difusora ou os "spots" profissionais. Ansel Adams em seu livro *"A Câmera"*, atesta o uso do fotômetro embutido como principal equipamento de medição por muitos profissionais. Mas para o trabalho específico realizado neste projeto, o fotômetro de mão significou uma mobilidade real, por não implicar na mudança da câmera de seu plano de enquadramento para constantes conferências e a vantagem de diminuir o peso final durante as viagens.

Aprender a executar uma leitura de luz que não esteja vinculado a um fotômetro embutido numa máquina também é um desafio dos menos fáceis. O aparelho de medição independente traz uma liberdade maior de movimentos sem necessariamente mexer no plano fixo da câmera, mas requer em contrapartida um tempo de análise maior, uma maior acuidade no julgamento das altas e baixas

luzes, na variação de contraste de uma cena a outra, numa "construção mental" prévia da imagem antes mesmo de acionar o obturador central.

Antes de incorporar o fotômetro Minolta Modelo III-F, aparelho de mostrador digital relativamente antigo, a solução encontrada para os primeiros testes de campo com a Câmera Hasselblad para os procedimentos de medição de luz foi o uso de uma segunda máquina fotográfica. Para esta tarefa adotou-se uma Nikon F-90X com lente fixa normal de 50mm sem filtro, com medição de luz geral, local e pontual ou "spot". O fotômetro deste modelo se mostrou bastante confiável.

Em situações de cena onde não havia predominância nem de altas luzes e nem de baixas luzes o modo de medição geral do fotômetro bastava para se conseguir um ajuste de valores satisfatório. Em cenas onde não havia equilíbrio de luminâncias cromáticas e nem áreas de altas luzes ou baixas luzes como referência, o uso da medição local ou "spot" era usado com parcimônia. É importante ressaltar que por mais exato que a ciência da sensitometria possa parecer, será em valores ou gostos subjetivos que nos fiamos ao término de uma mensuração de cena, e a exposição que será calculada na imagem final depende muito mais dos objetivos estéticos perseguidos pela nossa intuição que valores técnicos impressos em manuais e bulas de insumos fotográficos.

Nas fotografias que se colocam como documento não há imparcialidade total que exima a imagem de conter qualquer interferência subjetiva, pois sendo ela representação e não o próprio referente, ela necessariamente terá que passar por uma mediação.

A primeira saída fotográfica ocorreu em julho de 2008. Nesta fase do trabalho foi adotado o seguinte critério: usava-se um filme preto e branco para registrar dois sofás, ou aproximadamente seis poses para cada objeto. A fotometragem, inicialmente efetuada com o fotômetro de uma segunda câmera fotográfica em modo de leitura integral, era tomada priorizando a abertura de

diafragma da seguinte forma: primeira medição seguindo os indicativos do fotômetro para uma exposição normal 8/30, segunda exposição em 8/15, terceira exposição em 8/60, quarta exposição seguindo as indicações do fotômetro fechando-se um ponto no diafragma para 16/15, quinta exposição em 16/8, sexta exposição a 16/30, de modo que cada sofá fosse captado em 6 fotogramas com duas aberturas de diafragma em condições normais, duas subexpostas e duas superexpostas.

A prática de registrar uma única imagen seguindo pontos de exposição acima e abaixo do indicado pelo fotômetro é chamado de "*bracketing*". Serve em situações onde a dúvida sobre a leitura de luz e as considerações mais acuradas acerca das altas e baixas luzes parece estar no limite. Migrar para valores de exposição periféricos garante assim uma maior gama de densidades para uma única cena e aumenta as chances de se obter um negativo com latitude satisfatória para o projeto.

No entanto a prática de *bracketing* por ser dispendiosa foi racionalizada a partir da segunda saída. Com uma leitura de luz mais cuidadosa e uma paciência redobrada um rolo de filme passaria a render fotografias de 4 sofás, cada um com um registro normal, um ponto superexposto, e um ponto subexposto, e em pouco tempo, já habituado com o regime de funcionamento do fotômetro de mão, um rolo de filme passaria a render seis sofás, apenas obtendo a imagem de cada objeto com uma exposição normal e uma superexposta.

As técnicas de fotometria descritas em livros especializados em sensitometria e no próprio sistema de zonas de Ansel Adams alargam o campo de possibilidades no tocante ao tipo de imagem que se pretende realizar, não se condicionando porém, numa camisa de força.

Identificando as propriedades e limitações dos filmes fotográficos, seja pela leitura de textos especializados, seja pela própria experiência empírica a partir de erros e acertos cometidos ao longo de outros rolos de filmes, pôde-se aumentar o rendimento dos trabalhos a apenas duas exposições por objeto, levando-se em consideração que subexposição significa ausência de informações registradas no negativo e superexposição o excesso, e que em situações adversas e dependendo da latitude dos filmes as superexposições sempre são em certa medida contornáveis, a despeito das subexposições, que são irreversíveis.

Usando sempre como padrão a aferição da luz indireta utilizou-se o fotômetro do aparelho fotográfico reflex e em modo de leitura integral como praticado em máquinas comuns na luz diurna. Especificamente para este trabalho, tentou-se aproximar a máquina usada para a leitura de luz o mais próximo possível do plano da máquina de médio formato, apontando ambas as objetivas para um enquadramento em comum a fim de obter os valores para os ajustes necessários de diafragma e obturação. Uma mínima noção do sistema de zonas utilizado para preservar a fidelidade das altas luzes e das baixas luzes foi considerado dentro de cada situação. Sendo a superfície do objeto de alta reflectância como uma zona próximo ao branco e esta estivesse colocada frente a um fundo do mesmo tom, procurava-se compensar com um ou dois pontos a mais no diafragma, para que a imagem final não fosse migrar para um cinza acentuado. Em casos onde o contraste estivesse perto do ideal, a exemplo de um sofá com tecido na cor escura e de baixa reflectância como o preto, vermelho ou azul, e disposto frente a uma parede de fundo branco, pouco ou nada se compensava em cima dos valores aferidos .

Em situações onde a interpretação das luminâncias era mais complexa e certos detalhes específicos não poderiam deixar de ser considerados (rugosidade do tecido, as estrias superficiais imitadas do couro pelo corvim, etc) , a fotometragem de cena dava-se no modo spot, com a câmara apontada na

direção da superfície que se queria ressaltar. Contudo, a orientação principal sempre foi o de, dentro das possibilidades e das condições locais, obter a leitura de luz mais fiel possível da superfície do objeto principal, mesmo que com isso o segundo plano fosse comprometido por uma situação de luz desfavorável.

A substituição do fotômetro embutido de uma segunda máquina fotográfica por um fotômetro de mão implicou em cuidados extras na hora de medir a luz. Como estamos acostumados a visualizar uma cena pelo estênope de uma câmera de 35mm e ao mesmo tempo equacionar os valores de luz sem sair do lugar, (neste quesito, os "spotmeters" são muito práticos, pois operam ao nível do olho), as referências se tornam em certo sentido muito mais imediatas.

Operando um fotômetro de mão deixamos de determinar os valores de luz mediados pela objetiva da câmera em conjunção com uma célula fotovoltaica embutida e passamos nós próprios a transitar dentro da cena, a fazer, mesmo que por breves segundos, parte do quadro latente que será registrado no negativo. (Não que o fotômetro em modo pontual ou local de uma câmera reflex impeça que o fotógrafo caminhe até onde se encontra o objeto e meça de lá as diferentes áreas de luminância, mas habituamo-nos a encarar o referente com a rapidez demandada do fotojornalismo)

Neste trânsito, contido mas minucioso, nos aproximamos dos objetos de nossa atenção, apreendemos sensorialmente a superfície da cada ítem que comporá a moldura, trabalhamos com uma lupa procurando extrapolar os detalhes característicos de cada coisa dentro de seu respectivo lugar, reviramos o entulho, botamos no lugar, saímos e entramos dentro do quadro repetidas vezes até que se esgote qualquer dúvida.

Esta parece ser uma liberdade conquistada que cria certa confusão para quem o fato de se ver à distância já é sumariamente vinculado ao fato de se mensurar quantitativamente a luminância do referente, e não qualitativamente.

Vários testes com o fotômetro de mão foram realizados até que se conseguisse alcançar um método de leitura relativamente confiável, e a partir de

então, procurar padronizar o regime de trabalho. A princípio experimentou-se uma leitura de luz incidente com o fotômetro no plano da superfície a ser fotografado e o difusor esférico apontado em ângulo de 180° em direção à câmera instalada no tripé.

Este tipo de medição tem a característica de identificar uma média de luminância que cai diretamente na superfície do objeto e da cena em geral, por isso é apontado em direção a fonte de luz (ou a várias fontes de luz dependendo da situação), e não em direção ao objeto. Posteriormente constatou-se que as leituras no modo incidente sempre apontavam para valores consideravelmente mais altos, obrigando a ajustes para aberturas de diafragma menores ou valores de obturação mais rápidos. Desta forma os negativos oriundos de cenas fotometradas em modo incidente apresentavam subexposição. A luz incidente não possibilita uma leitura média da luz refletida na superfície do objeto, e é mais indicado para a medição indoor/estúdio com uma ou mais fontes de luz dirigíveis e ajustáveis quando se quer trabalhar com valores mais refinados. Este método não parece ser de muita valia ao projeto quando o mais importante é interpretar e preservar ao máximo as propriedades de reflectância e luminosidade unidirecional dos mais variados tipos de tecidos na transição de uma cena colorida para uma imagem em preto e branco no ambiente aberto.

A leitura de luz indireta ou refletida, seja do plano da máquina fotográfica situada a três metros do objeto ou de uma distância mínima de trinta centímetros de uma ou várias superfícies de diversas reflectâncias me pareceu de longe um método melhor, mais confiável e adaptável ao projeto.

Com os sofás sofrendo influências de uma fonte de iluminação natural e mais homogênea, a leitura de luzes refletidas da própria superfície do objeto em áreas menores gerou uma média de valores muito mais acurado. Não foram raras as vezes em que a predominância de certas zonas de altas ou baixas luzes sobre a mesma superfície de um sofá implicou num ajuste mais refinado do diafragma ou do obturador do aparelho para que se pudesse preservar a fidelidade dos tons.

Há momentos, por exemplo, em que se pode medir várias situações de reflectividade num mesmo objeto ou cena, como no caso dos encostos ou das áreas superiores do sofá, onde as médias de luminância ou altas luzes são maiores, e logo depois a base ou o chão do sofá, área normalmente mais recoberta pelas sombras ou baixas luzes . Nestes casos, como descrito anteriormente, caminhamos para dentro do quadro da cena, e apontando o fotômetro de mão a poucos centímetros da superfície do objeto inferimos os valores de luz. Podemos tomar a média geral de vários pontos e assim nos aproximarmos de um valor seguro como referência. Ou se todas as faixas do sistema de zonas estiverem equilibradamente representados na cena, apenas fotometrar apontando o difusor branco leitoso em direção ao objeto/cena visado a partir do eixo da objetiva da câmara e expor o filme.

A leitura de luz refletida é uma forma de medição praticável com uma máquina fotográfica de 35mm, mas tecnicamente impossível para uma medição de luz em modo incidente, o que não vem ao caso neste projeto. Porém, trabalhar com um fotômetro de mão torna-se muito mais prático pelo fato de não precisarmos colocar o visor constantemente ao nível dos olhos.

4.3.2 A constância de horário

A princípio entendeu-se que de nada adiantaria manter um regime de fotometria que visasse uma certa uniformidade no padrão de densidade dos negativos se o horário da tomada fotográfica não buscasse também obedecer a um certo padrão de luz. Este deveria ser um dos eixos fundamentais na orientação de captura das imagens que possibilitaria com que as tipologias assumissem uma rígida neutralidade, sem fortes variações que desequilibrassem a harmonia tonal em detrimento de qualquer singularidade.

Este desafio é proposto inicialmente como uma das equivalências com o vasto empreendimento do casal Bernd & Hilla Becher, e teve que evoluir adaptando-se dentro das particularidades de uma luz e de um clima diverso dos países do hemisfério norte.

A luz equatorial dura e oblíqua raramente modela superfícies de forma gradativa e suave, e a diferença de contrastes entre sombra e luz é mais dramático e intenso, gerando negativos com escalas tonais drasticamente limitados e puxando as altas luzes e as baixas luzes para os extremos. Uma consequência notável para as fotografias que não levam em conta tais critérios é a pobreza das gradações intermediárias. Luzes duras e sombras duras, mesmo em horários-limite dos finais de tarde ou começos de manhã, diminuem excessivamente a prática de pré-visualização para os detalhes profundos. Nestas situações amplas faixas do negativo ficam destituídas de texturas, luminâncias intermediárias e outras informações importantes que podem eventualmente mudar a forma de apreensão visual do referente serão subtraídos.

Com a vantagem do cinza e o branco difuso outonal perdurando por maior tempo ser uma característica climática intrínseca, os Bechers, em contrapartida, necessitavam manter-se alinhados a um objeto fixo. Estavam eles de certo modo muito mais dependentes de uma especificidade cromática que gerava o tipo certo de negativo, aliado ao cinza característico do cimento, do metal e do próprio solo que eram alinhados diante do quadro da câmera, qualidades estas inalienáveis do tipo de objeto/local que procuravam.

Ao expandir suas buscas para fora do território alemão, como França, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos, os tipos arquitetônicos e suas formas/funções estarão sempre vinculados a uma qualidade cromática singular diretamente associado ao clima e a estação do ano, no caso, o outono e a primavera, quando os galhos das árvores estão sem folhas e a luz torna-se difusa e sem sombras.

Tal regime de trabalho em consonância ao tipo certo de luz que privilegia detalhes com pouca ou nenhuma influência de sombras profundas ou reflexos ofuscantes é tecnicamente incompatível com nosso clima. Não há equivalências cromáticas duradouras o suficiente e a parca luz difusa cede constantemente lugar a um céu tropical tempestivo ou a um azul penetrante com forte irradiação de raios ultra-violetas.

Porém, a facilidade de se fotografar algo de dimensões muito mais restritas é a de não manter-se necessariamente alinhado a um objeto fixo no chão, razão pela qual os sofás são arrastados de sua posição original, movidos de um lado a outro, aprumados e acertados de forma que a luz direta ou a sombra interfira o menos possível. Assume-se a condição fugaz destes móveis e trabalha-se na maioria das situações o mais rapidamente possível, pois não há meios de se evitar que sejam recolhidos ou simplesmente queimados no dia seguinte, como ocorre freqüentemente.

O papel da luz, mesmo com suas limitações, continua essencial, razão pela qual optou-se padronizar ao máximo o horário de saída e busca de imagens. Mas a certo ponto não se pode ignorar que há interferências imprevistas e que estas são incontornáveis no projeto, principalmente das sombras causadas pela angulação do pôr do sol. Pesou muito neste desvio em relação ao método de trabalho de Bernd & Hilla Becher os poucos períodos de relativa homogeneidade de luz difusa, e em segundo lugar, a facilidade de se intervir no modo como as mais variadas superfícies de sofás poderiam refletir a luz disponível simplesmente movendo-os de um lugar a outro ou angulando-os de forma a receber a iluminação correta para os ajustes mais finos indicados pelo fotômetro.

Seguindo novamente a lógica do sistema de zonas proposto por Ansel Adams, um sofá branco num final de tarde de céu azul necessitaria um ajuste de exposição diametralmente oposto a um sofá de tecido escuro, de baixa reflexividade, num céu de final de tarde cinzento, para se atingir valores próximos ao branco ou ao preto nas cópias finais. É um universo de variáveis cromáticas e objetivas muito mais abrangente que no caso dos Bechers. Pode-se notar como

exemplo os sofás novos que são colocados à mostra e se apresentam numa pluralidade de cores e acabamentos estéticos como mostruários à porta das lojas ou magazines populares: vermelho, vinho, branco, preto, azul, amarelo, imitações de couro, penas de faisão, tigrados, etc.

A variação dos tons de cinza nas imagens em preto e branco das tipologias de Bernd & Hilla Becher seguem muito mais suaves, isto porque a própria constituição da obra é fundamentada em objetos e paisagens cuja característica é a pobreza de cores, derivando assim em amplíssimas faixas monotonais.

Reconhece-se portanto para este projeto que o horário continua representando no jogo de buscas e registros um papel importante, mas não fundamental. Ao menos não tão fundamental a ponto de vincular a hora de saída com a intenção de minimizar as interferências de luzes e sombras. A angulação da luz, a duração dos dias, a rapidez dos poentes e a própria luz residual e sua duração muda incessantemente de acordo com as estações do ano e ganha-se mais tempo aprendendo a fazer melhor uso possível destas contingências do que evitar que sejam parte integrante do processo.

A opção de se trabalhar no final de tarde foi motivado mais para se seguir uma disciplina de gestão de constâncias, evitando assim desperdícios de tempo e mobilidade. É certo que foram explorados algumas situações atmosféricas em que a luz residual (logo depois do sol tocar e desaparecer completamente da linha do horizonte) foi utilizada de forma a eliminar as sombras duras e diretas, e pode-se perceber esta qualidade em alguns negativos. Mas para tal arriscaria-se outros componentes de cena caros a imagem, como um mínimo de contraste e acutância⁵⁸, mais difíceis de serem resgatados sob condições de iluminação extremamente limitadas e com filmes de alta latitude.

⁵⁸ Acutância: “Mede a nitidez da imagem, normalmente entendida como a capacidade de identificar melhor a separação dos detalhes. [...] Ao observar a separação de dois elementos ou tons de cinza em uma fotografia[...] os cones do olho reagem à repentina diferença de iluminação da área vista, que é dada pela

No caso das imagens 60, 61 e 62 do copião (Il.15), obtidas no começo do mês de outubro a partir das 17:50 da tarde (o horário de verão só vigoraria em novembro) foram utilizados aberturas de diafragma pré-definidos em f8 a partir de leitura de luz com fotômetro embutido de uma Nikon F-90X em modo de luz refletida integral. Ajustou-se uma exposição normal de $\frac{1}{4}$ segundo, superexpondo em seguida com $\frac{1}{2}$ segundo, e superexpondo em seguida mais ainda com 1 segundo. Afora os contornos possíveis de leves sombras produzidas por uma luz difusa sem uma origem definida que se verifica no chão e nas bases do sofá, não há interferências características de luzes diretas, tanto naturais quanto artificiais. O sol se pôs completamente minutos antes. Nesta situação em particular reconhece-se um resultado satisfatório pela feliz escolha de filme, formulado pelo fabricante para gerar negativos de grande contraste e sensibilidade indicada para situações de luz muito precárias. Neste exemplo, o filme usado foi um T-MAX 400, casualmente encontrado em promoção numa loja de material fotográfico no centro de Campinas. Em visitas posteriores à loja este filme já não se encontrava a venda; segundo o gerente, eliminado da lista de materias devido a baixa procura e difícil importação.

Os filmes largamente utilizados para este trabalho, de menor sensibilidade e maior latitude poderiam ser utilizados sem maiores complicações para situações de luz análogas a descrita anteriormente. Mas para tal, tempos de exposição maiores que 1 segundo teriam que ser compensados por uma revelação mais demorada devido ao efeito de erro de reciprocidade, uma característica normal a todos os filmes, em lugar de se ajustar aberturas de diafragmas maiores que implicariam diretamente na diminuição de detalhes e de profundidade focal.

Para tanto, filmes com ASA/ISO 50, 100 e 125 como os correntemente adquiridos para este projeto, são seguramente mais compatíveis se manipulados

borda entre a região mais clara e a mais escura” Fonte: Schisler, Millard W.L. REVELAÇÃO EM PRETO E BRANCO – A imagem com Qualidade

numa situação de luz ideal sem que se altere as tabelas de revelação contidas nas bulas e se incorra a erros grosseiros.

Outra característica intrínseca a todas as imagens é a ausência da luz dura e oblíqua do meio dia. Evitou-se os horários dos brancos ofuscantes que diminuem ou eliminam a sensação de textura das superfícies, mesmo considerando que as cores e reflectâncias variam de modelo a modelo e de material a material.

Poucas foram as saídas realizadas próximas ao horário do meio dia, e quando feitas, procurou-se primeiramente utilizar filmes de menor sensibilidade e maior latitude. A imagem X e XX, feito em 05/02/2009 por exemplo, foi a que mais se distanciou das regras de constância de horários, sendo o registro anotado as 14:42 com diafragma pré-ajustado em f8 seguido de uma exposição normal em 1/120 segundos e uma superexposição em 1/60 segundos. Procurou-se compensar a dominância da alta luminosidade com um filme Ilford PANF 50, arrastando também o móvel para uma distância segura onde a parede de chapisco branco não causasse uma leitura acentuadamente superexposta. O próprio padrão de estampas decorativas do móvel apresentava grandes desenhos e faixas abstratas brancas, o que contribuiu para um acréscimo de pontos na exposição.

Via de regra as saídas são sempre planejadas a partir das 17:00hs , quando a luz é menos branca e oblíqua e os comprimentos de onda migram aos poucos para o amarelo. Este é o horário das sombras laterais já mencionadas, difíceis de serem eliminadas da cena, sempre presentes num dos lados do encosto de braço e sangrando para o centro do sofá. Dependendo do horário e da época do ano, esta sombra pode ser mais proeminente ou não. A melhor maneira de se eliminar esta sombra indesejável seria simplesmente posicionando o sofá num ângulo reto em relação a fonte de luz principal. Este artifício apenas substitui um problema por outro: eliminando as sombras laterais adiciona-se forçosamente outro efeito que pesará ainda mais na composição final: a sombra oblíqua da

câmera montada no tripé. Visto que a máquina fotográfica sempre ocupa uma posição intermediária entre o foco de luz principal e o objeto iluminado por ele.

Estes são desafios diversos dos enfrentados nas condições de trabalho de Bernd & Hilla Becher por vários motivos; enumeramos em primeiro lugar as condições climáticas e de luz extremamente propícias para imagens sem sombras, a monumentalidade arquitetônica dos objetos registrados e a relativa distância em que se posicionavam da tomada fotográfica ao objeto. Se por algum acaso eles se deparassem com problemas de sombra semelhantes ao que se enfrenta no registro itinerante dos sofás com uma câmera de médio formato e objetiva de 80mm, cabe ressaltar que o sistema de máquinas de fole em grande formato como a Plaubel Peco 13x18 utilizado pelos dois, com objetiva de distâncias focais variando de 150mm a 600mm, ainda possibilitava a báscula da imagem formada no plano do filme lateralmente até eliminar a sombra. Neste caso, com uma objetiva de pouca distância focal a máquina de fole não estaria posicionada frontalmente ao sofá, mas sim em um dos lados. Semelhante sistema é empregado para registro fotográfico de espelhos sem que apareça o reflexo do fotógrafo e de seu equipamento no negativo.

Óbviamente procurou-se privilegiar as tardes de luz mais difusa em lugar de céu claro e aberto quando surgiam as oportunidade para tal, e isto aconteceu principalmente na troca das estações secas para as mais úmidas, quando há uma precipitação pluviométrica mais intensa. Mas nestes períodos também ocorrem longas pausas entre uma tomada de registro e outra, principalmente pela imprevisibilidade das chuvas torrenciais de verão. Programa-se as saídas calculando os fatores de risco quanto a danos no equipamento fotográfico causado pela umidade, quanto as condições de tráfego e quanto as condições locais onde se agrega maior possibilidade de encontrar os sofás, que normalmente se transformam em lamaçais intransitáveis.

Com as condições atmosféricas de luz e sensibilidade de filme ideais, o trabalho estende-se até o início da noite, o que mesmo assim não garante um registro adequado de um sofá.

4.3.3 O Itinerário de buscas

As primeiras saídas para a busca e registro fotográfico de sofás despejados foram feitas de modo aleatório. Com a única preocupação de manter uma escala de horários de forma mínimamente controlada, imaginou-se que o simples deslocamento pelos bairros centrais e periféricos da cidade bastariam para a eventual identificação e registro dos móveis. Esta forma de trabalho implicou, num curto período de tempo, em gastos excessivos de transporte e mínimo rendimento.

Os critérios usados como decisão para se escolher enveredar num determinado bairro eram muito mais subjetivos e pré-conceituados do que lógicos. Seguia-se um mapa imaginário cuja definição era "gostar" ou "não gostar" de um determinado lugar, e jogava-se pacientemente com o acaso e a boa sorte para o sucesso da saída. Neste regime de trabalho era comum saídas sucessivas sem registro. Pré-visualizava-se um local determinando qual impacto estético poderia ser alcançado e imaginando este mesmo espaço como fundo para o objeto principal, mesmo sem saber se ali haveria algum sofá disponível. A intenção mais óbvia era o de privilegiar os contrastes, destacar o objeto no primeiro plano de seu meio circundante no segundo plano o máximo possível, jogar com a estranheza e a abjeção. Tal idealização provou-se inocente, a medida que a possibilidade de se deparar com tais situações era praticamente nula.

Construir uma imagem mental, ou melhor, imaginá-la da forma que se deseja e no local que se espera encontrar não foi uma boa estratégia de busca. No entanto, observou-se uma maior incidência de descarte de lixo e entulho doméstico em determinadas áreas da cidade do que em outras, e que este padrão repete-se quase sem exceção de cidade em cidade. Esta impressão foi se formulando intuitivamente, no desenrolar das saídas para os bairros mais periféricos, tanto em Limeira, onde iniciou-se o projeto, como em outras cidades circunvizinhas.

Em determinado momento a atenção voltou-se em averiguar primeiramente os locais onde se praticavam os depósitos irregulares de entulho e objetos domésticos de maior porte, todos localizados nas imediações da zona urbana. São bairros recentes englobando áreas que ainda conservam alguns elementos rurais, majoritariamente de classes mais baixas, sem infra-estrutura básica disponível como água e asfalto. Nestes bairros, onde a falta de acabamento em muros e casas é regra e não exceção, há grande quantidade de lixo transportado para os terrenos baldios laterais, ou simplesmente carregados para o outro lado da rua, de frente aos pastos.

Situação diversa nota-se quando as buscas são dirigidas para a área central das cidades. Raras eram as situações em que objetos domésticos descartados permaneciam de um dia a outro no mesmo local, de frente a prédios, casas ou construções comerciais. Toda a economia do lixo gerado pelo acelerado ciclo do consumo parece variar de camada social a camada social. Recipientes dimensionados para a coleta seletiva de detritos instalados pela prefeitura, terceirização de serviços para transportes de resíduos específicos, aluguel de caçambas para condomínios e a maior frequência de passagens de caminhões municipais para a coleta pública de lixo tendem a rarificar os mostruários privados a céu aberto .

Objetos de dimensões maiores são temporariamente acomodados nos próprios estacionamentos internos dos prédios, e escondidos, não raro, da vista dos vizinhos com plástico escuro ou jornal velho. Toda a logística do descarte é

feito de modo com que o objeto sofra a menor exposição possível diante da desatenta apreciação do transeunte anônimo. Em relação ao lixo produzido, parece haver um decoro diretamente proporcional à sua proveniência sócio-econômica e a sua natureza de uso. Se por um lado o lixo genérico de uso fugaz, formado por grupos de embalagens de alimentos e de outros bens não duráveis é exposto sem constrangimento em sacos plásticos e em latas parcialmente destampadas, objetos duráveis de maior valor simbólico que se encontram no final do ciclo de consumo são dados à vista com mais parcimônia. Quer por serem signos de prosperidade econômica, quer por de erudição, ou simplesmente retratos do kitsch e do mau gosto; são emissários de uma esfera íntima e particular a qual esperamos primeiramente um convite para depois nos acumpliciar-mos.

Esta necessidade de reserva deixa de ser imperativa na medida em que nos deslocamos do centro para as áreas mais externas do mapa urbano. São as ruas capilares que delimitam os bairros recém-loteados das faixas de pasto, plantações de cana, roçados, matas ciliares e mananciais degradados. São os espaços cada vez mais tomados por casas semi-construídas, fundações estagnadas, chácaras de final de semana e uma profusão de terrenos baldios cuja única serventia é a de depósitos para todo tipo de entulho imaginável: carcaças de carros, pneus, geladeiras, sacos contendo roupas, vigas de cimento, embalagens de agrotóxico e móveis imprestáveis misturados a dejetos orgânicos.

Com a diminuição da densidade urbana decresce a demanda constante por uma logística de transporte de lixo, e em muitas áreas este serviço permanece facultativo por causa do difícil acesso a ruas não pavimentadas. A medida que os planos de ocupação de solo vão inchando o perímetro urbano para esferas cada vez mais distantes todo o excedente de lixo e entulho produzido pelos novos bairros é empurrado junto. Esta massa de objetos tende a escoar para espaços provisórios em desuso, muitas vezes num terreno vago que acaba servindo igualmente como depósito particular da vizinhança. Também são factíveis de se

transformarem em depósitos as ruas perimetrais que separam os novos bairros das faixas de mata ciliar ou margens de córregos, avenidas recém abertas e não asfaltadas, várzeas, capões e campos improvisados de futebol.

Orientar as saídas posteriores para visitas aos bairros mais periféricos agregou possibilidades mais consistentes de sucesso nas buscas se comparados com as tentativas anteriormente feitas, sem observância de critério algum. Consultas a mapas forneceram parâmetros mais confiáveis para se eleger a melhor direção, embora muitas decisões ainda fossem, e ainda continuam sendo guiados por juízos de valor altamente empíricos.

Mas tal conclusão tem sua validade reforçada quando observamos a totalidade das folhas de contato produzidos nos meses que se seguiram à instrumentalização do projeto. Não se identifica quaisquer fotogramas de imagens feitas no centro ou próximo ao centro urbano das cidades. Todos os locais registrados encontram-se de alguma forma na direção oposta ao que poderíamos considerar como a área central, onde estão situados os espigões, o comércio, as instituições bancárias e as praças com suas matrizes.

Outro ponto imprescindível que deu bom andamento a atividade prática de busca e levantamento, além do deslocamento para as áreas mais periféricas, foram as visitas esporádicas a locais instituídos pelo município como pontos de despejo e coleta de material de maiores dimensões. Os assim denominados "Ecopontos" são locais preparados exclusivamente para o recebimento de despejos de difícil remoção para o serviço de coleta de lixo. Entulhos advindos de demolições, restos de material de construção, restos orgânicos de difícil classificação, folhagens e galhos de podas de árvore, tudo pode ser depositado no local normalmente servido de duas ou mais caçambas e delimitado por uma cerca.

Os Ecopontos instituídos pela Empresa de desenvolvimento de Limeira – EMDEL, órgão municipal da prefeitura, tornam-se mais numerosos na medida que nos deslocamos justamente para as áreas periféricas da cidade. Estes locais

suprem de forma ordenada a demanda da população em dar vazão a materiais imprestáveis que, não encontrando mais espaço nas residências, estariam simplesmente sujeitos aos depósitos e lixões clandestinos, com riscos de multas e outras sanções penais.

Estes locais de recebimento de entulhos atendem a uma população que não tem condições suficientes para arcar com um serviço particular de coleta de material pesado das residências e em curto espaço de tempo. Estão espalhados em áreas de relativa acessibilidade, e de forma geral, cada bairro possui o seu Ecoponto dimensionado ao tamanho e densidade populacional. Diariamente são transportados a estes locais dezenas de quilos de entulho lotados em pick-ups, caminhonetes, carros, carroças e carrinhos de mão, vindos dos mais diversos pontos do bairro, e de áreas circunvizinhas.

Apesar de inicialmente concebidos para atender as especificidades de um dado bairro, os Ecopontos solucionam parcialmente os problemas de uma faixa muito ampla da população no tocante ao destino dos refugos domiciliares que não podem ser prontamente removidos por um serviço de coleta convencional, sendo comum que sejam freqüentemente utilizados por pessoas advindos de bairros muito distantes, independente da classe social.

Foi de especial interesse notar que para estes locais também estavam destinados os bens duráveis que não apresentam mais condições de uso ou reforma, como mesas, camas, armários, cadeiras, poltronas e sofás. Misturados a objetos das mais variadas ambiências domiciliares, como caixas de som, racks de eletroeletrônicos, espelhos quebrados, sapatos, quadros e molduras decorativas, pôsters, e carcaças de aparelhos de rádio e televisão. Com a demanda crescente de espaço para descarte de objetos imprestáveis e de difícil classificação, tudo é simplesmente acumulado em montes caóticos espalhados dentro do perímetro dos Ecopontos no momento em que as caçambas atingem o limite de contenção.

Não raro, depósitos de entulhos de grande volume e inadequados ao tamanho reduzido dos portões de entrada são formados irregularmente nas adjacências externas destes locais. São espaços cuja única função é acomodar temporariamente objetos de grandes proporções e difícil manejo, ou o que parece óbvio: evitar outras viagens em busca de locais de recepção menos saturados.

Estas são áreas especialmente interessantes para encontrar sofás íntegros, ainda não desmembrados em pedaços menores para que caibam dentro das caçambas ou dos próprios veículos de transporte. Sob alguns aspectos determinados Ecopontos apresentam a curiosa particularidade de acumularem mais objetos agregados a certa função do que outros. Sendo assim, um Ecoponto em especial figura diversas vezes no plano da prova de contato, como é o caso do da Rua Maria J.D'A D'A Mathias, no Bairro Belinho Ometo, em Limeira. O maior volume e constância de material agregado justifica o fato de que este local figure em primeiro lugar no itinerário de buscas em quase todas as saídas de final de tarde.

Constata-se portanto uma recorrência tanto quanto uma ausência perceptível de objetos ligados a determinada função e que se repete de bairro a bairro. Mas como são pontos de constante afluxo dos mais diversos tipos de materiais, convencionou-se após dois meses de trabalho a incluir no itinerário pelo menos dois Ecopontos de bairros mais afastados. Este procedimento é o que a médio e longo prazo tem proporcionado maiores chances de uma saída que rendesse um número satisfatório de registros.

Mas na rotina das buscas considera-se também as contingencialidades do acaso, e não se ignora a possibilidade de encontrar tais objetos espalhados em áreas pouco usuais, abreviando assim uma tarde de buscas. Sujeito a imprevistos, várias imagens puderam ser obtidos errando longe da órbita dos mapeamentos regulares.

De fato, são as pequenas mas entusiasmantes descobertas feitas ao acaso, colecionados como um relicário e desagrupados das concentrações

rotineiras que reforçam um certo sentido de subversão frente as disciplinas uniformizantes do planejamento urbano.

Um sofá instalado em local improvável revela tanto poder de síntese quanto um "ready-made" Duchampiano. Quando uma conjunção de fatores favoráveis brinda ocasionalmente uma saída com uma interessante imagem, esta será sem dúvida priorizada. Aliás a incoerência da imagem dos sofás associada ao contexto da paisagem urbana é a base de toda a inquietação inicial que serve como elemento ígneo para a prática objetiva das tipologias, ao contrário do processo de trabalho de Bernd & Hilla Becher que prioriza a maior neutralidade possível entre fundo e primeiro plano.

Há estes objetos que obstruem a passagem de pedestres pela calçada de uma vila operária, outros causam impressões distorcidas ao lado dos canteiros abrigados por pilares jônicos na entrada de condomínios, e ainda aqueles que servem de catre aos moradores de rua que se instalam nas construções prediais inacabadas ou condenadas pela defesa civil. Nestes exemplos, e em vários outros, persiste a visão inicial de que para tais objetos não exista um centro gravitacional.

Deslocam-se à deriva em todos os lugares e em qualquer tempo (o próprio centro urbano revela imagens fugazes de extrema incoerência), e mesmo que a persistência no hábito dos horários de busca tenha de alguma forma se sistematizado, a situação ideal é a de uma atenção constante e integral por todas as passagens da cidade. Incluiria ter sempre em mãos um pesado equipamento fotográfico, tripé, cartão cinza, luvas de pedreiro para retirar entulhos e arrastar móveis de uma esquina a outra, e uma margem de tempo tolerante para as mudanças de percurso não programados.

Entre fechar o campo de probabilidade dos Ecopontos e o livre vagar aberto aos fluxos do acaso, outra rota de procura por vezes adotada foi o itinerário de caminhões exclusivos para a coleta de objetos que não são feitos pelo

serviço convencional de lixo. São veículos de empresas de reciclagem e comércio de aparas cadastradas e credenciadas pela prefeitura que oferecem o serviço gratuito de coleta de fogões, geladeiras, armários, tábuas e ripas de construção, monitores, computadores, eletrodoméstico, móveis e uma infinidade de outros objetos de maior porte que requerem uma capacidade de carga maior de transporte.

Um programa denominado "Cacareco" ou "Cata treco" visita regularmente todos os bairros de Limeira, inclusive o centro, fornecendo antecipadamente um mapa contendo o itinerário de todas as ruas que abrangem o serviço de coleta. Ao morador/usuário do serviço é solicitado com 24 horas de antecedência que deposite todos os objetos que não lhe servem mais na calçada de sua casa..

Semanalmente os jornais e a própria prefeitura publicam um mapa contendo os bairros onde serão feitas as coletas e os dias específicos da ronda. Em alguns momentos procurou-se conjugar a saída das buscas de sofás com a visita aos bairros atendidos por este programa de coleta. Esta estratégia surtiu bons resultados em alguns momentos. Por ocasião da passagem do veículo de coleta programada para o dia 16/09/2009 no Jardim Anavech, um bairro de classe média baixa situado nas margens do anel viário municipal, pôde-se identificar com antecedência 4 sofás descartados em diferentes pontos numa única rua. Tal profusão de material de trabalho concentrado em tão pouco espaço requer tempo e agilidade para efetuar os registros. Com a pouca luz e o horário avançado apenas dois sofás puderam ser registrados. O material restante não pôde ser resgatado visualmente no dia seguinte, pois já não estavam mais lá.

A estratégia de seguir com antecedência o itinerário dos serviços de coleta se mostraram improfícuas em tentativas seguintes. Diferentemente do bairro citado que apresenta a particularidade de ser um bolsão periférico isolado por mato e pasto de um lado e pelo anel viário do outro, a geminação de ruas em comum entre bairros distintos torna difícil a identificação dos limites de um e outro. Seguir a pé ziguezagueando rua por rua com um mapa a tiracolo e

equipamentos fotográficos nunca foi considerado como uma via prática de trabalho.

Ao expandir a procura pelos sofás para as cidades circunvizinhas certos critérios inicialmente adotados continuaram válidos como observados algumas páginas atrás: deve-se iniciar a busca sempre pelas áreas mais periféricas, procurando identificar os bairros recentes, e os que ainda se encontram em fase de ocupação ou derivados de terras recém-loteadas. Esta conduta levou a achados preciosos, como é o caso do Jardim das Nogueiras, em Americana, bairro que se encontra as margens da Rodovia Anhangüera. O bairro faz limite com o Rio Piracicaba e vários córregos secundários são formados em áreas de manancial, pasto e capões. Nas faixas de terra não ocupada pôde-se encontrar diversos depósitos menores de lixo de toda a espécie, incluindo sofás parcialmente quebrados, encostos e assentos, mas de pouca utilidade para este projeto.

Porém o achado com maior quantidade se deu neste próprio bairro, num enorme terreno envolvido em uma área relativamente urbanizada. Este era um local claramente destinado a receber este tipo de objeto, seletivamente disposto ao lado de outras classes de entulho. Devido a enormidade da área de despejo e a grande variedade de modelos que ali jaziam, o terreno do Vale das Nogueiras exigiu vários retornos para que se pudesse prosseguir sem pressa no demorado trabalho de retirar-los do entulho, prepará-los para o registro fotográfico calçando as bases com tijolos ou madeiras caso algum dos pés estivesse faltando, enquadrá-los e esperar pela melhor luz.

Nas regiões periféricas de Campinas, Iracemápolis, Cordeirópolis, Rio Claro e Piracicaba também ocorreram registros destes móveis em localidades distintas. De forma criativa, alguns ficam dispostos nas imediações das residências, sem a clara intenção de lhes dar um devido fim. São peças que complementam jardins cultivados pelos vizinhos em qualquer pedaço vago de chão, espontânea e comunalmente. A preocupação em embelezar o local, em

promover certa dignidade estética que proporcione frescor frente a monotonia visual das habitações populares repete-se de município a município.

Nestas circunstâncias um pedaço de chão é nivelado e limpo, e não raro, aproveitando a sombra aprazível de alguma árvore. Ocorrem pequenos incrementos nas imediações. Plantas ornamentais são cultivadas ao redor da área, pequenas cercas são improvisadas com pedaços de madeira e outros objetos que estejam ao alcance das mãos, e gaiolas com aves canoras são pendurados pelos galhos todas as manhãs logo acima dos sofás.

Existem outras formas de uso destes espaços e quase sempre destinados ao uso da coletividade local. São as faixas marginais de solo sem uso e que separam os bairros das estradas vicinais ou as saídas para as rodovias. Em meio a estes estreitos espaços verdes mantidos e cuidados pelos moradores percebemos algumas pistas improvisadas para a prática de botcha, fornos de barro, churrasqueiras, mesas e assentos de cimento e alguns sofás velhos que de outra maneira estariam destinados aos depósitos de lixo.

Estas exceções renovam o sentido utilitário de um objeto cujas condições precárias apontariam para um único destino certo. Porém, esta sobrevida conquistada pelo móvel fora da ambiência residencial é fugaz e temporária. O sol, a chuva e o clima são encarregados de desmanchar o tecido e apodrecer a madeira. Em questão de dias a espuma sairá pelos rasgos dos assentos e encostos, e o objeto se reduzirá a um monte de ripas de pinho, tiras de borracha entrelaçados, plásticos, pregos e tecidos sintéticos com as cores apagadas pelo sol.

Como a prioridade é procurar a posição mais destacada do objeto dentro das circunstâncias que o terreno, a luz e as próprias qualidades de cor, reflexividade e design do sofá proporcionam, não existe como evitar que estes sejam removidos temporariamente da posição original e arrastados para um espaço aberto e mais iluminado. Na verdade este é o procedimento esperado nestas situações.

Duas fotografias feitas em sete de novembro de 2008 registram um sofá em semelhante condição, servindo como local de descanso em um diminuto bosque cultivado numa estreita faixa de terra entre o bairro Nossa Senhora das Dores e a estrada intermunicipal Limeira-Iracemápolis. Devido a quantidade de arvores que fechavam o espaço, foi necessário pedir o consentimento dos moradores para que o móvel pudesse ser temporariamente retirado de seu lugar de descanso para uma clareira mais próxima da pista. Feito o registro fotográfico o sofá foi devidamente arrastado de volta.

Em oito de fevereiro de 2009 outro sofá em situação semelhante foi registrado num bairro perimetral de Iracemápolis. O sofá foi arrastado de sua disposição original para uma grande área aberta atrás do jardim, onde a iluminação difusa de um dia particularmente chuvoso apresentava condições mais propícias para a fotografia. Pela interpretação no sistema de zonas a cor laranja do tecido do sofá obrigaria a uma exposição adicional de um ou dois pontos para assegurar densidade suficiente de informações no negativo.

Partes do sofá já se encontravam bastante danificados e o encosto de braço do lado direito havia sido arrancado. Na difícil tarefa de remover o sofá do lugar sem que algumas peças se soltassem, e de transportá-lo a vários metros em direção a uma área aberta, alguns dos próprios moradores ofereceram ajuda. Após o registro fotográfico, e do misto de curiosidade, desconfiança e solicitude, a pesada peça foi carregada a quatro braços de volta ao seu lugar. Nas situações em que a atividade é executada a vista de muitos curiosos, não há como apressar o processo de registro. Espera-se pacientemente pela melhor luz e neste tempo procura-se atender a todas as perguntas de modo polido e objetivo. A curiosidade assim desvia-se a outros tópicos de interesse, grande parte da multidão inicial afasta-se do local e os que ali continuam normalmente auxiliam no transporte do pesado objeto ao seu lugar original.

Vale ressaltar um último ponto quanto aos locais de busca e registro de sofás que povoam os mais diversos cenários do espaço aberto de uma cidade: a

abreviação mais óbvia seria simplesmente conseguir uma permissão de entrada para os lixões e aterros sanitários de todos os municípios ao redor. Toda uma magnífica variedade de modelos em diversos tamanhos e estados poderiam ser resgatados e registrados num curto espaço de tempo.

De fato um local semelhante serviu de palco no princípio do trabalho prático com o equipamento de médio formato. Uma área provisória de lixo e entulho municipal aberta no canavial e de consideráveis proporções ao lado do aterro municipal de Limeira, onde foram feitos os primeiros testes. Neste perímetro concentravam-se dezenas de sofás e o trabalho de retirá-los debaixo de entulho, limpá-los, prepará-los para o enquadramento e registro era simples e seguro.

Ocorre que em meio a grande pluralidade catalográfica ^{ii.16} dos modelos e suas soluções formais imaginada para o projeto, não se pode ignorar a redução drástica do sentido do “pertencer”/“não pertencer” do referente se desconsiderar a dinâmica do segundo plano. O fundo/paisagem desempenha papel essencial na construção da imagem e é esta multitude polifônica que acompanha certas questões norteadoras do projeto.

Na paisagem aparentemente caótica dos lixões e aterros sanitários a ação do fundo é neutra e repetitiva. Por outro ângulo, a força das tipologias que acompanham os diferentes traçados da organização urbana reside exatamente no equívoco da existência distoante de um elemento distante de seu “lócus”, um ruído ampliado pela repetição. Ao isolar a imagem de um objeto de seu espaço de pertencimento transplantando-o para um espaço específico de exposição apontamos algumas de suas particularidades que de outra forma não seriam evidentes num roteiro de isotopias sígnicas de uma dada ambiência⁵⁹.

É interessante notar como nos trabalhos de tipologias do casal de fotógrafos alemães Bernd & Hilla Becher, a função vai cedendo paulatinamente à forma pela repetição denotativa, e as longas séries de fachadas de casas

⁵⁹ O sentido de ambiência é utilizado aqui tal qual Baudrillard descreve em seu livro “O Sistema dos Objetos”

(Fachwerkhäuser), plantas industriais, caixas d'água e minas ganham interpretações que se distanciam de seus argumentos práticos morfologizando-se em pequenos estilemas anônimos, variações ornamentais e arquitetônicos sem assinatura que se sobressaem dos contornos gerais e estáticos.

A série de tipologias de sofás descartados como entulho doméstico, ao propor seguir o mesmo método formal de registro e construção visual, não visa desvincular-se das culturalidades inerentes de cada região, ainda que de forma eloqüente, aponte para uma poderosa homogeneidade no ciclo de consumo e descarte de bens duráveis entre diversas culturas.

Há sim traços de possíveis regionalidades no tocante ao design destes objetos, do uso dos materiais de acabamento e de sua vida útil que varia de país a país e de classe social a classe social, sinal de que há especificidades locais que se colocam à frente dos sistemas sócio-ideológicos do consumo, relativizando a ditadura da moda global. Estas variações de estilo propõem diversos tipos de conforto, afetos e laços de relações e de pertencimento do usuário com o seu lugar, mesmo que por trás disso domine a estrutura culminante de uma indústria que procura “serializar” signos fortemente conexos ao sentimento do seio doméstico.

A tipologia dos sofás potencializa estes aspectos particulares, promove um tropos nos canais habituais de relacionamento afetivo do usuário com a materialidade de seu lar, coloca em evidência as fissuras estéticas do hiperconsumo e da hipermodernidade, desalinha paradigmas cristalizados entre a noção do que é a coisa pública e do que é a coisa privada a partir da incoerência entre objeto em primeiro plano e fundo, na medida em que estas duas esferas já não permeiam consciências apenas com valores racionais, mas também valores afetivos.

A esfera pública encontra-se ela própria totalmente contaminada por detritos privados o que acarreta um olhar em trânsito sobrecarregado de estesias

e abjeções. Tais paradoxos são mais que necessários para que saibamos que o valor artístico reside exatamente no limite entre o condicionamento e o estranhamento. A tipologia, formal e ilusóriamente repetitiva, nos convida à transgressão desse limite.

CONCLUSÃO

Iniciamos a dissertação sustentando que os valores documentais do aparelho fotográfico são condicionados não apenas pela aparente automaticidade, mas pela forma como o receptor da informação visual e o homem que opera este aparelho se posicionam diante de tal automaticidade. Como produto da pós-industrialidade, tal aparelho agirá de acordo com programa e o operador por trás de seu visor como apêndice que replica uma ideologia que manterá sempre as tensões sociais sob controle. Tamanha sujeição a um programa coloca em dúvida a real função de operário que dirige o aparelho e é por sua vez dirigido pelo imaginário da qual faz parte este mesmo aparelho.

Esse determinismo encontra resistência nos agentes que procuram adicionar intenção inesperada ao repertório do próprio programa aparelhístico, esquivando-se dos códigos estabelecidos por convenções “da boa fotografia” e cujos ecos de fundo alinham-se a estruturas maiores. Na figura do fotógrafo (como Flússer bem nos descreve) parece estar a chance do exercício criativo, do ímpeto em romper a repetição compositiva e formal das imagens e desreferencializar os horizontes da reprodução técnica. Ponto culminante deste experimentalismo pode estar na abolição dos prumos e paralelismos que vemos nas fotografias de Alexander Rodtchenko. André Malraux, ao falar que o estilo de Rubens seria melhor apreciado tendo sua obra reproduzida e reunida em um álbum escreve:

A obra magistral já não é a obra em perfeita consonância com a tradição – e por muito vasta que esta seja - , a obra mais completa, nem a mais ‘perfeita’, é, sim, o ponto extremo do estilo, da especificidade ou do despojamento do artista em relação a si mesmo: a obra mais significativa do inventor de um estilo (Malraux 199_?:80)

Porém sugere-se na fotografia outro caminho pensado justamente no não- rompimento das convenções e na completa absorção de seus códigos a um ponto em que a denotação reprima qualquer fissura conotativa, o que nos faz questionar sobre a natureza de um trabalho tão vasto e metódico como as tipologias fotográficas de Bernd & Hilla Becher. Anódinas e frias, remetem nos a uma certa ciência taxionômica amplamente difundida entre pesquisadores e naturalistas do século XIX. Suscitam mesmo a um inventário arquitetônico, onde a forma se sobressai aos poucos em detrimento da função. A repetição incasável destas séries revela estilos que passariam anônimamente se não fosse pela intermediação do aparelho. Os pequenos detalhes que variam de região a região, dos elevadores de minas de carvão a silos industriais ganham autonomia própria.

Esta propriedade notável da fotografia foi transladada para um outro universo: o universo dos descartes domésticos, dos lixos urbanos marginalizados, do tecido industrial barato que procura se passar por material nobre, dos cacos de lares que são amontoados pelos corredores de trânsito como verdadeiros focos privados nos espaços públicos.

Isolado o objeto de interesse, o aparelho fotográfico dispôs suas qualidades objetivas ao capricho de uma visão subjetiva, parcial e afetada. O que se resgatou neste exercício são símbolos de um tempo doméstico falido, um noema do que Barthes nominou de “isto é” e “isto foi”, uma melancolia, uma informação que transcende o simples valor de documento e nos altera o estado da alma.

6 APÊNDICE

1. Algumas considerações técnicas sobre o manuseio laboratorial.

A etapa do processamento pós-fotográfico assumiu importância decisiva na elaboração deste projeto. É no laboratório que procuramos finalizar o longo processo de idealização, pré-visualização, busca, enquadramento e registro da imagem. Apesar da presunçosa idéia de que nada escapa ao nosso controle no ato fotográfico, muitas aproximações, correções, justaposições e aprimoramentos são executados na fase laboratorial.

A escolha dos filmes terá que ser coerente a uma finalidade específica, e a opção pela sensibilidade, latitude e qualidade de grão segundo o fabricante revela a intenção do que esperamos alcançar com nossa pesquisa.

Como observado anteriormente, o mercado nacional encareceu as opções de escolha dos materiais de suporte fílmico de médio formato nos últimos anos por razões diversas. Optou-se, portanto, diante de tal quadro de incertezas adotar a marca do produto mais acessível e disponível. Entende-se neste caso "disponibilidade" como uma margem mínima de garantia de abastecimento contínuo do mercado para assegurar uma qualidade uniforme do conjunto ao longo de todo o projeto, o que no fim se revela uma empreitada impossível.

Foram utilizados na maior parte das saídas os filmes 120mm Ilford FP4 125, Ilford Delta 100, e Ilford PANF Plus 50. Ocasionalmente utilizou-se o AGFAPAN 400 e o Kodak T-MAX 400 ¹¹⁷ e ¹¹⁸. Tanto os filmes da marca alemã AGFA como os filmes da Kodak representam uma exceção dentro de uma disciplina de trabalho que procura minimizar variáveis que também incluem

mudança de tempo nas tabelas de revelação, contraste e nitidez características de cada marca e fabricante.

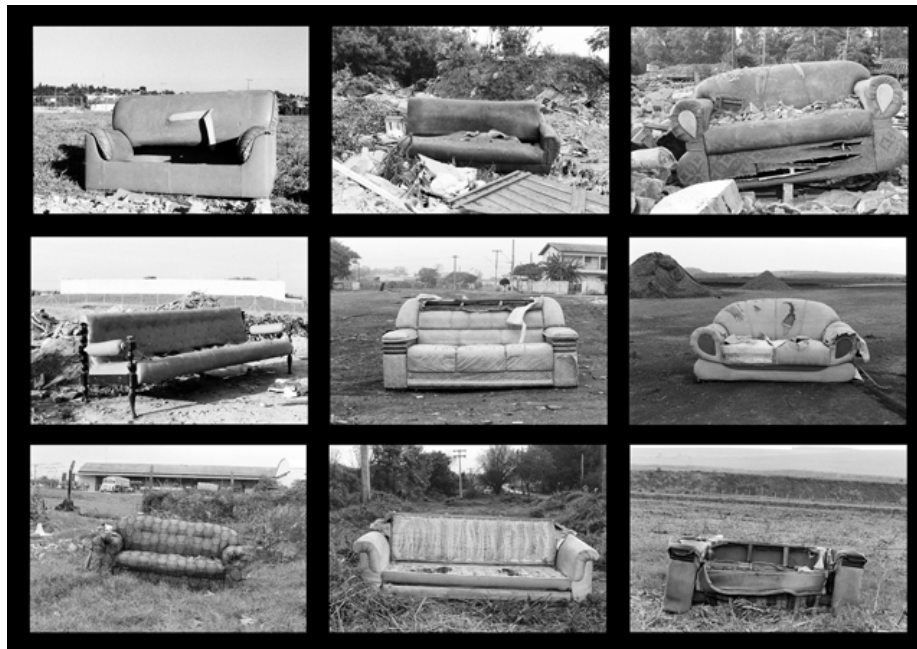
Erros grosseiros cometidos pela falta de conhecimento e informação ocorreram repetidamente inutilizando vários dias de trabalho. Dúvidas quanto ao tempo exato de agitação inicial para os filmes Ilford foram sanadas a partir da própria experiência empírica. Neste caso, as bulas de revelação contidas nas próprias embalagens de filme apenas serviram como referencia inicial. A partir de valores de indicação do próprio fabricante obteve-se quatro rolos de filme subrevelados ao custo de um mês de saídas diárias. Em todos os casos podia-se notar pouca prata depositada no negativo, mesmo levando em consideração que todas as indicações do fotômetro foram obedecidos a risca. Tal erro induzido resultou em cópias de contato sem nenhuma margem de resgate no contraste, empobrecendo dramaticamente a gama tonal de cinza e resultando em ampliações lavadas sem muita utilidade para o conjunto formal proposto.

Curiosamente, todas as bulas dos filmes Ilford indicam um mesmo tempo de agitação inicial de 10 segundos, e uma adição de 10 segundos a cada minuto corrido. Tais problemas foram superados ao adotar o tempo de agitação inicial padrão indicado pela literatura especializada e inscrita na maior parte das bulas de filme 135mm ou seja: 60 segundos de agitação inicial e adição de 10 segundos de agitação contínua a cada 50 segundos de descanso.

Para todos os efeitos um padrão de revelação, interrupção e fixação teve que ser adotado, muito similar aos valores por mim anteriormente praticados com outros filmes e descritos na maioria das bulas de negativo ou envelopes de químico. São invariavelmente constantes para toda e qualquer importante etapa que envolva o processamento de filmes: a temperatura do revelador, a sua diluição, o tempo de agitação inicial e o tempo de interrupção e a fixação.

O revelador d-76 sempre será diluído na proporção de uma parte estoque e uma parte de água, tudo a 20C, e a agitação inicial (independente do tempo total de revelação que varia de filme para filme) será sempre de 60

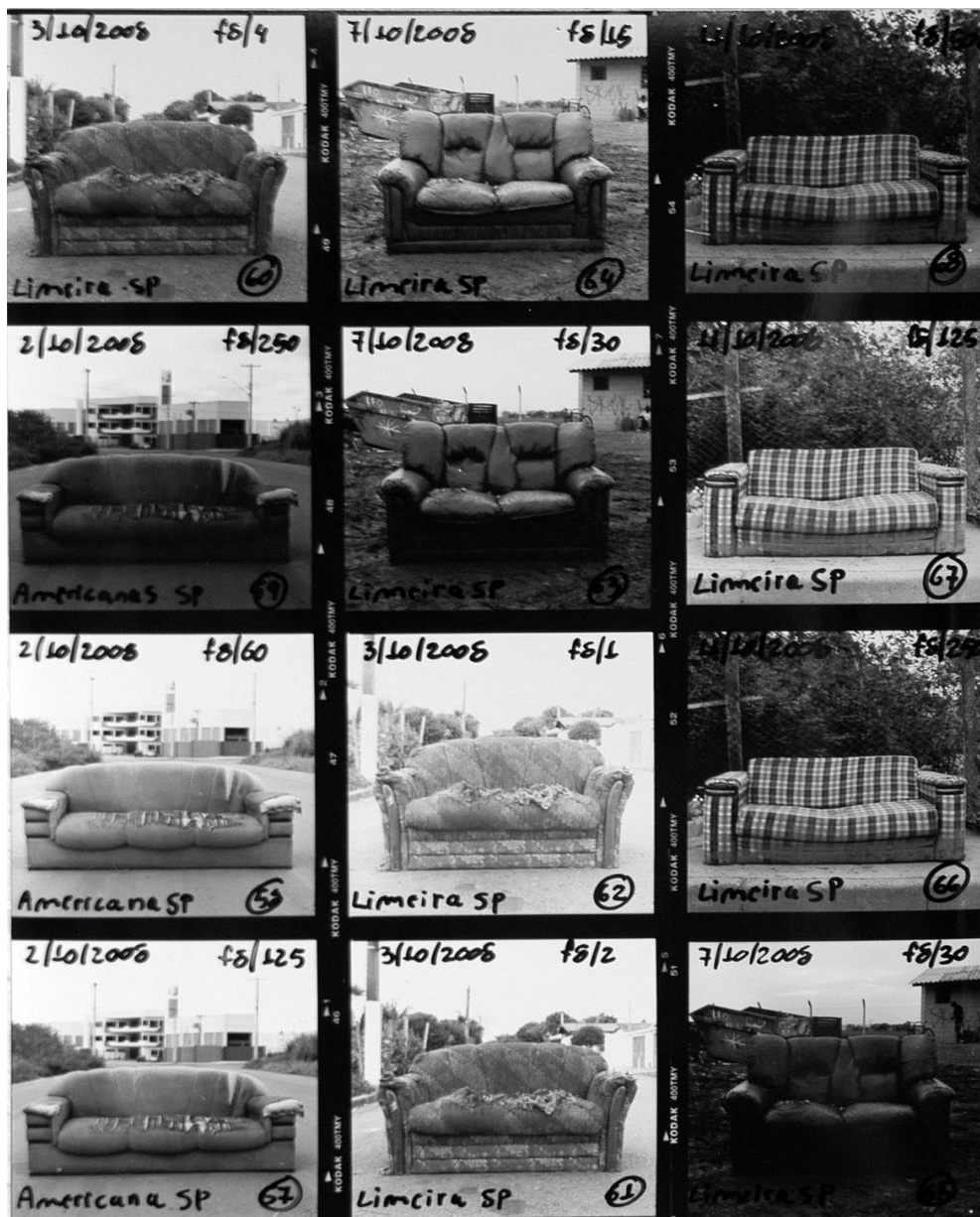
segundos. Para a interrupção usa-se normalmente ácido glacial acético, numa proporção de 10ml (uma tampa) para cada litro de água, agitando-se 30 segundos e deixando em descanso por mais 30 segundos. A fixação se dá com fixador puro Kodak, com 60 segundos iniciais de agitação e os quatro minutos em seqüência sempre cinqüenta segundos em descanso e 10 segundos em agitação. Procura-se manter a temperatura das soluções de interrupção e fixação o mais próximo possível da temperatura do revelador, evitando assim eventuais efeitos indesejáveis na camada da emulsão, como estrias ou pequenos "craqueamentos" causados pela mudança brusca de temperatura na passagem de uma solução a outra. Medidas de tempo uniformes quanto a lavagem dos negativos no pós-processamento também são adotados. Cada rolo de filme recém-processado é lavado em um pequeno tanque de água corrente próprio para esse fim durante 20 minutos e enrolado na espiral de inóx. Uma rápida imersão é feita no surfatante Photo-flo Kodak por 1 minuto. A secagem da tira de negativo é feita sem auxílio de secadora, observando apenas para que a tira seque verticalmente, estendida em um varal do lado de dentro da casa, longe da luz direta, do vento e dos grandes focos de poeira.



II.XIII – Tipologia de sofás de 3 lugares. Entre 2004 e 2007



I.XIV – Tipologia de sofás de 1, 2 e 3 lugares. Entre 2004 e 2007



II. XV – Prova de contato de saídas feitas na 1º quinzena de outubro 2008 com fotografamas 60, 61, 62



Limeira - SP



Bomersheim - Frankfurt



Distrito de Tatu - SP

II.XVI- Tipologia com negativos 6x6 e 35mm escaneados com máscara retangular



00C_0014(2) -jpg



00C_0056(2) -jpg



00C_0116 -jpg



00C_0017(2) -jpg



00C_0106(2) -jpg



00C_0117 -jpg



00C_0041(2) -jpg



00C_0111(2) -jpg



00C_0118 -jpg



00C_0044(2) -jpg



00C_0114(2) -jpg



00C_0120 -jpg

II.XVII- Digitalização caseira em negatoscópio e montagem em photoshop CS2



00C_0009111.jpg



00C_0017411.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg



00C_0009111.jpg

II. XVIII- Digitalização caseira em negatoscópio e montagem em Photoshop CS2

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Ansel. **O Negativo**. São Paulo: Editora Senac 2004.

ADAMS, Ansel. **A Câmera**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

ADAMS, Ansel. **A cópia**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ADAM, Hans Christian. **Karl Blossfeldt**. Köln: Taschen, 2001.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares-Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 2.ed. Campinas: Editora Papyrus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1973.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Coleção Signos - Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma Crítica da Economia do Signo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

BAURETT, Gabriel. **A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações**. Lisboa: Edições 70, 1992.

BECHER, Bernd & Hilla. **Framework Houses; of the Siegen industrial region**. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2001.

BECHER, Bernd & Hilla. **Industrial Façades**. 2.imp. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1998.

BECHER, Bernd & Hilla. **Industrial Landscapes**. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Editora Globo, 2001.

- CARLO ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CORBIN, Alain. Os bastidores. In: PERROT, Michelle (Org) **História da Vida Privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra** Vol IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CRAWFORD, William. **The keepers of light - a History & working guide to early photographic processes**. New York: Morgan & Morgan Dobbs Ferry, 1979.
- DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Editora Papyrus, 2003.
- CRISTINA DA SILVA, Edivalma. **A alienação econômica: uma análise de seus aspectos nos Manuscritos Econômico-Filosóficos de Karl Marx**. Revista Espaço Acadêmico n.81, 2008 (disponível no link <http://www.espacoacademico.com.br/081/81silva.htm> até 28.08.2010)
- EXPÓSITO, Alberto Martín “**O tempo suspenso. Fotografia e relato**” in Revista Studium n.16. Campinas, 2004
- FIELD, Charlotte & Peter. “1000 CHAIRS”. Köln: TASCHEN, 2000.
- FLÚSSER, Villém. **Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- GRILLET, Alain Robbe. **O Ciúme**. São Paulo: Círculo do Livro, [198-?].
- JEFFREY, Ian. **Photography - A concise History**”. London: Thames and Hudson, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ªEd. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002
- KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. 2imp. São Paulo: Editora Barcarolla, 2005.
- LYOTARD, Jean François. **A Condição Pós-Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro. Editora José Olympio.

LANGE, Susanne. **Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen - Bernd und Hilla Becher, Einführung in Leben und Werk.** München: Schirmer/Mosel, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular.** São Paulo:Brasiliense, 1985.

MARQUES, Ricardo A. **Metrópole e Abstração.** Tese de Doutorado. FFLCH – USP 1993.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário.** Lisboa: Edições 70, [199-?].

NAEF, Weston et al. **August Sander.** Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2000.

PEDRO SOUZA, Jorge. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental.** Chapecó: Editora Grifos/Letras Contemporâneas, 2000.

MISSELBECK, Reinholm et al. **PHOTOGRAPHIE – Des 20. Jahrhunderts.** Museum Ludwig Köln/TASCHEN 2001.

RAABE, Katharina und Sznajdermann, MONIKA. **Last & Lost - Ein Atlas des verschwindenden Europas.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

RUFF, Thomas. **MASCHINES/MASCHINEN.** Hannover: Hatje Cantz, 2004.

SCHISLER W.L., Millard. **Revelação Em Preto e Branco, a imagem com qualidade** São Paulo: Editora Senac/Martins Fontes, 1995.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

TAGG, John. **The Burden of Representation – Essays on Photographies and Histories.** London: Mc Millan Press, 1988.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

The Photography book. London: Phaydon, 1999.

V. GANIS, William. **Andy Warhols´ Serial Photography.** United Kingdom: Cambridge Press, 2004.

Sites Internet:

http://deutsche-boerse.com/dbag/dispatch/en/kir/gdb_navigation/about_us/30_Art_Collection

último acesso em 28.08.2010

http://www.eps.ufsc.br/disserta/maristela/cap3/CP3_MOR.htm

último acesso em 28.08.2010

<http://online.authentic.be/welcome/diasec/web/index.jsp> (informações comerciais acerca do processo DIASEC)

último acesso em 28.08.2010

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=41303>

(informações adicionais sobre trabalhos de Erna Lendvai Dirksen)

Último acesso em 28.08.2010

http://www.rodadamoda.com/video.php?id_video=259 (artigo sobre exposições de Alexander Rodtchenko na Inglaterra)

Último acesso em 28.08.2010

Referência a filmes:

IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0110361/> (informações sobre o filme "O Céu de Lisboa")

INDICE DAS IMAGENS

- II.I- Karl Blossfeldt- *Saxifraga Wilkommiana e Trollius europeus* Pág. 6**
- II.II- cronofotografias com detalhes de movimento animal pág. 8**
- II.III gravura baseada em fotografia pág. 38**
- II.IV- Jeff Wall “Mimic” pág. 45**
- II.V- Jeff Wall “Milk” pág. 45**
- II.VI – August Sander, “Jovens Fazendeiros” pág. 53**
- II.VII – Erna Lendvay Dircksen “ Jovem Camponesa.” pág. 53**
- II. VIII – Bernd & Hilla Becher, Tipologia de altos fornos de Siderurgias. Pág. 61**
- II.IX – Bernd & Hilla Becher, Tipologia de casas da região de Siegen. Pág.61**
- II.X- Thomas Ruff, “Machines” 2003 pág. 70**
- II.XI- Thomas Ruff , “Machines” 2003 pág. 70**
- II.XII- Thomas Ruff, “Machines” 2003- *Chapa 0946* pág. 70**
- II.XIII – Tipologia de sofás de 3 lugares. Entre 2004 e 2007 pág.134**
- II.XIV – Tipologia de sofás de 1, 2 e 3 lugares. Entre 2004 e 2007 pág. 134**
- II. XV – Prova de contato de saídas feitas na 1º quinzena de outubro 2008 com fotogramas 60, 61, 62 pág. 135**
- II.XVI- Tipologia com negativos 6x6 e 35mm scaneados com máscara retangular pág. 136**
- II.XVII- Digitalização caseira em negatoscópio e montagem em photoshop CS2 pág. 137**
- II. XVIII- Digitalização caseira em negatoscópio e montagem em Photoshop CS2 pág. 138**