

IMAGEM E CULTURA POPULAR

uma abordagem fotográfica documental

Everaldo Rocha

A abordagem visual da cultura popular expressa nas fotos aqui apresentadas, uma entre tantas possíveis, traz implícito um conceito fotográfico ao mesmo tempo que revela uma necessidade. Necessidade subjetiva, expressão de visões do mundo em que vivo – testemunho de acontecimentos grandiosos ou de fatos corriqueiros, em momentos de gravidade ou de festa, sempre buscando mostrar a beleza e a dignidade do nosso povo.

O conceito fotográfico, que procuro fazer presente em minha atividade com a fotografia documental e que já chamei anteriormente de “imagem-narrativa”,¹ busca imprimir uma dimensão de temporalidade à imagem fotográfica, bem como aquela que lhe é obviamente inerente, ou seja, busca fazer da imagem fotográfica, além de testemunho, narrativa. Inspirado nesse conceito e em sua relação com o tema apresentado nas fotografias, é que gostaria de orientar a reflexão aqui proposta.

Em primeiro lugar, quando analisamos a fotografia como linguagem, ultrapassando a idéia de mero registro técnico, é preciso distinguir três aspectos que lhe são inerentes e dizem respeito a sua dimensão semiótica, imprimindo-lhe um

caráter trissêmico. São eles:

aspecto indicial: uma vez que a imagem fotográfica é obtida por meio de conexão física (sensibilização pela luz) entre o referente/objeto e o suporte, qualquer que seja o material fotossensível;

aspecto icônico: evidencia-se pela semelhança entre a foto e o objeto fotografado, embora mesmo essa semelhança, ou sua admissão, esteja baseada em códigos visuais pré-assimilados culturalmente, o que nos leva ao terceiro aspecto;

aspecto simbólico: revela-se pela constituição do código de representação visual implícito na fotografia (e anterior a ela), a perspectiva monocular originada no Renascimento, culturalmente assimilada num processo cotidiano de educação visual. Diz respeito, também,

à contextualização presente na foto e em seu objeto/referente, e, ainda, ao universo cultural de quem a observa; juntos, esses elementos viabilizam leituras tão variadas quanto subjetivas.

Levando em consideração esses aspectos, gostaria de retornar à idéia de uma imagem-narrativa. Esse conceito, que abordei em monografia² de graduação no curso de Cinema da UFF (habilitação de Comunicação Social), refere-se a um determinado tipo de fotografia documental, que contém, em sua concepção e realização, uma dimensão de temporalidade que vai além daquela implícita em sua evidente característica de registro (aspectos indicial e icônico).

Essa dimensão se faz presente na medida em que, ao se conceber uma abordagem fotográfica documental sobre determinado tema, essa concepção ocorre como uma narrativa, buscando imprimir em cada parte sua (cada imagem) uma intensidade de presença que permita a cada imagem ser representativa do universo apresentado (em termos de informação e de interpretação subjetiva), ao mesmo tempo que possa compor com as demais imagens uma narrativa conjunta.

Quando pensamos em narrativas constituídas por conjuntos de imagens, começamos a abordar outro aspecto da fotografia documental, ligado à reportagem fotográfica, que é a edição das imagens. Permitam-me, aqui, comentar outra contribuição presente no conjunto de fotos aqui expostas (vide anexo) e fundamental em minha concepção fotográfica. Trata-se da linguagem cinematográfica e de

sua influência (em minha experiência) na noção de edição de fotografia.

Convém esclarecer que, ao mencionar a influência de uma linguagem audiovisual (que pode conter imagem e som) em outra “apenas” visual, não estamos ignorando as especificidades relativas ao som no audiovisual. Afinal, os primeiros filmes do cinema não eram sonoros, e foi naquela época, dos filmes “mudos”, que começaram a se formar a sintaxe e a semântica cinematográficas, assim como começaram a ser produzidas teorias sobre a linguagem, que até hoje se refletem na produção audiovisual em todo o mundo.

Assim sendo, a influência dessa linguagem na noção aqui apresentada de edição fotográfica deu-se, sobretudo, pela da idéia de montagem cinematográfica, particularmente, nos conceitos de montagem presentes nas teorias de Kuleshov (geografia criativa), Pudovkin (paralelismo, simbolismo, contraste) e Eisenstein³ (montagem dentro do plano).

Sem a pretensão de recorrer a definições extensas e detalhadas, gostaria de ilustrar a menção a essas teorias, para uma melhor compreensão da relação aqui estabelecida com a idéia de edição fotográfica e a constituição de “narrativas” fotográficas.

Kuleshov chamou geografia criativa ao encadeamento de planos filmados em locais distantes ou descontínuos, dando a impressão de continuidade espacial e criando, assim, um espaço fílmico distinto das locações que existiam na realidade.

Pudovkin, ao abordar o que chamou de montagem relacional,⁴ um “método que controla a ‘direção psicológica’ do espectador”, definiu, entre outros, conceitos como paralelismo, simbolismo e contraste, a saber:

Paralelismo – utiliza a intercalação de planos com ações distintas, que ocorrem paralelamente;

Simbolismo – utiliza imagens (planos) como metáforas na construção da sequência narrativa;

Contraste – recorre à ênfase na significação provocada pelo contraste entre os planos montados em contigüidade.

Já Eisenstein, na busca de uma dialética cinematográfica, mostrava os contrastes, ou “conflitos”, não apenas no encaideamento dos planos na sequência, mas também no interior do próprio plano. Elementos como claro e escuro, expressões dos atores, peças do cenário ou as direções do movimento dentro do plano eram utilizados para enfatizar ou criar tensões na narrativa, rejeitando a linearidade narrativa tradicional. Como observou Arlindo Machado⁵ a respeito dos estudos de Eisenstein sobre os ideogramas chineses:

Juntam-se dois pictogramas para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, chega-se ao conceito abstrato e ‘invisível’. Esse é, justamente, o ponto de partida do cinema intelectual de Eisenstein: um cinema que, partindo do primitivo pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das

metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (uso da parte para designar o todo). Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de se construir conceitos abstratos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, de forma que o cinema pudesse atingir diretamente o ensaio, sem passar pela narração.

Voltando nosso foco para a fotografia e, particularmente, para um tipo de fotografia documental que pretende ser, além de documento, narrativa, podemos perceber, então, como os conceitos de montagem cinematográfica aqui apresentados podem inspirar uma concepção de edição fotográfica, o que tentaremos exemplificar com a sequência de fotos em anexo.

Mais ainda, tem essa concepção, em minha experiência, influenciado a própria realização da reportagem (ou documentação) fotográfica.

Outra contribuição, também essencial, somada à influência recíproca entre a prática do fotojornalismo e o estudo (e exercício) da linguagem e fotografia cinematográficas na formação dessa visão fotográfica, foi o contato com a prática do tai-chi-chuan. O sentido de dilatação do tempo, provocado pelo despertar da atenção em movimento, favorece também uma nova percepção do espaço e das temporalidades nele contidas.

A percepção das temporalidades singulares, de cada lugar, acontecimento ou contexto sociocultural, é, ao mesmo

tempo que uma busca, uma tarefa necessária para aqueles que procuram interpretar/representar com imagens o mundo em que vivem e as realidades de que se aproximam. Como já disse Cartier-Bresson, fotografar é “colocar na mesma linha de mira o olho, a cabeça e o coração”.⁶

Contrair é expandir...

O movimento deve ser absolutamente contínuo;

Seu oponente não é capaz de detectar seus movimentos, mas você é capaz de antecipar os dele; Seu corpo deve ser tão leve e tão ágil que uma pena não poderá tocá-lo sem ser sentida, e uma mosca não poderá nele pousar sem colocá-lo em movimento.

(Wang Chung-Yueh, século XVIII, divulgado por Wu Yu-Seong, século XIX)

De certa forma, é como se uma “decupagem”, em câmera lenta, dos acontecimentos, nos ajudasse a ver brotarem as imagens que contêm uma intensidade significativa daquilo que testemunhamos. Essa emergência (no sentido de emergir) do cotidiano compõe com a percepção de cada um desses acontecimentos, sejam festas populares, trabalho cotidiano ou situações de conflito, como elementos de seu (nosso) tempo, do qual a fotografia (e a concepção fotográfica) aqui exposta pretende ser testemunho e narrativa.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de ar-

tesãos – no campo, no mar e na cidade – é, ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o puro em-si da coisa narrada, como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.



Procissão marítima de São Pedro – Pedra de Guaratiba, 1990



Festa de São Pedro – Pedra de Guaratiba, 1990



Procissão marítima de São Pedro – Pedra de Guaratiba, 1990



Tropeiro – Campo Grande, Rio de Janeiro, 1990



Ferreiro – Campo Grande, Rio de Janeiro, 1990



Festa de São Jorge – Campo Grande, Rio de Janeiro, 1993



Jongo da Serrinha, Dia Nacional da Consciência Negra – Praça Onze, Rio de Janeiro, 1991



Protesto pela passagem de um ano da chacina da Candelária, Rio de Janeiro, 1994

NOTAS

1. Usei essa expressão ao definir o conceito de um tipo de fotografia documental, que aqui procuro melhor explicitar. A referência original encontra-se em monografia de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social – Cinema, pela UFF.
2. “Terra de Santa Cruz: Imagem-Narrativa das Singularidades” – Depto. de Cinema e Vídeo, IACS/UFF, 1994.
3. In Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*, antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal/Embrafilme, 1983.
4. Pudovkin, V. “Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)”.
5. Machado, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
6. Cartier-Bresson, Henri. *Eu, fotógrafo* n. 27, Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, dez/1970.
7. Benjamin, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

Everaldo Rocha é fotógrafo, professor no curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá e mestre em Comunicação, Imagem e Informação (UFF).

