

FACULDADE CÁSPER
LÍBERO MESTRADO EM
COMUNICAÇÃO

**ARTES E RETRATOS NO
JORNALISMO**

CONTEMPORÂNEO FELIPE

LOPES FONSECA

São Paulo
2021

FELIPE LOPES FONSECA

1

**ARTES E RETRATOS NO
JORNALISMO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Faculdade Cásper
Líbero, linha de pesquisa Jornalismo,
Imagem e Entretenimento, como requisito
à obtenção do título Mestre em
Comunicação. Orientadora: Profa. Dra.
Simonetta Persichetti

SÃO PAULO
2021

2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

Fonseca, Felipe Lopes

Artes e retratos no jornalismo contemporâneo / Felipe Lopes Fonseca.
São Paulo, 2021.

116 f.: il. 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero,
2021.

Orientador: Profa. Dra. Simonetta Persichetti.

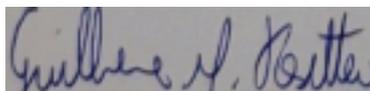
1. Retrato fotográfico. 2. Jornalismo. 3. Contemporaneidade. I. Persichetti,
Simonetta. II. Faculdade Cásper Líbero, Mestrado em Comunicação. III.
Título.

CDD 770.9

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTOR: FELIPE LOPES FONSECA

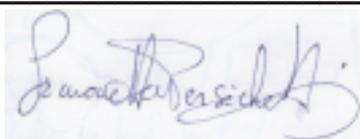
“ARTES E RETRATOS NO JORNALISMO CONTEMPORÂNEO”



**Prof. Dr. Guilherme Marcondes Tosetto
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo**



**Prof. Dr. Cláudio
Novaes Pinto Coelho
Faculdade Cásper Líbero - FCL**



**Profa. Dra. Simonetta
Persichetti
Faculdade Cásper Líbero - FCL**

Data da Defesa: 2 de dezembro de 2021.

4

*Eu ando pelo mundo prestando
atenção em cores que eu não sei o
nome. Adriana Calcanhotto*

5

*Aos meus pais, Clarice e Carlos, por sempre estarem
lá, mesmo quando a pergunta não combinava com a
resposta.*

*E à Cleide Gordon, amiga e companheira de
muitas jornadas, figura escondida no quadro Las
Meninas.*

6

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Simonetta Persichetti por todos os momentos de orientação e provocação. Obrigado pelas dúvidas e pelas certezas, sem você esta pesquisa teria outros rumos e não teria sido tão valiosa.

Ao Prof. Dr. Guilherme Tosetto e ao Prof. Dr. Eugênio Menezes pelas contribuições generosas durante a Qualificação desta pesquisa.

Aos Professores da Faculdade Cásper Líbero pelas aulas compartilhadas e paciência em adequar o ensino a novos formatos em tempos difíceis. Desejo que toda a generosidade plantada cresça em cada mestrando e retorne com frutos não apenas para o meio acadêmico, mas também em outras comunidades.

Aos meus pais, Clarice e Carlos, pelo amor e pelo incentivo de sempre buscar a educação nos seus mais variados formatos. Tenho orgulho de ser filho de vocês, da nossa história e histórias, andanças e descobertas. Amo vocês!

À minha irmã Talita, com quem, há mais de 30 anos, divido os cenários mais inusitados e os aprendizados mais marcantes. E que ainda trouxe a Laura para nossas vidas. Amo vocês!

À Cleide Gordon, por seguir em la lucha que nunca termina, por las palabras que nunca se explican. ¡Resistiré!

Aos meus tios e amigos, Mario e Luís, pelos conselhos e acolhimentos em momentos estranhos da vida.

À Irit Chernizon, primeira professora de fotografia que me apresentou parte de um universo rico para se estudar o ser humano; e à Mariele Previdi pela paciência e generosidade em me mostrar caminhos na Comunicação Corporativa e corrigir os erros deste estagiário ansioso.

Aos amigos de longas jornadas, como Juliana Bonassa, Igor Carvalho, Marina Mendonça, Nicolás Percovich e Daniele Figueiredo. E aos que, no mestrado, se tornaram verdadeiros companheiros como Julia Longo, Vanessa Spirandeo, Anderson Perri, Neuza Serra e Julio de Ló.

Aos colegas que cuidam dos processos burocráticos, prazos e questionamentos dos mestrandos afobados na Faculdade Cásper Líbero: Ana Cristina de Macedo, Andreia Munhoz Lopes Fernandes e Daniel de Souza Brito.

E um agradecimento especial aos fotógrafos e jornalistas que participaram dessa pesquisa de forma generosa, contribuindo com informações sobre bastidores, experiências e análises que escapam às páginas dessa pesquisa: Carla Romero, Simon Platenjak, Julia Moraes e Karime Xavier.

RESUMO

Presente no dia a dia de praticamente todas as pessoas, a fotografia desempenha diferentes funções que vão do registro familiar às expressões artísticas expostas em galerias. Em todas elas, durante os quase 200 anos de história da fotografia, o retrato se destaca como um formato que se mantém

entre os mais frequentes. Usado também por veículos de comunicação, ele primeiramente evidenciou o caráter documental da fotografia e ajudou a criar personagens que se tornaram parte do imaginário popular. Acompanhando todas as transformações tecnológicas, mudanças de comportamento e novas plataformas de distribuição, o retrato fotográfico assimilou diferentes elementos para que seu autor contasse uma história, absorvendo características mais evidentes nas artes.

Esta pesquisa se debruça sobre a assimilação de elementos artísticos que o retrato vivenciou, mesmo que dentro de um caderno econômico de um jornal diário. Para isso, foram escolhidas 15 imagens veiculadas pela coluna Mercado Aberto que ficou ativa entre 2005 e 2019 na Folha de S.Paulo.

A análise das imagens parte da ideia apresentada por Boris Kossoy de que elas são artefatos e, portanto, carregam uma história e a interpretação dessa mesma história. Com ênfase em sua segunda realidade fotográfica, se busca entender as relações entre arte e retrato fotográfico no jornalismo, especialmente dentro de seu contexto, algo essencial para a decodificação destas histórias.

Palavras-chave: Retrato fotográfico; Jornalismo; Contemporaneidade.

ABSTRACT

Present in the daily lives of practically everyone, photography plays different roles, ranging from family records to artistic expressions exhibited in galleries. In all of them, during the nearly 200-year history of photography, portraits stand out as a format that remains among the most frequent ones. Also used by the

media, they first highlighted the documentary nature of photography and helped to create characters that became part of the popular imagination. Following technological updates, behavioral changes and new ways for distribution, the photographic portrait assimilated different elements so that its author could tell a story, absorbing more evident characteristics in the arts.

This research focuses on the assimilation of artistic elements that the portrait experienced, even if within an economic section of a daily newspaper. For this, 15 images were chosen from the Mercado Aberto column, which was published between 2005 and 2019 in Folha de S.Paulo newspaper.

The analysis of the images is based on the idea developed by Boris Kossoy that they are artifacts and, therefore, carry a story and the interpretation of that same story. With an emphasis on its second photographic reality, it seeks to understand the relationship between art and photographic portrait in journalism, especially considering its context, something essential for the decoding of these stories.

Keywords: Photographic portrait; Journalism; Contemporaneity.

<i>Figura 1</i>	23
<i>Figura 2</i>	26
<i>Figura 3</i>	37
<i>Figura 4</i>	38
<i>Figura 5</i>	43
<i>Figura 6</i>	47
<i>Figura 7</i>	52
<i>Figura 8</i>	57
<i>Figura 9</i>	68
<i>Figura 10</i>	77
<i>Figura 11</i>	78
<i>Figura 12</i>	79
<i>Figura 13</i>	81
<i>Figura 14</i>	83
<i>Figura 15</i>	85
<i>Figura 16</i>	86
<i>Figura 17</i>	87
<i>Figura 18</i>	89
<i>Figura 19</i>	90
<i>Figura 20</i>	92
<i>Figura 21</i>	94
<i>Figura 22</i>	95
<i>Figura 23</i>	96
<i>Figura 24</i>	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O RETRATO FOTOGRÁFICO.....	
16 1.1 Um outro na minha fotografia	
.....	17
.....	1.2 August Sander
.....	24
.....	1.3 Retrato como
documento	29
como notícia	33
.....	1.4 Os
tempos do retrato fotográfico	39
.....	1.5
Quem narra as histórias retratadas	42
.....	1.6 Representação foucaultiana
45	
2. ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS	
53	2.1 A expressão
.....	58
.....	2.2 Ver e ser
visto	65
.....	2.3
Capitalismo artista	70
3. AS IMAGENS E SEUS AUTORES	
75	3.1 Karime Xavier
.....	76
.....	3.2 João Brito
.....	78
.....	3.3 Simon
Plestenjak	90
.....	3.4
Rogério Cassimiro	82
.....	3.5 Henrique Manreza
84	3.6 Julia Moraes
.....	85
.....	3.7 Letícia
Moreira	87
.....	3.8
Patricia Stravis	89
.....	3.9 Luciana Whitaker
90	3.10 Moacyr Lopes
.....	91
.....	3.11 Ricardo
Borges	93
.....	3.12
Ferdinando Ramos	94
.....	3.13 Paula Giolito
96	3.14 Rodrigo Paiva
.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	

99	REFERÊNCIAS
104	ANEXOS
110	

INTRODUÇÃO

A fotografia está presente no dia de todas as pessoas. Seria um grande desafio imaginar algo ou alguém que não tenha disso fotografado nos dias atuais. Essa técnica caminha para completar seus primeiros 200 anos, já que foi apresentada oficialmente na França em 1839. Comparada ao texto literário ou com a escultura, é ainda uma jovem aprendiz em tempo cronológico, mas já é possível traçar uma trajetória rica em acontecimentos, personagens e conexões que a fotografia tem com outras técnicas e momentos históricos.

Debruçar-se sobre uma fotografia é uma missão complexa, disfarçada de algo cotidiano, especialmente porque a própria técnica se popularizou e hoje é acessível em câmeras, webcams e, de forma mais acentuada, em telefones celulares. Entender o impacto da fotografia e sua relevância em um estudo acadêmico começa por desafiar esse sentido corriqueiro que uma imagem pode ter. Para chegar a uma desconstrução de um possível senso comum envolvendo as imagens fotográficas, é importante considerá-las basicamente como constructos, ou seja, produtos feitos por alguém com alguma intenção.

Historiadores que se debruçaram sobre a historiografia da foto podem nos guiar e ajudar a tomar um trajetória específica, já que a imagem pode ser decodificada por diferentes caminhos – é possível analisar o vestuário das pessoas fotografadas, as técnicas usadas, os códigos binários que compõem uma imagem digital, o processo químico utilizado em uma fotografia analógica... Aqui, sobretudo, encaramos essa imagem fotográfica a partir de uma proposta apresentada pelo fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy (2014, p. 42), nascido no Brasil em 1941: essas imagens são encaradas como artefatos.

Dessa forma, a ideia de uma teoria especular, em que a imagem fosse

reflexo intocável e inquestionável de algo ou alguém, fica de fora desta pesquisa. Nos alinhamos muito mais com a ideia de um artefato com caráter indicial, ou seja, com pistas que pedem por serem decifradas.

De todos os formatos fotográficos possíveis, o retrato é um dos mais populares desde os primeiros registros. Talvez pela mecânica simples de exigir o envolvimento de um mínimo de duas pessoas, ou mesmo pela curiosidade humana em desvendar o próximo – que aqui podemos chamar de outro – e também de ser registrado pela lente alheia. O retrato surge dessa relação, ainda

12

que existam diversas formas para que ela aconteça: ele pode ser consentido ou espontâneo, feito em grupo ou de maneira individual.

Em todas as variações possíveis para o retrato fotográfico, podemos enxergar nele uma ideia de construção. De posse da câmera e do conhecimento dos vários elementos que compõem a imagem fotográfica, o profissional por de trás da lente toma uma série de decisões que vão influenciar diretamente no resultado final, na imagem em si. Ela é fruto dessas escolhas e, embora muitos fotógrafos levem alguns segundos para fazer o registro, é a experiência acumulada que permite um olhar apurado que mistura técnica e opinião.

Quando esse retrato é utilizado em um meio de comunicação como um jornal, por exemplo, entra em questão um dos principais atributos da imagem fotográfica: seu poder de documentar algo ou, neste caso, alguém. O pesquisador francês André Rouillé, outro autor essencial para esta pesquisa, enxerga uma função de mediação no que ele chama de fotografia-documento, especialmente porque é impossível manter uma relação física com todos os lugares ou mesmo assistir a todos os acontecimentos do mundo (2009, p. 100). Por extensão, esse papel de mediação que a foto assume, é ressaltado quando ela tem a finalidade de informar. O mesmo autor, inclusive, cita esse verbo como uma das principais atribuições da foto-documento (Ibid., p. 126).

Aprofundaremos essa relação entre imagem e texto noticioso, mas já vale adiantar que essa pesquisa não exclui o caráter documental e informativo dos retratos fotográficos no jornalismo contemporâneo. Ao contrário, é a articulação entre o documento e a expressão que nos interessa aqui.

Para tanto, partimos para a análise de retratos fotográficos utilizados por um jornal brasileiro que participa do que se pode chamar de grande imprensa. A Folha de S.Paulo surgiu em 1921, ainda com outro nome, e acompanhou grandes transformações do País, realizou a cobertura jornalística de momentos históricos e ajudou a criar personagens que entraram para o imaginário popular. Em 2005, foi criada uma coluna dentro do caderno econômico do jornal então chamado de Dinheiro. Intitulada Mercado Aberto, ela trazia diariamente notas sobre o “macroeconomia, negócios e vida empresarial”¹ até 2005. De forma marcante, essa coluna trazia ao menos um retrato de um dos entrevistados pelos

¹ Conforme descrição na coluna do próprio do jornal Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mercadoaberto/> Acesso em: 17 set. 2021.

13
jornalistas. Além do espaço físico reservado às imagens, nos chamou a atenção os artifícios visuais utilizados para a composição destes retratos: efeitos de arrastamento – que, como falaremos mais adiante, é um dos nomes traduzidos de *light painting* –, as poses e gestos, as cores, o desfoque, o jogo de luz e sombras, entre outros.

Presentes em um espaço jornalístico voltado às pautas econômicas, esses retratos pareciam quebrar com uma expectativa do que poderia ser uma imagem em textos desta editoria. Uma primeira pergunta que originou esta pesquisa acadêmica buscava entender como os retratos se relacionavam com as artes, ou, para resgatar um conceito trazido por Rouillé (2009), com a expressão. Essa palavra, conforme pretendemos abordar adiante, envolve uma série de movimentos artísticos que, sobretudo no século XX, influenciam e são influenciados pela fotografia.

Vale acrescentar que nossa abordagem parte da visão do fotógrafo, e não necessariamente do fotografado. Dessa forma, convidamos profissionais creditados por essas fotografias e até uma editora de imagem que participava ativamente da seleção destes retratos. As conversas serviram para entender ainda mais os bastidores da produção destes retratos, as possíveis influências que os fotógrafos tinham e direcionamentos dos editores.

Essas respostas nos trouxeram outros subsídios para a análise das imagens, uma das metodologias principais desta pesquisa. Para alcançar esse

tipo de investigação, utilizamos uma receita oferecida por Kossoy (2020, pp. 123- 128) que não limita nossa análise, mas nos serve de ponto de partida. Ele enxerga duas grandes realidades fotográficas: a primeira é a do momento da sua criação, quando elementos constitutivos (o fotógrafo, a máquina e o tema) se somam às coordenadas de situação (o tempo e o espaço) para criar a imagem que, por si só, é sua segunda realidade. Desmontar essa fotografia, então, exige uma análise iconográfica, que reconstitui o processo que originou aquele artefato, e também uma interpretação iconológica, que considera o produto dentro do seu contexto.

Embora o fotografado esteja em segundo plano para esta pesquisa, não se pode deixar de mencioná-lo na análise. O próprio Kossoy reconhece que, diante da câmera, representa-se como no palco de um teatro. De uma forma ou de outra todos representam; capricham em suas performances para parecerem

14
bem, muito bem – para sempre” (KOSSOY, 2020, p. 181). Esse entendimento dos retratados como “representações de si mesmos” nos levou a chamá-los de personagens corporativos, já que podem ser empresários, diretores, gerentes ou porta-vozes de organizações, mas sempre partícipes de uma história narrada.

Essa investigação sobre o contexto é uma etapa fundamental para que a desmontagem seja coerente com seu tempo. Caso contrário, criaríamos sofismas, ou seja, afirmações verdadeiras que, em outros contextos, soam como falsas. A análise, aqui, é menos cronológica e mais contextual, o que nos levou a trazer Michel Foucault (2016) e sua proposta arqueológica, especialmente inspirados pela análise do quadro Las Meninas (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez. Embora o filósofo francês não tenha estudado os diários do pintor espanhol, ou pelo menos isso não está evidente na análise do quadro, ele

conseguiu exercitar o estudo a partir do que via no famoso quadro e no contexto espanhol da época de Velázquez.

Vale mencionar também que os fotógrafos adquiriram uma função que antes era reservada aos pintores da corte. De certa forma, como explica Annateresa Fabris (2004), estes foram substituídos e, o que antes era um privilégio real, passa a incluir outros públicos. Primeiramente a burguesia e, com

o passar do tempo e com o barateamento da técnica, a todos nós. A relação entre duas partes envolvidas no retrato parece se manter, mas muitas outras nuances e diferentes contextos trazem novas informações que esperam pela nossa análise e interpretação.

Essa pesquisa surgiu da surpresa que o retrato fotográfico despertou no autor que, à época, trabalhava com comunicação corporativa e assessoria de imprensa. A presença de efeitos artísticos em imagens presentes no caderno econômico motivou uma série de perguntas e investigações que, só foram possíveis, com a ajuda de historiadores e pensadores da imagem. Entender esses retratos como construções foi fundamental para desmontá-los e compreendê-los, ou seja, dar um passo além da surpresa inicial.

Para isso, organizamos três grandes momentos deste estudo. No primeiro, o resgate bibliográfico esteve pautado no caráter documental da fotografia e seu uso para informar, documentar e contextualizar. A aproximação com o jornalismo e a aplicação do retrato como notícia foi um passo importante.

15

Resgatamos, de forma especial, o fotógrafo alemão August Sander e sua jornada para documentar seus contemporâneos por meio do retrato.

No segundo momento, a análise incluiu outros elementos da contemporaneidade para entender como a expressão se alinhou com a fotografia, especialmente o retrato. Abordamos, portanto, a ideia de beleza e consumo dentro de reflexões sobre o capitalismo artista. É neste contexto que as ideias de ver e ser visto se desenvolvem a ponto de serem verbos conjugados no cotidiano das pessoas.

Por fim, chegamos à análise das imagens da coluna Mercado Aberto. A jornada anterior trouxe subsídios para que essa desmontagem ocorresse de uma forma aprofundada e conectada com estudos anteriores, não apenas com o que literalmente se vê.

Esta pesquisa, tanto quanto suas imagens consideradas como objeto, também se apresenta como uma construção. E, dessa forma, ela carrega muito de seu autor e de seu tempo, influências inevitáveis nas linhas que apresentamos a seguir.

1. O RETRATO FOTOGRÁFICO

“Toda a gente é interessante se a gente souber ver a toda a gente.
Que obra-prima para um pintor possível em cada cara que existe!
Que expressões em todas, em tudo!
Que maravilhosos perfis todos os perfis!
Vista de frente, que cara qualquer cara!
Os gestos humanos de cada qual, que humanos os gestos!”²

Os versos acima foram escritos por Álvaro de Campos, um dos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa. Eles nos ajudam a começar uma investigação sobre o retrato considerando que, na relação da qual essa imagem surge, sempre existem dois personagens envolvidos: o que fotografa e o que se deixa fotografar. Os versos do poema nos lembram que este outro é um universo rico e parte desta complexidade que ele esconde vem à tona no

seu rosto, no seu gesto. Queremos aprofundar a análise sobre o retrato fotográfico dentro da lógica da comunicação, um jogo constante entre alteridade e subjetividade. Aqui, entende-se por subjetividade o repertório que cada envolvido no processo comunicacional carrega e disponibiliza durante essa troca. Em certo sentido, o processo é essa troca. A participação de cada parte nem sempre é consciente, mas está sempre dentro de um contexto histórico identificável. O subjetivo, no sentido do que é individual, é um dos desafios dos historiadores e dos cientistas sociais, mas é também fonte de informação para se entender uma época (conforme o filósofo francês Paul Veyne, 1983). Aqui, nos utilizamos da visão do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) para buscar subsídios que nos ajudem a entender esse repertório subjetivo. Em linhas gerais, Foucault traz para essa pesquisa contribuições sobre as perguntas que se podem lançar em direção a uma obra de arte sem desconsiderar o contexto em que ela foi feita. Dessa forma, conceitos como episteme e arqueologia se tornaram ferramentas fundamentais para descamar as imagens e os possíveis debates em que elas estão inseridas.

² PESSOA, Fernando. Poesia completa de Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A imagem fotográfica é sempre uma construção. Essa máxima, talvez esteja mais sedimentada no mundo acadêmico, só é viável porque hoje se estuda muito sobre a fotografia e sua versatilidade. Boris Kossoy (2020, p. 117) a considera ambígua porque “se presta à denúncia social como também à publicidade”, tendo servido de instrumento político, insumo jornalístico, evidência científica e registro histórico, entre outros que se podem pinçar dentro dessa ambiguidade.

Aqui, nos interessa de modo especial a construção a partir das decisões do fotógrafo, mas não podemos ignorar que o fotografado também age de alguma forma, ainda que inconsciente, sobre aquela imagem. Os gestos, as expressões, os vestuários, o sorriso, a distância entre a pessoa e os objetos cênicos, o olhar sustentado diante da lente, a inclinação do ombro, a maquiagem ou a ausência dela, a barba com fios brancos... cada pessoa soma um quase sem-fim de informações que se combinam no instante em que o

retrato é produzido. Decifrar esse outro ou, melhor dizendo, esse jogo de outros envolvidos na trama fotográfica, é um desafio para quem acredita no potencial narrativo de um retrato. Ao mesmo tempo em que ali se escondem essas informações, elas também aguardam para serem decodificadas.

1.1 Um *outro* na minha fotografia

A mulher sem identificação que se deixa fotografar na crônica de Millôr Fernandes tem argumentos ao recusar os comandos do fotógrafo: ao ouvir o inocente “sorria, por favor”, ela reage: “Como, com a situação internacional? Sorria como, meu amigo? (...) O senhor não lê jornais e revistas, não assiste televisão?”. O embate, publicado no jornal *O Pasquim*³ em 1970 continua nesse tom até que o fotógrafo diz que há esperança, pois havia um discurso do governo sobre progresso e, assim, ele consegue fazer a mulher ter um ataque de riso.

A conversa fictícia é parte de uma crônica, não existe uma foto que acompanhe esse relato. O texto segue o estilo afiado e conhecido do autor que foi tradutor, jornalista e dramaturgo, e aqui parece livremente inspirado no cotidiano: mais do que em outros formatos fotográficos, no retrato é marcante a

³Essa crônica é parte de uma compilação de textos do autor: FERNANDES, Millôr. **Millôr no Pasquim**. Nórdica: Rio de Janeiro, 1977.

18
presença de um campo de forças entre dois polos: do fotógrafo com sua máquina e com seu fotografado, do “modelo” com sua própria imagem e com ideias já testadas de pose e gesto. Roland Barthes (1984, p. 27) chega a dizer que são quatro personagens envolvidos na produção de um retrato fotográfico: “aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”. Essa construção de personagens é da lógica do próprio retratar, surge em um estúdio, em um ensaio para uma revista ou no cotidiano permeado de lentes.

Aqui, tomamos a liberdade de propor uma quinta persona envolvida no retrato: o *eu* fotografado que é criado a partir do olhar do observador. No nosso caso, analisando retratos fotográficos publicados pelo jornal *A Folha de S.Paulo* em sua coluna *Mercado Aberto* (2005-2019), podemos concluir que o leitor

participa dessa construção ao consumir essas imagens dia após dia com diferentes entendimentos críticos daquela proposta imagética. À título de informação, trazemos a audiência do jornal neste período em que a coluna esteve ativa: em 2005 eram impressos 307 mil exemplares diários⁴, número ainda maior em 2019 com a chegada da versão digital e um salto para 328,4 mil assinantes⁵. Dessa forma, as pessoas envolvidas em um retrato fotográfico se multiplicam e se confundem: o leitor, no papel de observador, assume certa posição no jogo narrativo, especialmente ao decidir consumir ou não um determinado tipo de imagem. É possível afirmar, então, que o cenário está mais complexo do que o tratado por Barthes na mencionada obra.

No livro *Mitologias*, Barthes (2006) analisa como a imagem participa da criação de mitos nas mais diferentes atuações humanas. Ele dá o exemplo do rosto da atriz Greta Garbo, um rosto que perturbava multidões, “perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que o rosto constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado” (p. 71). O mito, então, é uma construção com diferentes

⁴ Os dados da Associação Nacional de Jornais mostram que a Folha de S.Paulo matinha liderança entre os jornais impressos diários nessa época, com tiragem média de 307,9 mil unidades diárias, considerando vendas em bancas e assinaturas. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1202200605.htm>. Acesso em 06 fev. 2021. ⁵ Esses dados foram apresentados pelo Instituto Verificador de Comunicação (IVC) no início de 2020. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/01/21/circulacao-dos-maiores-jornais-do-pais-cresce-em-2019.html>. Acesso em: 06 fev. 2020.

aplicações: jogam-se sentido sobre um rosto que se torna inalcançável porque também ele representa valores maiores do que si.

A construção de um mito, ainda que na contemporaneidade a palavra esteja desgastada por uma apropriação indevida, não é uma tarefa simples. Em um retrato fotográfico, ela pode ocorrer pelo domínio dos elementos que fazem parte da linguagem visual. Os valores que o retrato cria, dissemina e reforça aparecem pela repetição das imagens, das cores, dos enquadramentos, efeitos visuais, roupas usadas pelos fotografados, gestos, expressões faciais, dentre outros. Tudo isso se alinha para contar uma mesma história. É como um relato que, narrado por diferentes pessoas em diferentes lugares, repete elementos

que reforçam a moral daquela história. A intenção de quem fotografa e de quem se deixa fotografar convive com influências invisíveis de cada tempo histórico, ninguém está imune a isso. Tomando emprestado uma análise feita sobre as obras de arte, é possível citar o filósofo francês Paul Veyne (1983, p. 34) por ter afirmado que “todo quadro tem dois autores: o artista e seu século”. Ninguém está realmente imune à influência do seu tempo.

Uma vez mais, o contexto importa na criação da imagem! A própria construção de uma identidade pessoal vai ser influenciada pelo seu tempo, indo contra ou a favor da tendência de cada momento. E, em diferentes níveis de compreensão, isso desemboca na imagem.

Protegida por máscaras ou em busca de escancarar seus segredos, uma pessoa que se permite fotografar demonstra, antes de tudo, um ato de confiança. Sem ter certeza exata do que surgirá dessa troca com a lente e, acima de tudo, com o olhar do fotógrafo, o retratado se envolve em um ato social e também de sociabilidade. Ele oferece “à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente a sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativo” (FABRIS, 2004, p. 89).

A fotografia é apresentada oficialmente em 1839 (FABRIS, 2015, p. 11). A participação do retrato dentro da história da técnica fotográfica é muito relevante e, em grande parte, ocorre porque a burguesia europeia, já nas primeiras décadas, se lançou a este novo tipo de representação. Os fotógrafos passam a desempenhar, para a burguesia, um papel que os pintores tinham na Corte (FABRIS, 2004, p. 29), uma relação que podemos enxergar como parecida

20

com a dos fotógrafos oficiais de presidentes ou dos contratados para registrar o retrato de líderes empresariais. Boris Kossoy (2014, p. 29) lembra que a invenção da fotografia é também fruto de uma revolução industrial e, talvez por isso mesmo, desde meados do século XIX, não se parou de inventar *para e com*

a fotografia. Uma técnica que surge em um contexto muito marcado pelo positivismo – portanto, é importante ver para crer – vai rapidamente se inserindo nas sociedades e acompanha suas mutações.

É notável que o retrato tenha percorrido os diferentes processos de produção (químico, analógico, digital), suportes (câmeras, celulares, webcams) e continue sendo apreciado na contemporaneidade. Annateresa Fabris (2004, p. 15) lembra que essa técnica de retratar o outro permitiu, inclusive, construir “uma identidade social, uma identidade padronizada que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias”. A ideia que se constrói sobre alguém ou determinado grupo social pode ser influenciada pelas imagens que se conhece daquela pessoa ou grupo de pessoas. A fotografia não inventa essa realidade, mas acelera e facilita a produção, reprodução e disseminação dessas tipologias.

Ao longo da história deste formato, é possível identificar acontecimentos que se tornaram marcos nessa breve, porém marcante trajetória. A partir dos anos 1850, um fotógrafo francês chamado André Adolphe Eugène Disderi (1819- 1889) inventa o formato *carte de visite*. Fabris (2004, p. 28) retoma a análise que o fotógrafo e jornalista francês Nadar faz sobre esse produto: “é necessário reconhecer que a muitas daquelas pequenas imagens, improvisadas com prodigiosa rapidez diante do interminável desfile da clientela, não faltavam nem um certo gosto, nem um certo fascínio”. A disseminação da técnica e a maior disponibilidade de equipamentos ajudaram a baratear os custos em relação ao retrato fotográfico, o que incentivou a popularização desses cartões.

Nessa mesma época, na metade do século XIX, as ruas europeias já contavam com estúdios fotográficos em praticamente todo o continente, fenômeno que se espalhou pelo mundo nas décadas seguintes (HACKING, 2012, p. 100). Os retratos comerciais, porém, também eram feitos fora dos estúdios, como é o caso das imagens criadas pelo fotógrafo inglês Robert Howlett. Ao documentar a construção de um navio a vapor às margens do rio Tâmisa, em 1857, ele também fez retratos do engenheiro responsável pela obra

21

(Ibid., p. 101). A imagem, exageradamente posada, se tornou símbolo desse empreendimento.

A *carte de visite* ajudou a mudar a forma como eram pensados os retratos fotográficos: o daguerreotipo, em geral, focava no rosto e excluía o resto do corpo do modelo, mas o novo cartão ampliava o enquadramento e

acrescentava não apenas o corpo do retratado: o ambiente, o cenário, os acessórios que poderiam compor aquela imagem também eram considerados (Ibid., p. 103).

Fabris (2004, p. 30) chama esse novo enquadramento de “efeito Disderi” e lembra que, a partir disso, o interesse passa a ser no “corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose”. Para compor, na imagem, o palco onde essa teatralização é feita, outras mudanças começam a acontecer nos espaços em que os fotógrafos atuavam:

(Disderi) cria um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo espaço abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem, feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos. A distância entre o modelo torna-se maior para permitir a representação do corpo. (FABRIS, 2004 p.30).

Embora nascida na Europa, a fotografia não demora muito a conquistar outros territórios. No Brasil, ela faz sua estreia oficial em 1840. As primeiras imagens fotográficas por aqui foram de paisagem, feitas pelo abade Compte (KOSSOY, 2009, p. 110)⁶. Nas primeiras décadas do capítulo brasileiro da história da fotografia, a *carte du visite* também ganha força, especialmente no Rio de Janeiro, maior centro fotográfico no País por todo o Segundo Império (1884-1889) (Ibid., p. 115). Nos ateliês brasileiros, a produção do retrato refletia o apreço dado aos costumes europeus:

“Trajado segundo a moda europeia, iluminado pela luz natural que atravessava o teto envidraçado do estúdio, diante de fundos pintados, em geral com paisagens românticas ou montanhas dos Alpes, em meio ao mobiliário clássico ou vitoriano que compunha o cenário – o cliente era transformado em personagem de um teatro dos trópicos. (KOSSOY, 2020, p. 179).

⁶ Fora dos cânones fotográficos por muito tempo, o francês Hercule Florence hoje é creditado com um dos “pais da fotografia” porque, muito antes do abade fazer estes primeiros registros, ele foi pioneiro ao desenvolver “experiências precursoras com materiais fotossensíveis que culminaram com a descoberta independente de um processo fotográfico” a partir de 1833” (KOSSOY, 2009, p. 110).

A história do retrato é muito marcada por esta vontade de ser o outro, de buscar uma aparência idealizada. Kossoy (2020) conclui que esse jogo cênico

dos primeiros estúdios fotográficos criava, no retratado, “uma imagem ilusória de si para si mesmo e para os pósteros daquilo que ele nunca foi” (Ibid., p. 179), uma forma de mostrar-se às gerações seguintes como um personagem hipervalorizado, construído com *representações emprestadas*. Algo parecido continua ocorrendo mais de cem anos depois, com a criação do People Cards, novidade apresentada em 2020 para que as pessoas criem virtualmente seus cartões de visita e apareçam nas buscas feitas na plataforma do Google. No tutorial oficial do portal online, uma dica relembra o usuário que as informações ali contidas deveriam “ser uma verdadeira representação de quem você é e do que você faz”⁷.

Seja no Brasil, seja na Europa, observa-se que desde o início relação fotógrafo-retratado aparece na base da própria lógica fotográfica. Se, por um lado, nem todos os retratos são combinados e posados, por outro, a captação instantânea não escapa da representação construída pelos envolvidos no retrato, “tanto na preparação da máscara do retratado (pose, olhar, vestuário, maquiagem), como no cenário e iluminação que envolvem o ambiente onde o personagem desempenha o seu papel” (KOSSOY, 2020, p. 181).

No Brasil, de forma especial, foi imprescindível o papel que os fotógrafos retratistas viajantes tiveram na popularização da fotografia. Na Corte, nomes como José Ferreira Guimarães (1841-1924) e Joaquim Insley Pacheco (1830-1912) alguns dos são citados na historiografia brasileira do retrato (KOSSOY, 2009, p. 115), mas a maioria dos autores protagonistas desse período é tão anônima quanto seus modelos. De certa forma, os viajantes ajudaram a tornar mais acessível a possibilidade de construir um retrato afirmativo para pessoas de variadas origens sociais, algo que estaria restrito à burguesia e às elites. Muitas horas de trabalho, equipamentos pesados, longas distâncias percorridas a pé, em trens ou sobre o lombo de um animal faziam parte do trabalho destes difusores da técnica fotográfica que, não raro, tinham outras profissões [cf. FABRIS, 2004; HACKING, 2012; KOSSOY, 2020].

⁷ No original: “Should be a true representation of who you are and what you do.” Disponível em: <https://support.google.com/websearch/answer/9755952?hl=en> Acesso em 09 out.2020.

cliente, já que um empresta o seu rosto e corpo, e o outro, seu olhar e conhecimento técnico. As subjetividades, assim, envolvem um processo de sujeição (a alguém e a algum equipamento/técnica). O embate não necessariamente produz uma fotografia que agrade a ambos. Um exemplo disso é a história contada pelo fotógrafo naturalizado mexicano Rodrigo Moya sobre a sessão de fotos em 1966 com o escritor colombiano Gabriel García Márquez, seis meses antes do lançamento da obra *Cem Anos de Solidão*. Ao perguntar ao modelo como imaginava o retrato, o fotógrafo teria ouvido do escritor: “Faça-me um retrato à sua maneira” (CAMHAJI, 2019). Das 12 imagens criadas, porém, o retratado escolheu apenas quatro e a elegida pelo editor (Figura 1) para a contracapa de seu novo livro foi uma outra, da qual nem ele, nem o fotógrafo tinham gostado (Ibid.). O episódio pode apontar, à primeira vista, para uma decisão comercial, mas esconde uma série de subjetividades que se envolvem em uma verdadeira trama antes, durante e depois do clique.

Figura 1



Fonte: Rodrigo Moya / El País

Dois nomes chamam a atenção na historiografia do retrato. O primeiro deles é o francês nascido Gaspard-Félix Tournachon e que ficou conhecido como Nadar. Ele viveu entre 1820 e 1910 e, mesmo fotografando representantes da intelectualidade francesa do século XIX como o escritor Victor Hugo, o pintor

Eugène Delacroix e a atriz Sarah Bernhardt, poderíamos usar o termo *underground* para analisar sua produção. Nadar foi um fotógrafo que ajudou a ampliar o alcance do fotografável, já que poderia fazer imagens em um balão ou nas catacumbas francesas. Era mestre no uso da luz, inclusive luz artificial, para favorecer o retratado, mas não necessariamente ampliava o enquadramento para identificar os espaços onde aquela fotografia era feita. Ao contrário de colegas contemporâneos, ele usava fundos simples para os retratos e abusava do humor no momento do registro, buscando poses mais performáticas do que cenários repletos de informações (cf. LOWE, 2017, p. 114-115).

O segundo, August Sander, merece um pouco mais de atenção. Se Nadar atuou no século XIX com um olhar voltado à intelectualidade quando a maioria da população era analfabeta, Sander começa a se destacar no início do século XX, época de grande efervescência social. O próprio Sander, em uma de uma série de palestras que conferiu em 1931, comemora que “a representação fotográfica se ajusta sem mais à capacidade de compreensão das grandes massas, menos instruídas” (SANDER, 2012, p. 168). Embora ele se anime de forma exagerada em relação a capacidade que as pessoas teriam de interpretação das imagens, é inegável que o pensamento do fotógrafo explica, em partes, seu projeto mais ambicioso de retratar os homens do século XX.

1.2 August Sander

Artistas, professores, faxineiras, camponeses, desempregados, comerciantes burgueses, aristocratas. Poucas profissões e tipos sociais escapariam do retratista alemão August Sander (1876-1964), uma mente quixotesca da fotografia e uma das grandes influências do período entre as duas guerras mundiais.

Elencar e registrar os variados tipos germânicos – seu grande projeto – pode não ter sido uma tarefa alcançável, mas não deixou de trazer contribuições para as gerações posteriores de fotógrafos, sociólogos, antropólogos, cientistas políticos e outros. Sabe-se que Sander começou a

empreitada em 1910⁸ e

⁸ No texto da Revista Zum (2012, p. 170) que resgata a conferência transmitida pelo rádio, Sander estima um total entre 500 e 600 retratos que começaram a ser publicados apenas em 1929. Antes de chamar o projeto de “Homens do século XX” o nome deste primeiro livro era

25

seguiu o propósito até 1950, com um hiato entre 1934-1945 causado pelo governo nazista que o impediu de publicar seus trabalhos. Jorge Pedro Sousa lembra que a ideia de Sander era criar uma espécie de “recenseamento fotográfico da sociedade alemã, hierarquizada, para o que recorreu ao retrato posado, frontal, dos sujeitos, com suas roupas e instrumentos de trabalho, sem efeitos de ‘elegância’” (2000, p. 58).

O contexto ambiental, como cena, importava ao fotógrafo, que produziu documentos e críticas da situação alemã, especialmente em zonas aonde a industrialização tinha demorado a apresentar seus efeitos. Êxodo rural e surgimento de novas classes operárias são outros itens desse mosaico alemão nas primeiras décadas do século passado que surgem da análise da obra de August Sander.

Homens do século XX era um título coerente a um projeto tão ambicioso. Catalogar tão variados grupos se mostrou uma espécie de obsessão ao fotógrafo. Embora não tenha assumido uma posição política explícita, é notável o olhar crítico que ele lançou sobre uma sociedade muito estratificada e talvez por isso tenha organizado seu trabalho em sete grandes grupos: O camponês, O artesão, A mulher, Classes e profissões, Os artistas, A grande cidade e Os marginalizados (WANDERLEI, 2016, p. 103). Suas preocupações com os “tipos sociais” conversam diretamente com movimentos que buscavam o realismo social, mas não entram em gavetas que limitam a contribuição desse alemão a distintos segmentos do pensar.

Os retratos de August Sander passaram à posteridade despertando curiosidade de quem queria saber além do que seus fotografados mostravam. O documentário *August Sander: People of Century XX* (2002) resgata a atmosfera criada em torno do fotógrafo que, embora não tenha recebido o reconhecimento global, se nutriu do *mise-en-scène* criado a cada visita a uma comunidade campesina. O orgulho em ser fotografado, o patriotismo, o ânimo com a técnica

fotográfica ajudaram a criar um ar cerimonial, o que levava os moradores a vestirem suas melhores roupas, algo bastante observado pelos estudiosos da obra de Sander.

“Semblante da época” e, sobre ele, Sander resume: “nada mais é que um reconhecimento da fotografia como linguagem universal e uma tentativa de criar uma imagem fisiognômica dos alemães”.

26

De 1914, o retrato *Jovens Fazendeiros* é um exemplo clássico dessa festividade capturada na imagem: três jovens vestem roupas que, vinte ou trinta anos antes, seriam inacessíveis aos camponeses (BERGER, 2017). Essas roupas eram reservadas para ocasiões especiais como cerimônias ou dias de descanso, prática ainda observada em comunidades rurais brasileiras. No caso dos jovens registrados por Sander dentro de trajes desalinhados do seu corpo, “os ternos, longe de disfarçar a classe social de quem os veste, a sublinham e enfatizam” (Ibid.) e isso ficou eternizado na imagem. John Berger, diante dessa fotografia, escreve:

O terno, como o conhecemos hoje, foi criado na Europa como um traje profissional da classe dominante na última terça parte do século XIX. Quase anônimo como um uniforme, foi o primeiro traje da classe dominante a idealizar um poder puramente sedentário. O poder do administrador e da mesa de reuniões. (BERGER, 2017).

Figura 2. *Jovens Fazendeiros*, de August Sander



Fonte: Sander, August. **Face of our time**: Sixty Portraits of Twentieth-Century. Munique, Alemanha: Schirmer/Mosel, 2008.

O retrato de três jovens camponeses, nesse caso, é a porta de entrada para compreensão de uma realidade social em que a fotografia ainda se popularizava e ganhava status de ritual. Embora passados mais de 60 anos desde a *carte de visite* criada por Disderi na França, o acesso a tecnologia/forma

27

de representação – a fotografia – levou muitas outras décadas para alcançar a *comoditização*⁹ dos tempos contemporâneos.

Há que se notar, ainda, um aspecto comum aos retratos feitos dentro da proposta de encontrar os arquétipos de um povo: as imagens fugiam do formato que enquadrava o rosto da pessoa e quase não apresentava informação adicional além da expressão. Talvez, para ele, as marcas do rosto sejam “‘lidas’ como resultado da trajetória, posição social e profissão do sujeito” (WANDERLEI, 2016, p. 108), semelhante aos documentos fotográficos que catalogavam pessoas em manicômios e prisões europeias (Ibid., p. 104). Relacionar o rosto com o resto do corpo e ambientar em um cenário se torna, assim, fundamental.

O risco de *objetificação* – quando o sujeito representa seu grupo – conflita com a esperança de que essas fotos, criadas dentro da *atmosfera* adequada, apontem para “personalidade dos sujeitos representados” (SOUSA, 2000, p. 58). Cada retratado, nesse caso, poderia representar um *tipo*, uma profissão e, em última instância, o próprio povo alemão visto sobre um lado específico do prisma.

Observados mais de 80 anos desde suas publicações, as imagens mostram a expansão de um fotógrafo que se equilibra entre seu ofício comercial no ateliê e uma missão documental que influenciou diferentes fotógrafos¹⁰. Por outro lado, apresentar-se a partir de suas profissões é algo ainda comum, servem como construção dos personagens políticos que lançam suas candidaturas em épocas eleitorais usando um nome seguido de sua carreira.

O entusiasmo de August Sander em relação à fotografia se notava também na forma como falava sobre ela. Na série de conferências transmitidas

pelo rádio em 1931 ele comemorava uma espécie de universalidade da linguagem fotográfica, que “nenhum língua no planeta é capaz de falar uma linguagem tão acessível e de alcance tão universal quanto a fotografia” (SANDER, 2012, p. 166). Embora seja um pouco ingênuo acreditar em uma habilidade universal para a decodificação da foto, é possível se inspirar pelas palavras do fotógrafo dentro do seu contexto histórico.

⁹ *Commodity*, aqui, tem muito mais relação com o barateamento dos equipamentos do que com a ideia de simplicidade ou mesmo banalização.

¹⁰ A lista certamente é grande, mas para citar duas fotógrafas mencionadas por Jorge Pedro Sousa (2000, p. 59): Lisette Model foi uma fotógrafa austríaca (1906-1983) que fez muitos retratos na rua, dos tipos sociais que encontrava; e Diane Arbus (1923-1971) nasceu nos Estados Unidos e ficou conhecida por retratos com formato 1x1 de pessoas comuns em seus ambientes cotidianos.

28

Vale, ainda, acrescentar a influência ou, pelo menos, a convivência com movimentos artísticos. Nesse começo do século passado, o pictorialismo¹¹ ainda era vigente, influenciado especialmente pela ideia de retrato que vinha da pintura. É nessa época que Sander começa a abandonar materiais e procedimentos mais comuns ao pictorialismo como o uso de desfoque e simulação natural da vida doméstica da burguesia. O fotógrafo alemão, portanto, inicia uma mudança de rota da sua atividade, que até então era essencialmente comercial, e produz um retrato “mais rígido, frontal, posado, realizado em exteriores e com elementos presentes na imagem que vinculam o sujeito à sua prática e entorno” (Ibid.).

O pictorialismo, portanto, ganha cada vez menos relevância na obra de Sander e isso abre a possibilidade de se analisar outras duas tendências desse momento. A primeira delas ficou conhecida como a Nova Objetividade. De acordo com Rossi (2009, p. 58), tratava-se de uma série de “tendências alinhadas à esquerda política da República de Weimar”, com destaque para uma retomada do Realismo. As artes desse período que se identificassem com a Nova Objetividade abusavam da ironia e da denúncia, sendo esse último mais fácil de se relacionar com a obra do fotógrafo alemão. “Marginalização, a exploração social nas grandes cidades e os horrores da guerra” eram alguns dos temas recorrentes e os artistas incluíam “figuras tipificadas, como veteranos de guerra, trabalhadores operários, miseráveis, boemia, classe

dominante, militares, sacerdotes, prostitutas” (Ibid., p. 58).

O segundo movimento, o dos Progressistas de Colônia, se desenvolveu paralelamente à Escola de Frankfurt e também foi chamado de Escola de Colônia¹². Menos organizados como grupo, entre as bandeiras dos artistas deste movimento é possível apontar uma vontade de que a arte ajuda a classe proletária a se ver, mas não necessariamente levaria a uma luta de classes (cf. ROSSI, 2009, p. 62). O pintor Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), um dos

¹¹ Pictorialismo é um “termo usado pelos fotógrafos do final do século XIX e foi popular até a Primeira Guerra Mundial para definir uma abordagem artística (...), foi, em parte, uma reação contra a facilidade de tirar fotografias a partir de meados de 1880” (LOWE, 2017, p. 280). ¹² É sempre um resumo arriscado chamarmos uma época ou movimento de ‘Escola’. No caso da Escola de Frankfurt, usamos o termo uma espécie de selo para indicar um grupo de intelectuais marxistas alemães que fundou a Teoria Crítica da Sociedade, na década de 1920. A cidade alemã ganha destaque como selo pela ligação do grupo com a Universidade de Frankfurt (MARCONDES FILHO, Ciro (org.). Dicionário da Comunicação. São Paulo, Paulus, 2009.

expoentes desse movimento, manteve amizade com August Sander, para quem pintou a obra “Mural para um fotógrafo”, de 1922.

Dessa forma, Nova Objetividade e Progressistas de Colônia são duas visões antagônicas da forma de se expressar e talvez possam ser vistas – com as devidas licenças para uma definição resumida –, como a retomada do Realismo¹³ e a busca por uma desconstrução do conceito de arte. Embora não se possa afirmar um engajamento formal de Sander em uma causa específica, é possível perceber que seus retratos criam laços movimentos de seu tempo e com a efervescência política da Alemanha deste período entre guerras. Documento e expressão, neste caso, se confundem em uma obra que sobreviveu, inclusive, às proibições nazistas¹⁴ e chegam aos tempos contemporâneos com força provocativa.

1.3 O retrato como documento

Divertir, impressionar, narrar, registrar. São muitos os verbos que se podem conjugar ao redor do retrato fotográfico, característica que se pode afirmar em relação a outros formatos fotográficos. De todos, é provável que a função mais tradicional atribuída à fotografia seja a de documentar. Isso se

explica pelo “jogo de aparências” em que a fotografia se envolve (cf. KOSSOY, 2020; 2014), mas também pelo contexto positivista em que ela nasce. Vale resgatar que, no início do século XIX, um período em que já se vivenciava os efeitos da Revolução Industrial, as ciências adquirem um novo papel, as máquinas ganham mais importância e o ver-para-creer se torna um mantra de sociedades industrializadas. Kossoy (2014, p. 29) conta que ela, a fotografia, já

¹³ O termo realismo pode ser usado de maneira quase aleatória quando alguém se refere a uma representação objetiva da realidade, mas, como doutrina estética, o realismo se impõe a partir de 1850 na França. Podemos apontar no programa do realismo a “superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos. O enfrentamento direto e imediato da realidade, com o auxílio das técnicas pictóricas, descarta qualquer tipo de ilusionismo” (Conforme apresentação disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo>. Acesso em: 04 abr.2021). ¹⁴ Um de seus livros, “Rostos de uma época” (Antlitz der zeit, no original), chegou a ser proibido pelos nazistas. Tratava-se de uma compilação de 60 retratos que, assim intitulados no plural, não traduziam o *zeitgeist*, conceito alemão para se referir ao espírito de um tempo, mas ajudam a localizar personagens, suas profissões, seus contextos e, ao mesmo tempo em que documentam um grupo de pessoas, expressam o olhar de um dos grandes retratistas.

30

nasce como “instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência”, especialmente por essa imediata associação com o *real*.

A relação com as ciências é tema recorrente entre os historiadores da foto. Annateresa Fabris (2011) reconta essa relação a partir de uma retroalimentação entre fotografia e avanço científico: o avanço de uma influencia o desenvolvimento da outra. Segundo a autora, um dos primeiros desafios que a técnica fotográfica encontrou envolvia a captação de movimentos, algo que começa a ser solucionado com a chegada da câmara estereoscópica em 1851 (p. 73). Inclusive para o retrato, foi útil superar essa barreira inicialmente imposta pelo movimento, pois permitiu que, em 1859, profissionais como George Washington Wilson fotografasse pessoas nas ruas de Edimburgo, e os instantâneos em dias chuvosos feitos por Edward Anthony no trânsito nova iorquino (Ibid.). As ciências fisiológicas, em especial, se interessam por essa forma instantânea da fotografia criada em 1858, por abrirem novos caminhos aos estudos da deambulação. Ao criar um paradoxo do movimento congelado em uma imagem, a fotografia começa a chamar a atenção dos anatomistas. Tem destaque o papel desempenhado pelo

fotógrafo inglês Eadweard Muybridge ao fotografar todas as fases do galope de um cavalo em 1872: ele consegue provar que, em determinado e muito rápido momento, nenhuma das quatro patas do animal toca o chão. As imagens obtidas com o uso de doze câmaras simultâneas ajuda a comprovar de forma científica teorias veterinárias de um século anterior (p. 75). Segundo a autora, graças aos avanços obtidos por Muybridge, passamos de uma cronografia para uma cronofotografia, com narrativas e experimentos científicos baseados em imagens instantâneas, o implicava em abandonar uma tradição gráfica da representação por um uso intenso da máquina (p. 81-82)¹⁵.

Outras vertentes do pensamento científico fizeram e ainda fazem uso da foto a partir do seu potencial como documento: incluem-se aqui as investigações policiais, os estudos geográficos, as pesquisas etnográficas, as microbiologias, dentre outras. Esse caráter documental da foto ajudou a popularizar a invenção em diversas partes do mundo. É certo que a técnica criada é, num primeiro

¹⁵ O legado de Muybridge para os estudos do movimento é notório, mas também merece a menção o fisiólogo francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), pois ele observou a andadura do cavalo e fez registros gráficos eletromecânicos que influenciaram os trabalhos de Muybridge. As publicações de Marey datam de 1873, quatro anos antes dos registros que Muybridge fez do movimento dos cavalos. (FABRIS, 2011, p. 76-77).

momento, basicamente artesanal, unindo conhecimentos da mecânica e da química, mas, como dito, bastou pouco tempo para que os avanços tecnológicos trouxessem benefícios que tornaram o processo mais cômodo e acessível: os equipamentos ficam menores, leva-se menos tempo para fazer um registro, o flash compensa a falta de luz refletida pelo objeto, a imagem obtida ganha a possibilidade da cor. Mais do que uma cronologia das técnicas e equipamentos, nos interessa observar o leque cada vez maior que a foto ganha já nessas primeiras décadas e sua presença nos mais diferentes momentos do cotidiano. Esses fenômenos, somados, permitem que a fotografia deixe o mundo mais “familiar” (KOSSOY, 2014, p. 30), “*portátil e ilustrado*” (p. 31, grifo do autor).

Se a imagem fotografia fosse um prisma, esse lado do que é tido como verdadeiro é o mais, digamos, tradicional. A imagem adquire uma natureza testemunhal, uma “arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que todos os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da

verdade” (Ibid., p. 31), o que facilitou sua entrada para o jornalismo. O historiador francês André Rouillé (2009, p. 62) contextualiza essa aproximação entre jornalismo e imagem fotográfica ao afirmar que a “fotografia-documento refere

se inteiramente a alguma coisa palpável, material” preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência”, embora o autor complemente que, se essas imagens podem ser entendidas como precisas ou verdadeiras, “a exatidão ou a verdade não estão somente nelas” (Ibid.).

Dentro de uma possível historiografia da fotografia, Rouillé constrói um recorte específico bastante oportuno à essa pesquisa: ele analisa o caráter documental e a expressão que marcaram esses quase primeiros 200 anos da foto. O contexto em que surgem as primeiras fotografias, para ele, é o de crise da verdadeira, “como deslocamento do domínio do *pathos* para o domínio do *logos*” (Ibid., p. 93). Aqui, *pathos* pode ser entendido a partir da origem grega (πάθος) e se relaciona com a emoção e o sentimento, esferas da vida humana que começam a dar mais espaço para a razão e, portanto, as máquinas ganham mais importância e impacto nessa sociedade oitocentista.

Substituindo a máquina pela mão, a indústria pelo artesanato, a fotografia importa as leis do *logos* para o processo de fabricação de imagens, bem como para suas formas: a nitidez, a transparência, a

32

racionalidade, as proporções geométricas, etc. são igualmente valores do *logos*. (ROUILLÉ, 2009, p. 93).

Essa lógica documental da foto não se explica por reproduzir um verdadeiro absoluto do objeto fotografado, mas inaugura – hoje observada com distanciamento histórico – uma espécie de verdade por contato com as coisas, mais do que por semelhança (Ibid., p. 94). Essa primeira instância da foto, entendida muito mais como documento do que como expressão, resulta em novas funções para a invenção: arquivar, ordenar, fragmentar e unificar são verbos conjugados tanto pelo álbum fotográfico quanto pelo acervo. Vale ressaltar que essas conjugações não são inventadas nesse período histórico, basta ver os registros pré-históricos, medievais e da própria Renascença, mas, ao substituir o homem pela máquina, elimina as imprecisões da mão vistas no

desenho e na pintura e “impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência” (Ibid., p. 109).

A lista de áreas do conhecimento interessadas no potencial que a imagem fotográfica tem como documento é vasta: anatomia, astronomia, geografia, mecânica, biologia... esse saber científico atribuído à primeira vista em um contexto positivista ajuda a explicar o desenvolvimento da fotografia. Sabemos que, ao longo das décadas seguintes, a técnica conquistou outros setores mais interessados no potencial expressivo dessas novas imagens, mas André Rouillé é categórico ao afirmar que “informar terá sido, sem dúvida, a função mais importante atribuída à fotografia-documento” (p. 126).

A passagem do século XIX para o XX marca essa relação entre a fotografia e a imprensa. Referente aos alcances técnicos, Kossoy (2014, p. 103) conta que as revistas impressas desse período já tinham condições para reproduzir o “meio tom fotográfico”, mas que foi entre as décadas de 1920 e 1930 que os suportes se multiplicaram e a fotografia passou a ser literalmente vista em jornais, cartões-postais, cartazes, folhetos, catálogos, dentre outros (Ibid.). Esses materiais históricos, reunidos, ajudam a contar a história de um período de determinado local, pessoa ou País, mas também são parte da historiografia que se pode fazer da própria técnica fotográfica.

O uso da imagem para noticiar, por consequência, se justifica primeiramente pelo documental. Nem por isso, todos os jornais e revistas

33

assimilaram imediatamente a foto para noticiar ou mesmo o retrato de suas fontes, mas esse casamento, uma consolidado, não demonstra sinais de fim.

1.3.1 Retratos como notícia

Retratar, em uma definição denotativa, é tratar outra vez, um ato que nunca é inocente, passa pelos filtros de quem reconta. Neste sentido, os fotógrafos, por serem os principais criadores das imagens que entregam, se aproximam dos historiadores, não por uma suposta verdade inquestionável das fotografias, mas especialmente porque eles usam seus próprios filtros para contar uma história ou uma série delas. O trabalho de um historiador é próximo

da prosa, ele pretende dizer o que disseram outros, como essas pessoas de outro tempo e lugar agiam, pensavam, sonhavam:

Um historiador não faz falarem os romanos, os tibetanos ou os nhambiquaras: ele fala em seu lugar, fala-nos deles, e conta-nos quais foram as realidades e as ideologias desses povos; fala sua própria língua, não a deles; sob as aparências e mistificações, vê a realidade. (VEYNE, 1983, p. 24).

O desafio de um retrato, assim, não é descompromissado, é próprio das ciências humanas considerar o pesquisador como parte influente da pesquisa. Um cientista social, assim, não produz uma obra desconectada de si: carrega seus conceitos, sua história de vida e seu olhar diante do objeto, que pode ser mais ou menos benevolente, mas sempre buscará se posicionar de forma crítica. Enxergar isso, para o historiador, isso é um desafio grande, já que ele pode se basear no mito do período histórico, algo carregado de sentido, mas também de limitações já que, na visão de Paul Veyne (1983, p. 38), o “inventário de todos os acontecimentos” compete com a individualização, um fenômeno precioso que aponta para uma relação difícil de se conciliar. Por isso, essa pesquisa se alinha ao contexto dos cientistas sociais, partindo da ideia de os acontecimentos não se repetem ou se simplificam em uma abstração, “a individualização é uma tarefa que temos em comum com as Ciências Humanas, já que individualizar quer dizer explicitar e explicar” (Ibid., p. 39).

O trabalho do fotógrafo também pode receber essa análise que recebem as atuações do historiador e do cientista social. Jorge Pedro Sousa (2000, p. 14), ao propor uma historiografia do fotojornalismo ocidental, acrescenta que “os

34

historiadores, ao desvelarem a história, tendem, concomitantemente, a impor-lhe um sentido”. Ele próprio analisa o fotojornalismo a partir de rupturas e dualidades que apontam relatos nem sempre tranquilos da presença da imagem no universo da notícia.

Por detrás das diversas histórias do fotojornalismo se esconde a noção de que, pelo menos algumas fotografias jornalísticas, são poderosas (...), permanecem como seus símbolos e correspondem às qualidades convencionalmente tidas por desejáveis nas fotografias de notícias,

mostrando também que a cultura e as convenções profissionais são, em larga medida, transorganizacionais e transnacionais. (Ibid.)

Contar essa história poderia, como o próprio autor lembra, resgatar a evolução tecnológica (gravuras, câmaras escuras, o nascimento do fotojornalista, as agências de notícia, o serviço de telefoto), a relação com ideologias (políticas, artísticas, sociais) (Ibid., p. 15) e outros caminhos que, se por um lado situam a história da foto na imprensa em um contexto, podem dificultar o relato individual que não apenas ilustra o contexto, mas ele é o contexto. Uma foto, assim, esconde camadas que se relacionam com seu tempo, mas também com seu criador, com a pessoa retratada, com o ambiente, a tecnologia usada, os elementos da linguagem fotográfica que ganham mais atenção...

Dessa forma, o recorte, aqui, é o do retrato na imprensa e suas possíveis conexões com outros atores de um grande ambiente comunicacional, onde tudo se interliga de alguma forma, mas não necessariamente conversa de forma harmoniosa.

Mais do que traçar uma cronologia da entrada da fotografia para a imprensa, nos interessa pensar sobre o casamento da imagem e da palavra, discussão superada à primeira vista, mas que ganha novos tons em tempos de *fake news*, interferências pós-fotográfica e críticas fundamentalistas à cobertura da imprensa.

André Rouillé (2009, p. 127) ressalta a década de 1920 como um marco nessa união entre o texto e a fotografia no meio noticioso. Quando os sais de prata e a tinta usada na tipografia se somam, se estabelece um novo *modus operandi* na veiculação de notícias, o que acarreta, inclusive, na criação de

novas funções jornalísticas e alteração no conceito do que é ou deixa de ser notícia.

A caminhada até essa década tão cara ao fotojornalismo foi marcada por descobertas científicas, tentativas e erros. Muitas décadas antes, a revista inglesa *The Illustrated London News* foi a primeira a trazer ilustrações no estilo xilogravura, técnica bastante próxima da fotografia (AVANCINI, 2017, p. 247).

Entre 1855 e 1860, a tiragem alcançou os 300 mil exemplares e se tornou uma referência histórica, inclusive por ter sido o primeiro veículo impresso a noticiar a imagem de um acontecimento de última hora: a tentativa de assassinato da rainha Victoria, ocorrida em 30 de maio de 1842 e publicada na edição de 4 de junho (GIACOMELLI, 2009). O uso de diferentes tipos de ilustração e a crença do seu proprietário, o jornalista e político Herbert Ingram, abriram portas para que a *The Illustrated London News* se destacasse como um dos pioneiros no uso da imagem noticiosa, mas o pioneirismo é reivindicado por outros¹⁶. Sousa (2000, p. 41) lembra que a cobertura da Comuna de Paris em 1871 marcou o uso da fotografia por usá-la para identificar rebeldes. Curiosamente, é deste episódio que surgem as primeiras fotomontagens feitas pelo fotógrafo Liébert (Ibid., p. 42).

As dificuldades técnicas para impressão não foram as únicas barreiras encontradas pela fotografia na imprensa: havia uma resistência de editores na virada do século XIX para o XX em usar a fotografia como notícia, ou ao menos em usá-la junto com um texto, talvez porque se associava aquela imagem à pintura, portanto, às artes (SOUSA, 2000, p. 17). A mentalidade muda radicalmente em 1904 com o surgimento dos tabloides, formato impresso em que as imagens ganham mais peso e passam de ilustração para informação. Wilson Hicks (apud SOUSA, 2000, p. 18) interpreta essa mudança em relação à foto como gatilho para novas realidades no jornalismo como maior velocidade na produção e consumo das informações, a cobertura baseada em uma foto –

¹⁶ O acervo do semanário está disponível em <http://www.iln.org.uk/> (Acesso em: 14 nov. 2020). Outros veículos dividem o pioneirismo ou, ao menos, são contemporâneos e merecem menção como a revista *Canadian Illustrated News*, de Montreal, veiculada entre 1869 e 1883. Em suas páginas, quando não eram usadas as fotografias, traziam-se ilustrações criadas a partir de fotos. O *Le Monde Illustré* também pode ser citado por ter sido o primeiro a veicular uma impressão fotomecânica em *halftone* de uma fotografia em 10 de março de 1877 (cf. AVANCINI, 2017).

também chamada de doutrina do *scoop* – e um interesse cada vez maior pelo fazer fotográfico.

Não faltam exemplos de periódicos que indicam que esses movimentos da imprensa culminaram em uma junção definitiva de imagem e texto. No

semanário francês Voilá, lançado pela editora Gallimard em 1931, a primeira edição destacava uma frase bastante representativa deste fenômeno: “Nenhum texto sem imagem, nenhuma imagem sem texto”. (ROUILLE, 2009, p. 127). O interesse crescente pela imagem fotográfica favoreceu investimentos no aprimoramento das tecnologias envolvidas na sua fabricação. Com máquinas mais leves, o uso de flash e maior sensibilidade, a criatividade do fotógrafo ganha mais amplitude, já que, especialmente no caso do retrato, a pose não precisaria imitar necessariamente uma estátua, mas os movimentos ganham espaço na representação fotográfica (cf. SOUSA, 2000, p. 18). Difícil imaginar essas barreiras na contemporaneidade, já que os limites para a vontade do fotógrafo são quase nulos: é possível captar quase tudo ou, ao menos, criar a ideia de uma captação. O que o olho não vê, literalmente, a câmera alcança e eterniza. O rastro de luz, assim, pode se tornar um aliado da composição e não um ruído.

Na contemporaneidade, a presença da imagem ajuda a ditar o que é ou não é notícia. A cobertura jornalística de eventos que se tornaram globais, como os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 e a subsequente invasão televisionada ao Iraque pelos Estados Unidos em 2003 são alguns exemplos. No cotidiano, a elegibilidade de um fato para uma vaga no noticiário também aumenta se existe uma imagem à disposição. Sem a fotografia, a produção midiática brasileiro não teria criado pérolas como a famosa manchete “Caetano Veloso passeia pelo Leblon e estaciona o carro¹⁷”. A banalidade do gesto, neste caso, ganha ares de fato noticioso graças à soma de dois grandes elementos: a fama do personagem principal (o cantor e compositor Caetano Veloso) e a existência do instantâneo feito por Fausto Candelaria. Reproduzida à exaustão nas redes digitais, essa foto que se parece com uma notícia diz muito sobre o que é e o que deixa de ser informação válida na atualidade. O texto de sete linhas traz pouca informação adicional que não tenha sido escancarada nas

¹⁷ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/caetano-veloso-passeia-pelo-leblon-e-estaciona-o-carro.e0d3399ae915a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em: 29 jan. 2021.

37
imagens: ele é quase todo descritivo, uma legenda feita às pressas e não acrescenta muito mais do que os sistemas automáticos de descrição de

imagens criados por empresas como Microsoft desde 2016. Em publicação oficial assinado pelos pesquisadores responsáveis pela tecnologia, a empresa comemora os avanços nessa descrição das imagens, algo que começa a ser encarado como narrativa e não apenas a indicação de elementos óbvios, criando, inclusive, narrativas quando existe uma sequência de imagens¹⁸.

Figura 3 – Caetano Veloso, por Fausto Candelaria



Fonte: Portal Terra

Retratos fotográficos de celebridades como o mencionado acima se alinham a um novo tom adotado pela cobertura jornalística após a Segunda Guerra Mundial. Sousa (2000, p. 221) enxerga nesse período uma expansão do fotojornalismo em paralelo ao desenvolvimento da televisão como geradora de ídolos, com uma espécie de resgate de “muitas das intenções pictóricas e das composições convencionais dos retratos do século XIX”. No período se intensifica uma tendência imagética que se observa na imprensa desde os anos 1920, década que facilitou tecnicamente o uso de fotografias em jornais e revistas.

¹⁸ No original em inglês: “Modelling concrete description as well as figurative and social language, as provided in this dataset and the storytelling task, has the potential to move artificial intelligence from basic understandings of typical visual scenes towards more and more human like understanding of grounded event structure and subjective expression.” Disponível em: Disponível em: https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2016/06/visionToLanguage2015_DataRelease-1.pdf Acesso em: 29 jan. 2021.

tecnologia que permite capturar movimentos. “Se no século XIX as fotografias publicadas eram, essencialmente, retratos posados e imagens de objectos imóveis, no século XX tornou-se possível “travar” o movimento” (Ibid., p. 210), avanço que abriu possibilidades de novos tipos de registros fotográficos, incluindo os retratos de uma celebridade que atravessa a rua.

Para sermos justos, o retrato famoso de Caetano Veloso atravessando a rua não é o único registro de uma celebridade fazendo algo tão inexpressivo, mas entregue como fato relevante. E, em certa medida, essa imagem conversa com a capa icônica do álbum “Abbey Road”, lançado pelos Beatles em 1969 (Figura 4). As duas imagens parecem se distanciar pela intencionalidade, mas na contemporaneidade, é difícil identificar qual o DNA pertence à capa de um disco, portanto comercial, e qual é a genética de um registro visual noticioso. A comparação surge porque tanto Caetano quanto a banda inglesa se nutrem, de certa forma, da exposição imagética, mas enquanto no caso dos Beatles isto está explícito em uma capa de disco musical, no do Caetano existe uma apropriação do texto noticioso, ainda que não consideremos isso jornalismo.

Figura 4



Fonte: <https://www.thebeatles.com/album/abbey-road>

Alain de Botton (2015) enxerga uma necessidade humana no consumo de imagens e notícias sobre celebridades – ou, arriscando na busca etimológica, fatos sobre pessoas célebres. Esses homens e mulheres são apresentados como seres extraordinários, capazes de correr mais depressa que os outros, com facilidade para criar humor em todas as situações ou empreendedores que entraram para listas de pessoas mais ricas do mundo e/ou mais influentes:

“Inevitável, o impulso da admiração é uma característica importante da nossa psique. (...) Uma sociedade devidamente organizada seria aquela em que as pessoas mais conhecidas fossem as que encanassem e reforçassem os valores mais elevados, nobres e benéficos.” (BOTTON, 2015, p. 139).

O autor reflete sobre o uso atual da fotografia na imprensa e lamenta não se lembrar de imagens específicas. “Eu achava que conhecia o mundo, mas agora percebo que, apesar das muitas publicações que li, quase não guardo na cabeça uma única imagem da maioria dos países do planeta” (Ibid., p. 106). A crítica, aqui, talvez deva ser direcionada à forma como convivemos com as imagens, especialmente as fotográficas, do que ao excesso delas. Ao encará-las mais como distração e ilustração, perdemos o potencial informativo e até educacional dessas imagens. Entendê-las nos seus contextos de produção, investigar suas intenções e apreciá-las conectando a outras práticas discursivas talvez ajude a extrair o que de melhor elas têm para entregar.

1.4 Os tempos do retrato fotográfico

Ao refletir sobre um retrato fotográfico bastante específico da sua infância, o personagem criado pelo escritor brasileiro Fernando Bonassi (2005) resgata o exato momento de um clique comum aos estudantes de escolas públicas dos anos 1970 no Brasil: diante da câmera, a criança sentava-se na cadeira atrás de uma escrivaninha com os braços apoiados sobre um livro ou caderno e posicionada entre as bandeiras do País e de seu Estado. No texto, publicado em livro e transformado em monólogo, o narrador olha tanto para essa imagem que parece confundir o tempo em que essa história está sendo contada com o momento em que este retrato foi criado: “No instante desta fotografia onde estou isolado, o fotógrafo me manda... mandava ficar imóvel. A

professora me diz...

40

dizia... pra cruzar os braços sobre essas folhas de papel. Obedeci. Obedeço.”
(BONASSI, 2005, p. 56).

O relato faz parte de uma obra ficcional chamada “Histórias extraordinárias” e mostra a relação do ato fotográfico a partir da visão do retratado. Os verbos usados no presente e no passado ajudam a contar as conjugações da fotografia. Talvez, por estar inserida em contextos do cotidiano, a imagem não desperte de maneira generalizada essa curiosidade sobre os tempos que ela esconde, preserva, ao mesmo tempo em que escancara e deixa transcorrer. O personagem de Fernando Bonassi pode ser fictício, mas tem tons da própria história brasileira, apesar do desuso em que esses retratos caíram. Longe de entender por que isso aconteceu, nos interessa pensar sobre os tempos que esse tipo de imagem envolve. Ao durar por tempos indeterminados, a imagem fotográfica pode desafiar não apenas o calendário, mas o senso de pertencimento, de ser e estar no mundo: sou o adulto que observa o menino na fotografia ou sou o menino na fotografia?

A resposta pode variar conforme o autor. Boris Kossoy (2020; 2014) oferece caminhos para se entender esses diferentes momentos que uma foto evoca. Ele reconhece que esse tipo de pergunta direcionada para a imagem acompanha um interesse recente pelas várias facetas da fotografia já que “os primeiros ensaios historiográficos internacionais ainda punham o acento na história da técnica; ou tentavam uma abordagem estética, porém desvinculada da trama sociocultural¹⁹” (2014, p. 27). Em certa medida, isso se explica pelo papel ilustrativo reservado à imagem fotográfica, um acompanhamento não essencial do texto, um “apêndice da história” (Ibid., p. 31).

A primeira das realidades fotográficas, se observa um tempo iconográfico. Para identificá-la, é possível seguir alguns passos propostos por Boris Kossoy (2020, p. 128), o que nos levaria a uma reconstituição do processo fotográfico que originou aquela imagem. Essa etapa inclui a pesquisa de elementos constitutivos; a identificação do fotógrafo (o autor), o equipamento (o aparato tecnológico usado) e o assunto (que, no jornalismo, chamamos de pauta, mas

¹⁹ O próprio Kossoy reconhece exceções como o alemão Walter Benjamin e a fotógrafa francesa de origem alemã Gisèle Freund. Mas eles são exemplos raros em uma lista que foca na técnica fotográfica.

41

também identifica, no retrato, o modelo fotografado); e as coordenadas de situação (onde e quando).

Em outras palavras, “a *primeira realidade* é o próprio passado” (KOSSOY, 2016, p. 37 grifo do autor). Ela aponta para decisões técnicas tomadas pelo fotógrafo, pelo tipo de equipamento disponível, pela soma de fatores que “culminam com a gravação da aparência do assunto” (Ibid., p. 37).

A segunda realidade da fotografia pode ser identificada por uma interpretação iconológica. Compreender o documento dentro de um contexto de tempo e espaço – mais do que identificar o quando e o onde – e determinar as condições de produção e visão de mundo do fotógrafo compõem outra etapa necessária. Essa desmontagem também inclui escavar camadas estéticas, ideológicas e culturais para recuperar o que o autor chama de “micro-histórias implícitas da imagem” (KOSSOY, 2020, p.129).

Essa segunda realidade, então, é a realidade do assunto, que se torna imutável, transformado em documento visual:

Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida por qualquer meio (fotográfico, gráfico, eletrônico, etc.), será sempre uma segunda realidade. (KOSSOY, 2016, p. 38).

O convívio com os retratos disponíveis em uma página de jornal diário, dessa forma, é o convívio com a segunda realidade fotográfica. Embora hasteada como documento, ela é uma representação que “não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência” (Ibid.). Se retomarmos o exemplo do início deste tópico, o personagem que narra o texto de Fernando Bonassi conjuga estes dois tempos da foto: ele *era* a primeira realidade, era o menino que na década de 1970 se sentou atrás de uma escrivinha e, diante da câmera, foi orientado a sorrir; e ele também é o menino que fica preso naquela imagem, se torna a própria

imagem, uma segunda realidade que, acompanhando o relato, sabemos que foi produzida pela professora que organizou o cenário e pelo fotógrafo que dirigiu os estudantes no momento do retrato.

Podemos afirmar, então, que é impossível nos relacionar com a primeira realidade fotográfica de um retrato veiculado, por exemplo, pela Folha de

42

S.Paulo. O fotógrafo é nosso representante, então, e nos garante esse acesso – no caso, aos executivos entrevistados pelos jornalistas da coluna Mercado Aberto. Antes de chegar aos leitores do jornal, aquele retrato passa por diversos filtros que, mais ou menos conscientes, adequam aquela imagem à proposta daquele espaço noticioso, à linha editorial do próprio jornal e, por extensão, a uma escolha comercial do leitor. O comercial, aqui, aparece na relação/decisão de ler este ou aquele veículo de informação.

Neste contexto, entra em cena aquela quinta persona que mencionamos no tópico 1.1: a possível quinta persona envolvida em um retrato fotográfico. Se somos aquele que nossos observadores pensam que somos, essas imagens ganham uma responsabilidade grande como narrativa de quem somos diante do outro. Kossoy (2016, p. 44-45) afirma que neste processo se subentende uma capacidade de interpretação daquilo que se vê, um processo que “é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais, culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas”.

1.5 Quem narra as histórias retratadas

Um episódio recente envolvendo o fotógrafo Bob Wolfenson ajuda a exemplificar um dilema que pode passar despercebido por muitos. Em 2019, durante uma sessão de retratos do multifacetado Fábio Porchat, o fotógrafo orientou diversas poses e uma delas acabou fazendo referência direta a imagem feita em 1952 pelo estadunidense Richard Avedon (Figura 5). Em uma entrevista recente²⁰, Bob Wolfenson explicou que, por ter Avedon como uma de suas referências, ele não poderia deixar de explicar que a pose ali presente era uma espécie de eco de algo ocorrido 70 anos antes. Por isso, a legenda dessa

imagem contextualiza: “Citação do famoso retrato de Charles Chaplin clicado por Richard Avedon, em 1952”²¹.

²⁰ CAFÉ FILOSÓFICO 6: Imagem e inveja. Entrevistado: Bob Wolfenson. Entrevistador: Juliano Pessanha. [S.l]: Instituto CPFL, 14 out. 2020. Podcast. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/podcast/6-imagem-e-inveja/> Acesso em 24 jan. 2020. ²¹ A íntegra da matéria assinada por Alexandre Makhoulf está disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/fabio-porchat-fala-sobre-casamento-religiao-trabalho-e-os-perigos-de-fazer-humor-nos-dias-de-hoje> Acesso em: 14 out. 2020.

43

Figura 5

Fonte: Revista Trip

A referência passa quase despercebida, mas nos ajuda a pensar sobre a autoria da imagem ou, para sermos mais justos, podemos usar autorias, já que a pose, a iluminação, o ângulo, tudo isso parece ser uma referência a algo feito anteriormente. As diversas narrativas contidas em um retrato fotográfico são méritos de quem exatamente?

Mais imediatamente associada ao texto, a arte de narrar já foi objeto de muitos pensadores que, de uma forma exageradamente resumida, trazem um possível ponto em comum: quem narra influencia a narrativa. O alemão Walter Benjamin (1994) enxerga um risco de extinção da figura do narrador, algo que pode estar relacionado com a reprodutibilidade das artes e, dessa forma, com o

desafio de se vivenciar a experiência (Ibid., pp. 197-198). Mesmo passados mais de 80 anos desde que Benjamin publicou esse texto, sua longevidade se renova com o avanço das lógicas pós-modernas e, de forma especial, com o excesso de técnicas, tecnologias, meios de comunicação e informações que se sobrepõe no cotidiano.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p. 204).

44

Transportados para a realidade do retrato fotográfico, é possível identificar essa dualidade em uma imagem que nasce para ser informação e, em paralelo, se torna parte da narrativa de seu tempo por carregar intenções e decisões que são conscientes em diferentes graus.

Decifrar uma imagem, assim, parece ser sinônimo de entender a intenção do fotógrafo. Em uma análise superficial, se poderia afirmar *o que o fotógrafo queria transmitir*. Esse tipo de resposta, porém, só se alcança perguntando para o autor ou lendo algum registro pessoal sobre aquela fotografia específica.

É possível, ainda, que nem o fotógrafo se lembre da intenção, especialmente se for um fotojornalista que trabalhe em jornal diário: ele produz dezenas de imagens toda semana. Somos impactados pelo meio, pelas narrativas e pela forma como se preservam essas ou aquelas narrativas. A intenção de quem criou aquele retrato fotográfico talvez tenha perdido palco para o retrato em si, pois ele se torna a matéria-prima sobre a qual nos debruçamos aqui. Martha Rosler (2007, p. 248) concorda que “na maioria das imagens é impossível de se deduzir a intenção do fotógrafo”²², o que aumenta a responsabilidade sobre aquela foto, porque ela é o documento que se extrai desse momento único em que uma pessoa está diante da lente de uma câmera comandada por outra. Esse jogo de forças não exclui o debate sobre questões éticas, de respeito ao autoral e à imagem do outro. “O valor aparente de verdade da fotografia e dos filmes as transformou em veículos privilegiados da reportagem e da crônica” (ROSLER, 2007, p. 249)²³.

Equiparar fotografia e filmes nos leva a imaginar esse cenário do retrato

como um equivalente fotográfico do set de cinema. O fotógrafo assume momentaneamente o papel do diretor e aquele que se coloca diante da lente atua seguindo alguns direcionamentos. É possível discordar de um ou outro comando do diretor, mas no geral, esse fotografado se presta aos conhecimentos que o fotógrafo/diretor traz. Curiosamente, as pessoas fotografadas pela coluna Mercado Aberto da Folha de S.Paulo ocupam, em

²² No original: “En la mayoría de las imágenes es imposible deducir la intención del fotógrafo.” ²³ Traduzido do espanhol: “El aparente valor de la verdad de la fotografía y las películas las ha convertido en vehículos privilegiados del reportaje y la crónica.”

45

linhas gerais, cargos de gerência e diretoria. Diante da lente, porém, eles assumem novo papel de liderados porque ali o projeto é outro. Para esmiuçar essa comparação entre o trabalho de um diretor de cinema e o fotógrafo retratista, podemos resgatar o relato de Andrei Tarkovski, diretor russo que tentava extrair o melhor da atuação ao tentar colocá-la em sintonia com o espectador: “o desempenho só existe na medida em que o ator ali está como criador, quando ele está presente, quando está física e espiritualmente vivo” (TARKOVSKI, 1998, p. 170). Dessa forma, podemos apostar em uma co criação do retrato fotográfico: as decisões são feitas tanto pelo profissional quanto pelo modelo, ainda que os papéis estejam claros pela posição que as pessoas ocupam atrás ou na frente da lente.

Imaginemos um personagem corporativo que possa participar desse jogo de cena. Ao dar entrevista para um jornalista da coluna Mercado Aberto, por exemplo, o representante de uma empresa posa para o fotógrafo da Folha de S.Paulo diante de um cenário que pode ser seu escritório ou a fachada da companhia. A atuação é reforçada pelo figurino, quase sempre remetendo a eventos sociais como paletó ou mesmo o terno-e-gravata. O mise-en-scène inclui, ainda, acessórios que podem reforçar ideias de expansão da empresa como mapas e globos terrestres ou escancarar produtos que estão no portfólio daquela organização.

A partir do momento em que este ator corporativo deseja ser associado a determinados valores que aquele retrato fotográfico pode reforçar, ele passa a ser uma espécie de personagem corporativo. Sabendo que tem controle

limitado sobre a criação daquela imagem, pois não é único envolvido naquela produção, ele se apresenta ao fotógrafo como os atores se apresentavam ao Andrei Tarkovski (1998, p. 173): com uma “capacidade de confiar extraordinariamente inspiradora”.

1.6 Representação foucaultiana

Pensar um retrato fotográfico dentro de um jogo cênico exige uma abordagem que toma aquela imagem como princípio, mas extrapola os limites do que poderíamos chamar de Comunicação. Este estudo exige uma abordagem que perpassa o cinema, a televisão, a moda, a música, dentre tantos outros. Por

46
isso, nos interessa aqui a proposta foucaultiana conhecida como arqueologia do saber que usa o discurso como matéria-prima. Judith Revel (2011, p. 41), uma pesquisadora do filósofo francês Michel Foucault, lembra que, pra ele, discurso é um conjunto de enunciados e, portanto, precisa ser desmembrado para ser entendido. De todas as contribuições que Foucault fez para o pensamento contemporâneo, nos interessa em particular a análise do quadro *Las Meninas*, que abre o livro *As Palavras e As Coisas*, de 1966. Para contribuir com o estudo dos retratos fotográficos, nos aproveitamos da discussão que o autor traça sobre dualidades, um jogo complexo e, por isso mesmo, rico.

As dualidades não são uma invenção contemporânea. Embora seja notória a presença de tensão entre opostos na sociedade atual, essa divisão entre duas grandes categorias nas narrativas aparece no conflito bem e mal, claro e escuro, antagonistas e protagonistas. Em determinados momentos históricos fica muito clara essa marcação das personas que assumem um dos lados, em outros episódios essa fronteira se torna mais sensível e as identidades se misturam. Dessa forma, as dualidades passam a ocupar um lugar central nas narrativas, mas não são necessariamente maniqueístas.

Na literatura, isso fica marcado pelas histórias envolvendo um duplo, que pode ser um clone, um gêmeo ou sócia; nas narrativas visuais, novelas resgataram esse dualismo em histórias envolvendo irmãos gêmeos, quase sempre reservando um para representar o Bem (a justiça, a solidariedade, os

valores) e o outro, o Mal (o crime, a ganância, o oportunismo); no cinema, um exemplo recente ajuda a evidenciar essa percepção: no filme “As Duas Irenes”, lançado em 2017 e dirigido por Fabio Meira, uma das adolescentes que dão nome à obra descobre que o pai tem outra família, incluindo uma outra filha também chamada Irene. A personagem principal se aproxima dessa meia-irmã e de sua mãe e começa a conviver naquele outro núcleo familiar, talvez para definir sua própria identidade. No início, cada Irene parece representar um extremo no cenário onde vilões e mocinhos se confrontam. Mas a história mostra uma área cinzenta e chega a colocar em xeque o protagonismo de uma ou outra Irene. Em determinado ponto do filme, uma das Irenes folheia o que parece ser um livro didático e a imagem destacada nessa página é a do quadro Las Meninas (Figura 6), pintado pelo espanhol Diego Velázquez em 1656. É possível identificar que essa obra dentro da obra não está ali sem um propósito, já que

47

esse quadro é um dos mais estudados na história da arte e, de certa forma, também desafia os papéis reservados ao artista/pintor e ao observador/leigo.

Figura 6



Fonte: www.museodelprado.com

Nos trabalhos conhecidos deste momento, que se concentra nas publicações e cursos da década de 1960, destaca-se uma busca por entender o discurso que se esconde por de trás das palavras e das coisas. Dessa forma, imagens, textos, músicas, filmes, roupas, comportamentos e arquiteturas apontam para o *saber* de cada época ou, como prefere o autor, para a *epistême*. No livro em questão, interessam, de modo especial, as condições que permitiram que um determinado pensamento se sobressaísse. “A pintura, por isso, se constitui também como um modelo de uma nova configuração do saber” (SANTOS, 2014, p. 372).

Antes de mergulharmos na análise que Foucault faz da obra-prima de Velázquez, vale a pena investigar melhor essa visão arqueológica. Ao pensar sobre o trabalho do historiador, por exemplo, Foucault (2008) aponta a existência

48
de uma série de caminhos – ou ferramentas – que podem levar a diferentes

entendimentos de uma mesma época. Estudar o clima, as diásporas, os modelos de crescimento econômico ou as mudanças sociológicas permitem diferentes leituras de um único cenário (Ibid., p. 3). A história do pensamento, assim, não deve ser baseada apenas nos documentos, mas no contexto em que eles foram produzidos. O documento é retirado de um altar onde ele nunca deveria ter sido fixado, ele deixa de ser uma matéria inerte para se reconstituir o que homens e mulheres fizeram ou disseram. A história passa a ser o que se extrai “do próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (Ibid., p. 7).

Para analisar um quadro, pode-se reconstituir o discurso latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo. (FOUCAULT, 2008, p. 222).

Entender uma obra de arte como um quadro, seguindo a análise arqueológica, pode incluir pesquisas em torno da cor, da luz, dos contornos associados a alguma prática discursiva (cf. Ibid., p. 222). As perguntas parecem ser feitas à imagem – no caso citado, a pintura –, mas as respostas podem surgir de variadas fontes. Algo ecoado nas palavras de outro francês, filósofo e biógrafo de Foucault. Paul Veyne (1983, pp. 33-34) observa a influência que determinada época tem sobre o sujeito, especialmente sobre o artista ao afirmar que “a expressão jamais se ajusta perfeitamente ao expressado: há distorção (...), todo quadro possui dois autores, o artista e seu século”.

Entender, assim, o contexto em que o quadro Las Meninas surgiu pode trazer subsídios para acompanhar melhor o que Foucault tem a dizer sobre essa obra. Se considerarmos o período em que o pintor Diego Velázquez esteve vivo, entre 1599 e 1660, não seria surpresa a escassez de informações sobre o artista. Além do talento e da sua produção, a proximidade com o rei Filipe IV talvez tenha ajudado a perpetuar seu nome na historiografia das artes. Sua cidade natal, Sevilha, era um centro comercial espanhol importante no começo do século XVII e foi onde o jovem Diego, então com onze anos, foi aceito como aprendiz do pintor, escritor e poeta Francisco Pacheco²⁴. Após pintar o retrato do poeta Don Luis de

²⁴ Anos mais tarde, o artista e mestre Pacheco se tornaria seu sogro e faria um de principais registros biográficos que contam não apenas o período de aprendizagem de Velázquez, mas

49

Góngora y Argote até a capital Madri e garante um convite para pintar o então jovem rei Felipe IV. Logo depois, se transforma no pintor oficial da corte espanhola e sua produção de retratos passa a focar no rei, da rainha, na infanta e nos empregados reais, além de ter pintado o Papa Inocencio X²⁵. A maioria de suas obras está na Espanha, mas é possível encontrar quadros de Velázquez em países como Estados Unidos, Inglaterra e Itália.

Estudiosos que analisam a obra completa de Michel Foucault, como Muchail (2004) e Revel (2011) coincidem em dividir a trajetória foucaultiana em três grandes fases: a arqueológica, com escritos e cursos da década de 1960; a genealógica, de 1970; e a fase ética do cuidado de si, com as publicações dos anos 1980, que é mais breve porque o pensador morreu em 1984.

Nos interessam de forma especial nesta pesquisa as ideias que Foucault desenvolveu a partir de uma arqueologia. O conceito, presente no subtítulo do livro de 1966 (“Uma arqueologia das ciências humanas”), indica, sobretudo, que o filósofo não faz historiografia, mas “em se tratando de reconstituir um campo histórico, Foucault, na verdade, trabalha diferentes dimensões (filosófica, econômica, científica, política etc.)” (REVEL, 2011, p. 10). Os saberes, dessa forma, não estão catalogados ou descritos em segmentos que se organizam um ao lado do outro como livros em uma estante. Para realizar uma abordagem arqueológica, mais do que muros, são propostas pontes que interligam diferentes áreas do conhecimento. Intersecção pode ser uma palavra que ajude a desvendar o objeto quando se tem uma abordagem inspirada na arqueologia.

Outro termo caro ao Foucault arqueológico é o conceito de discurso que geralmente designa “um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns” (Ibid., p. 41). Via de regra, esta abordagem dos discursos não os encara a partir de uma análise linguística, mas, acima de tudo, busca as condições que levam ao seu nascimento e desenvolvimento. Para exemplificar, tomemos em parte dos retratos da Folha de S.Paulo aqui interpretados: só é possível destacar um representante corporativo em um

ambiente que valorize este tipo de

ressalta seus valores, algo que motivou Pacheco a autorizar o casamento de Velázquez com sua filha Juana Pacheco.

²⁵ MUSEO DEL PRADO. Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/264aa37c-c2ac-4690-9b7d-b9eccb5978e9> Acesso em: 10 fev. 2021.

50

personagem. Fora de uma lógica capitalista, esses personagens, se chegassem a existir, não seriam valorizados. Caso não houvesse abertura do leitor do jornal por meio de uma identificação prévia com este tipo de representação, esses retratos não teriam um papel central na coluna Mercado Aberto. Voltaremos a esta discussão a seguir, mas adiantar este trecho nos ajuda a enxergar que existe um discurso, ou ainda, uma série deles, por detrás dessas imagens.

Foucault nos permite, então, buscar conexões que aparentemente estão fora daquele campo científico. Pensar a fotografia, dessa forma, exige pensar sobre o contexto em que ela foi produzida. Quais as condições históricas, sociais, culturais ela encontrou? Algo que o autor fez ao tentar entrar em um quadro pintado 310 anos antes. A interpretação que ele faz do quadro *Las Meninas* (2016) é, ao mesmo tempo, uma confissão do impacto daquela imagem e um levantamento de incertezas ao usar expressões como “sistema sutil de evasivas” (Ibid., p. 3) e fazer perguntas do tipo “Somos vistos ou vemos?” (Ibid., p. 6). Ele parece reconhecer um certo incômodo na imagem com a figura do pintor que está representada por Velázquez no quadro e com olhar que direciona para o espectador invisível. “Olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla” (Ibid., p. 5) e, portanto, somos transformados em personagens de uma obra de arte, talvez a contragosto, presos ao “outro lado de um reflexo” (Ibid., p. 8).

Dentro da proposta do *As Palavras e as Coisas*, esta análise poderia se situar no meio do livro, marcando uma transição entre o Renascimento e a Idade Clássica. Faz sentido o deslocamento para o início do texto porque a cronologia não é, como dissemos, o objetivo principal de Foucault. Mas ele não deixa de identificar, ao longo das páginas seguintes, comportamentos de determinados tempos e, ao investigar as condições que permitiram o nascimento das ciências humanas, ele organiza o pensamento a partir de três grandes epistemes²⁶: o Renascimento (séculos XV e XVI), a Idade Clássica

(XVII e XVIII) e o início da Era Moderna (a partir do século XIX). Nesta última, o desmembramento do

²⁶ O termo é conhecido por quem tem familiaridade com a filosofia. Uma origem grega, explica Ivan Domingues (2020, p. 35-36) pode levar a tradução como “ciência” em uma contraposição à doxa (opinião), mas, no caso de Foucault, “ele entende o saber, e nele inclui um monte de coisas: além da ciência e da filosofia (...), o saber empírico, a opinião comum (= doxa grega) e as práticas correntes, como a magia na Renascença e as técnicas de contabilidade da economia”.

51

pensar em diversas disciplinas (biologia, história, engenharia etc.) favoreceu um modo de valorização dos saberes e, mais tarde, uma investida apaixonada a favor da técnica:

Uma vez que a racionalidade do saber científico é erigida como critério exclusivo da validade de todo saber e medida do verdadeiro, as ciências humanas carregam em seu próprio bojo o risco inalienável da redução do homem ao que dele se pode “cientificamente conhecer”. (MICHAIL, 2004, p. 55).

A transição da Era Clássica para a Moderna interessa porque, para Foucault, o homem nasce logo após essa *virada de página*. O enquadramento do pensar em categorias (da história natural para a biologia, da análise das riquezas para a economia e a representação perde seu lugar-comum cf. FOUCAULT, 2016, p. 430), o “homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado, surge ele aí, nesse lugar do Rei que, antecipadamente lhe designavam *Las meninas*” (Ibid.). Não à toa, esse capítulo se chama “O homem e seus duplos”, pois o filósofo analisa o novo papel da representação nesse contexto que inaugura a Modernidade: a representação não é mais o lugar onde surgem os seres vivos, ela se torna

“o fenômeno – menos ainda talvez, a aparência – de uma ordem que pertence agora às coisas mesmas e à sua lei interior. Na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano.” (Ibid., p. 431).

A análise de Michel Foucault sobre o quadro *Las Meninas* traz à tona uma percepção fértil para se analisar a produção imagética contemporânea. O duplo, como já mencionamos, se insere no *zeitgeist* que pode aparecer em diferentes formatos e superfícies. O duplo, esse outro repetido, surge, inclusive,

no retrato fotográfico da primeira edição da Coluna Mercado, publicada na Folha de S.Paulo em 28 de fevereiro de 2005 (Figura 7). A imagem traz um empresário repetido infinitas vezes entre duas superfícies espelhadas. Se o personagem central, este que posou para o fotógrafo Flávio Florido no que chamamos de primeira realidade fotográfica, parece mirar o infinito, suas outras versões surgem emolduradas, encarando outras direções. Por muito pouco o fotógrafo não aparece no retrato espiando o leitor: ele é representado pela própria lente

52

ou, por extensão, pela própria fotografia que parece enquadrar o enquadramento.

Figura 7

Fonte: BARROS, Guilherme. Mercado Aberto. Folha de S.Paulo, ano 85, n. 27.725, 28 fev. 2005. Dinheiro, p. B2.

O jogo de espelhos, em um retrato, atualiza o Las Meninas e até sobe um tom nessa produção imagética: somos também as versões que produzimos socialmente, neste contato com o(s) outro(s), embora estejamos marcados por um individualismo quase narcísico. Longe de apontar um juízo de valor, preferimos aqui indicar os valores que estas imagens representam de todos

nós, pois analisamos o fenômeno, mais do que nunca, na segunda pessoa do plural.

2. ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Pensar o retrato fotográfico exige, pela abordagem de Boris Kossoy (2014), considerar fenômenos que atuam aqui como satélites: não são o nosso foco, mas nos ajudam a chegar lá. Isto porque concordamos quando o autor lembra que a fotografia surge “da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia” (p. 37). Os chamados elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia) e suas coordenadas de situação (tempo e espaço) exercem influência, como já analisamos, sobre o produto final.

Dessa forma, entendemos que, ao colocarmos arte contemporânea e jornalismo lado a lado no retrato fotográfico atravessa uma questão muito cara aos nossos tempos: o que é consideramos beleza e por que ela assume um peso na forma como lidamos com o ver e ser visto?

Para tentar responder, ou pelo menos melhorar a pergunta, recorreremos ao pensador Umberto Eco (2010). Ele lembra que palavras como adjetivos relacionados à beleza são usados para definir aquilo que nos agrada. Belo e Bom são dois tipos destas palavras empregadas para caracterizar algo ou alguém e, historicamente elas se aproximam: este segundo estaria mais relacionado com algo que desejamos ter – físico ou moral – e aquele primeiro, a ideia de beleza, é uma força que existe por si, “é bela alguma coisa que, se

fosse nossa, nos deixaria felizes, mas que continua a sê-lo mesmo se pertence a outro alguém” (p. 9-10).

Em sua pesquisa sobre a Beleza, Eco reconhece que ela não se limita às artes, mas que foram os “artistas, poetas, romancistas, que nos contaram através dos séculos o que eles consideravam belo e que nos deixaram seus exemplos” e que muitos outros profissionais certamente produziram coisas belas, mas não documentadas (ECO, 2010, p.12).

Não existe, portanto, um único ideal de beleza e a conexão com a cultura vai dar peso maior para esta ou aquela característica. Como já abordamos, a burguesia começa a valorizar alguns aspectos como “o bom senso, as regras do bem-vestir, do comportamento em público, da decoração. (Ibid., p. 361) que serão resgatados pelo discurso neoliberal da segunda metade do século XX.

54

Ao longo do século, nas artes contemporâneas, a ideia de beleza vai ser influenciada também pela matéria-prima usada para se alcançar aquela expressão artística. Umberto Eco (Ibid., p. 402) destaca a importância dessa relação que, embora não fosse nova, se intensifica: anteriores ao que chamamos de contemporaneidade, os artistas sabiam que o diálogo com a matéria era importante, pois o mármore a ser esculpido pelo italiano Michelangelo Buonarroti, no século XVI, não apresentava as mesmas limitações e possibilidades que as tintas que ele também poderia usar. “Considerava-se, contudo, que a matéria era por si mesma informe e que a Beleza surgisse depois que sobre ela fosse impressa uma idéia, uma forma” (Ibid.). As artes, dessa forma, passam a expressar a Beleza não apenas por uma espiritualidade angélica, mas esse conceito abraça também o “universo das coisas que se tocam, que cheiram, que quando caem fazem barulho, que tendem para baixo por inelutável lei da gravidade, que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e desenvolvimento” (p. 402).

O século cheio de artes muito diferentes entre si, mas marcadas por uma experimentação com a matéria. No mesmo século XX estão em evidência os pintores Jackson Pollock (1912-1956) e Pablo Picasso (1881-1973); os filmes de George Lucas (1944-) e Gus Van Sant (1952-) são contemporâneos, mas trazem abordagens extremamente diferentes sobre o que pode ser a

narrativa cinematográfica; o dançarino e ator Fred Astaire (1899-1987), o balé Bolshoi e as rainhas de bateria de escolas de samba coexistiram, mas são expressões difíceis de serem compreendidas no mesmo parágrafo musical. Não se trata de analisar aqui o que seria melhor ou pior, mas de apontar, ainda que rapidamente, que a riqueza de expressões no século passado nos influenciou diretamente no século XXI. Tudo o que fazemos possui uma historicidade e não devemos perder isso de vista!

Essa multiplicidade do século passado é quase uma trajetória ascendente que se intensifica com o passar dos anos. Tecnologia, movimentos artísticos e os meios de comunicação em massa são comumente apontados como causa e consequência dessa ebulição. Com certa dose de distanciamento histórico que nos é permitida, faz muito sentido que a convergência das linguagens e derrubadas de fronteiras aparecessem. O pesquisador Guilherme Tosetto (2017)

55

se soma aos autores que identificam as décadas de 1970 e 1980 – especialmente esta última – como um momento de virada. Ele analisa, em especial, usos da fotografia em museus de arte, discussão que se conecta com algumas das levantadas até aqui e que nos ajuda a localizar a foto no meio da cena contemporânea:

O olhar moderno sobre a fotografia, de certo modo, inaugurou a possibilidade de pensar a forma independente do conteúdo. Só a partir daí, quando a visualidade e referente tornam-se dimensões distintas na fotografia, é que seu entendimento enquanto aparato técnico de registro se expande e adentra a esfera da alta cultura, representada pelas coleções e museus de arte. (TOSETTO, 2017, p. 152).

O autor relembra, ainda, que na contemporaneidade esse fenômeno da fotografia no museu e na coleção se intensifica, especialmente com as novas facilidades de reprodução alcançadas mais recentemente (Ibid., p. 153). Ele acrescenta que, enquanto meio de reprodução, a fotografia manterá um certo protagonismo, especialmente porque “empresta a sua linguagem visual para que sejam desenvolvidos novos produtos que satisfaçam os olhares e o desejo de conhecimento dos espectadores contemporâneos” (Ibid., p. 155).

Aqui, embora saibamos que a fotografia se conecta a diferentes

tendências e movimentos ao longo de sua história, focamos na contemporaneidade para entender como esses diálogos influenciam os fotógrafos da coluna Mercado Aberto. A entrada da fotografia para as coleções em museus, por exemplo, coincide com a possibilidade de ser chamada de arte, algo que não elimina uso documental da foto. Ao contrário, documento e expressão passam a se influenciar, se mesclar e até se confundir. Nas últimas décadas, se olharmos para as artes de forma geral, é possível identificar movimentos que ora caminharam em paralelo, ora surgiam como substituição de outra corrente artística.

Não poderíamos, então, nos arriscar em uma afirmação sobre um único ideal – ou ideia – de estética na contemporaneidade. Será mais coerente com a pluralidade dos nossos tempos se observarmos que a intersecção de vários fenômenos recentes ajuda a manter a abordagem pluralizada, é uma forma de diversidade. O artista multimídia e crítico de arte Ricardo Basbaum (2013, p. 67) reafirma ao lembrar que, “há muitas décadas os contornos do que pode ou não ser uma obra de arte dissolveram-se por completo, traço que se acirra no pós-

56

1945 com a positivação da fúria negativa e irônica das vanguardas históricas”.

Em outra passagem, o artista conta que produzir arte, nos dias atuais, é

operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. (BASBAUM, 2013, p. 27).

Entrecruzamento é uma das palavras que o artista-autor usa para apontar a quase ausência de fronteiras da contemporaneidade. Ao longo da obra citada, ele traz à com frequência sinônimos disso como deslizamento, deslocamento, transitoriedade e efemeridade. Com diferentes pesos e aplicações, elas ajudam a entender um pouco do vasto cenário da arte contemporânea, um objeto de estudo que, se considerado o período pós-Segunda Guerra, se mescla com outros, como é o caso da comunicação de massa.

Annateresa Fabris (2013) acrescenta outra palavra com sentido parecido: convergência. Ao analisar o imbricamento entre fotografia, artes e meios de comunicação de massa, ela identifica alguns fenômenos que nascem desta

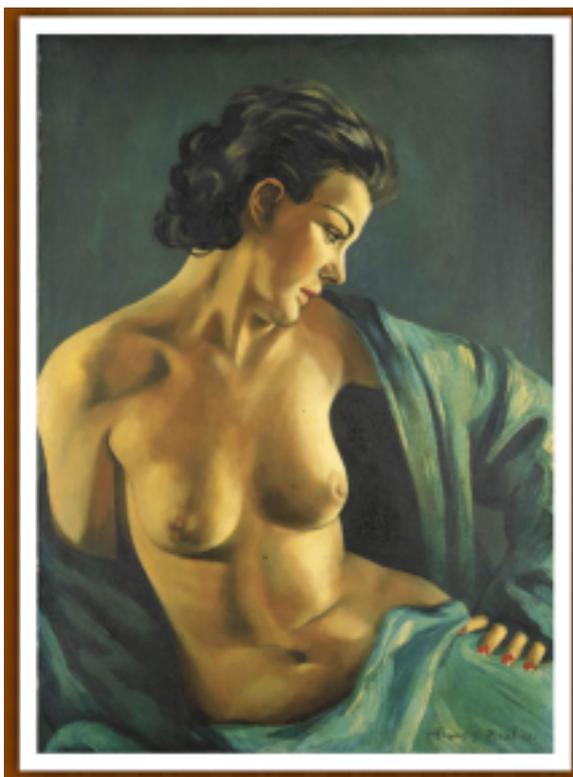
sobreposição. Dois deles fazem sentido aqui. O primeiro é o conceito de polimatéria, algo que poderia ser encarado como uma fase consequente das contribuições do cubismo e do futurismo, experimentações artísticas que trouxeram materiais heterogêneos para o campo das expressões. Na abordagem da polimatéria, o afastamento dos materiais tradicionais da arte existe para introduzir uma ideia de realidade, “quer como ponte entre a dimensão estética e o mundo tecnológico, que como abertura de novos caminhos expressivos” (p. 123), fenômeno fértil para atividades artísticas como a colagem e a instalação.

O segundo fenômeno é ilustrado pela análise que a autora faz dos trabalhos do pintor francês Francis Picabia 1938 e 1945. Ele realiza uma série de telas a partir de retratos fotográficos publicados em revistas francesas (FIGURA 8). Ao reproduzir a imagem, ele subtrai elementos e faz pequenas adaptações ao invés de uma justaposição. Fabris diz que o retrato fotográfico original atua como um “lado oculto na pintura (...). A apropriação de ícones preexistentes permite-lhe transformar a pintura num ato também mecânico, na medida em que desvela o dicionário, quase sempre oculto, no qual se inspira o artista plástico” (p. 230).

57

Figura 8





Fonte: FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar. (p. 230).

Picabia nos serve para pensar a Beleza nas artes e nos retratos fotográficos porque este conceito é, em suma, sempre uma construção. É um ideal que cada época desenvolve a partir dos contextos que lhes são possíveis. Fotografia e suas parentes próximas artísticas se parecem porque estão sob o efeito das mesmas condições, ainda que cada tenha sua própria trajetória.

A proximidade entre artes e meios de comunicação de massa cria, resgatando Umberto Eco (2010) uma nova ideia de Beleza: a da mídia. O autor tenta imaginar como um historiador do futuro apontaria o ideal de Beleza do século. “Temos que nos contentar em reportar que a primeira metade do século XX, até os anos 60 no máximo (depois já é mais difícil), foi palco de uma luta dramática entre a Beleza da provocação e a Beleza do consumo” (p. 414).

Em partes, existe um resgate da proposta burguesa que valoriza a mercadoria e tudo o que gira em torno dela – quem a produz, o mercado, a bolsa de valores, os códigos moralizantes etc. Mas, aqui, o discurso burguês parece estar um tom acima: o *happening* passa a fazer parte da lógica da vida, palco para ver e ser visto.

uma escultura “incompreensível” ou que participam de um happening vestem-se e penteiam-se segundo os cânones da moda, usam jeans ou roupas assinadas, maquiam-se segundo o modelo de Beleza proposta pelas revistas de capas cintilantes. (ECO, 2010, p. 414).

Fica exposta, dessa forma, uma contradição de quem superestima os ícones apresentados pela mídia de forma geral (televisão, cinema, capas de revistas), mas adota uma aparência homogeneizante: estamos todos cada vez mais parecidos, mas aplaudimos o que é único, tornamo-nos fãs. Um explorador do futuro, retomando o exercício proposto por Umberto Eco, não conseguirá identificar um único ideal de Beleza difundido ao longo do século XX – e, aqui estendemos para o XXI: “Será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza” (ECO, 2010, 428).

Estas contradições ou, para usar uma palavra mais adequada, os fenômenos sociais podem aparecer de maneira implícita, quase escondida nas imagens que produzimos, reproduzimos e consumimos. É um jogo cênico que se pode decifrar a partir da análise das imagens no sentido strictu sensu. Para isso, queremos usar o modelo apresentado por Boris Kossoy (2014; 2020) para desconstruir os retratos fotográficos e decifrá-los dentro de seus contextos para interpretá-los.

2.1 A expressão

O documental é uma marca do retrato fotográfico, ainda hoje é uma característica que reforça uma ideia de poder atribuído à imagem fotográfica e, em certa medida, justifica a aliança estabelecida com o texto jornalístico. Mas, mesmo tendo surgida no contexto positivista, a fotografia nunca deixou de ser a expressão do fotógrafo. Mais do que uma atividade mecânica, a fotografia é uma construção complexa, uma rede de escolhas e, portanto, de interesses, decisões e técnicas que se interseccionam no momento do registro.

Boris Kossoy (2014, p. 47) alerta: “não existe documento inocente. A fotografia, assim como as demais fontes, deve ser submetida ao devido exame crítico que a metodologia da história impõe aos documentos”. No caso de um retrato fotográfico, são variados os filtros que interferem no seu processo de

criação. A própria decisão de se fotografar essa ou aquela pessoa é uma etapa importante que ajuda a constituir aquela imagem. A lente usada, o cenário escolhido e a ambientação com mais ou menos luz ajuda a salientar diferentes planos, dar ênfase a distintos objetos cênicos e destacar esse ou aquele item que aparecerá no retrato finalizado. Mas, se tivéssemos que criar uma lista por ordem de importância, o primeiro item em termos de interferência nessa imagem seria o fotógrafo. É ele – ou ela – quem “recorta” aquele que ninguém vê a partir de uma série de decisões. Ele dá forma ao que todo mundo vê, mas não consegue captar. Embora nem sempre de forma consciente ou mesmo mensurável, essa experiência do fotógrafo, sua trajetória e conhecimentos, tudo isso é acionado no momento em que direciona a lente para o fotografado. No enquadramento, ele resgata seu senso crítico e delimita o que fica dentro ou fora da imagem que será criada em questões de milésimos de segundo. Isso fica notável quando analisamos a fotografia em diferentes veículos de imprensa: sob as mesmas condições e usando a mesma tecnologia, alguns fotógrafos produzem imagens que se tornam emblemáticas e outros apenas produzem imagens (cf. KOSSOY, 2014, p. 47).

A assinatura do autor em um retrato fotográfico é, em última análise, o próprio retrato fotográfico: cada detalhe está ali porque ele decidiu que assim seria. Aqui, não se nega o documental, pois ele existe e segue forte como marca dessa imagem, mas o autor também se expressa. E este verbo, expressar-se, é outra potência que nos interessa de forma particular. Ela nos abre caminho para uma antiga, mas não ultrapassada, discussão sobre a entrada da fotografia para o mundo das artes. André Rouillé (2009, p. 235) relembra que, antes de se iniciar tal debate, cabe diferenciar a arte que os fotógrafos fazem e a fotografia feita por artistas:

A distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante fácil. Ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. (Ibid.).

O artístico, dessa forma, não se isola nas artes. Ele pode invadir outros campos do conhecimento, incluindo aquilo que é considerado científico,

mecânico, tecnificado. Ainda mais na contemporaneidade, as delimitações são mais sensíveis. A interpretação de Rouillé se baseia no contexto do autor da foto: é um fotógrafo artista ou um artista que fotografa? Embora seja possível ocorrer movimentações, a proposta é válida para localizar a fotografia no contexto das artes. O autor identifica, inclusive, que o campo das artes é sedutor ao fotógrafo porque pode trazer “um espaço de liberdade, como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série)” (Ibid., p. 236).

Imaginemos um retratista da Folha de S.Paulo: por mais liberdade que se tenha no dia a dia da cobertura jornalística, existe uma linha editorial a ser seguida. Liberdade criativa e adequação às normas, dessa forma, vivem em conflito. No fotojornalismo, o crédito pode ficar restrito às letras minúsculas na borda da imagem, mas no meio artístico, o reconhecimento pode aparecer de maneira mais substancial.

Essa diferenciação claramente marcada entre ambiente artístico e meio jornalístico pode ter se enfraquecido no fim do século XX. O consumo, a estetização e a tecnologia misturaram muito do que era artístico e noticiário, algo notável no design das páginas de jornais e revistas tanto quanto na televisão. A coluna Mercado Aberto, por ter sido criada em 2005, não participa dessa transição de um jornalismo mais textual para uma proposta mais visual, com notas informativas e entrevistas curtas. Ela já nasce neste novo contexto.

Antes, porém, de chegar à virada do século XX para o XXI, André Rouillé (2009, p. 335) relembra uma fase marcante para a fotografia de expressão: a década de 1980. A nós, aqui, nos interessa observar estes novos comportamentos porque vão influenciar direta e indiretamente os retratos fotográficos produção no início do século atual. Ainda que de forma tímida ou mesmo despercebida, os retratos fotográficos que queremos analisar conversam com estes fenômenos. Hoje celebrado nas artes visuais em geral, especialmente no que nos chega pela televisão e pelo cinema, os Anos 80 são assumidos como uma etiqueta. Supervalorizados ou não, o fato é que algumas movimentações na produção visual foram consagradas como marcas de um

tempo. André Rouillé (2009, p. 335) chama a atenção para a aliança feita entre as artes e a fotografia, algo que vinha sendo construído pelas fotomontagens e pelos fotogramas desde os anos 1920, “não somente o uso do procedimento fotográfico como ferramenta

61

ou vetor da arte, mas a adoção da fotografia como matéria (muitas vezes) exclusiva das obras”.

Nesta aliança, é importante destacar o papel que o mercado começa a desenvolver sobre as artes. Não poderíamos afirmar que nos anos 1980 se começa a comercializar a produção artística, haja vista o papel dos mecenas no Renascimento²⁷. Mas, com o avanço dos meios de comunicação de massa e com a ideia de consumo já enraizada, a relação entre a arte e a fotografia se consolida em um contexto de efervescência cultural, mas também mercadológica.

Embora esta pesquisa foque nos retratos contemporâneos, nos serve como referência a análise sobre a fotografia moderna no Brasil feita pelos pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004). Eles indicam uma possível estética moderna como marca das imagens, incluindo uma série de experimentações visuais: “trata-se de estudos de ordem forma, abstrações de base geométrica e algumas inserções surrealistas baseadas na materialização de objetos insólitos” (p. 113). No período citado, havia a trajetória do fotojornalismo que se desenvolvia fora do mercado de arte, que não conseguia absorver essa produção, “o que permitiria a formação de um circuito paralelo, esteticamente independente” (p. 114). Arte e jornalismo, até então, corriam em vias próximas, mas separadas. Os autores reconhecem que, na contemporaneidade, o cenário é mais complexo e as fronteiras, novamente, se fragilizam: arte e jornalismo se confundem, se influenciam, quando não se mesclam. Essa confluência traz novas demandas estéticas e, em muitos casos, uma pressão maior sobre o fotojornalista:

Exige-se do repórter fotográfico quase um milagre: a aceitação do discurso de objetividade da imagem fotográfica e ao mesmo tempo a materialização de uma imagem inteligente construída. Buscando responder a essa demanda, o repórter fotográfico recorre a um vocabulário moderno para oxigenar sua produção. (COSTA; SILVA, 2004, p. 114)

²⁷ De acordo com Umberto Eco (2010, p. 252), é possível identificar no século XVIII uma inovação em relação ao Renascimento: artistas e intelectuais se tornam menos dependentes “de mecenas e subvenções e começam a adquirir certa independência econômica graças à expansão da indústria editorial”.

62

A artista estadunidense Martha Rosler (2007), reconhece que, na década de 1990, o que é considerado documental perde a graça para o público em geral, o fotojornalismo deixa de ter alguns espaços onde pode ser publicado e aumenta-se a pressão sobre o caráter investigativo que tinha incentivado boa parte da produção fotojornalismo (Ibid., p. 27)²⁸.

O fotógrafo, para se expressar, pode usar de artifícios que reforcem seu ponto de vista sobre aquele tema. Nessa tarefa, o fotojornalista precisa interpretar o mundo, uma “constante ligação com o meio impresso e/ou eletrônico, as fontes e o público” (AVANCINI, 2017, p. 244) ao mesmo tempo em que, na contemporaneidade, pode ousar na composição das imagens.

Pautado, o fotojornalista tem à disposição uma série de técnicas que ajude a contar uma história, algo que no texto se assemelha à busca por palavras mais ou menos rebuscadas, considerando o público-alvo daquele tecido de palavras.

A linguagem fotográfica deve se comunicar informativamente com o leitor no sentido do conhecimento. O fotojornalismo, como portador de significados, tem condições de tornar a notícia mais humana e ampliada. A imagem, frequentemente mais lembrada que a mensagem verbal, causa impacto imediato. (AVANCINI, 2017, p. 245).

Antes de apertar o botão e acionar a câmera, é grande a lista de decisões que são tomadas, muitas vezes às pressas, dependendo do perfil, do contexto e da experiência do fotojornalista. Cores, enquadramentos, movimento, profundidade de campo e iluminação são alguns desses elementos que compõem essa linguagem visual. Jorge Pedro Sousa (2004, p. 74) destaca a importância das linhas que, em uma imagem fotográfica, “podem ser implícitas (quando são formadas por pontos ligados, por exemplo, uma pessoa a olhar para outra, uma pessoa a seguir a outra, etc.)” ou podem estar

escancaradas. Em retratos corporativos, elas costumam aparecer conforme o fotógrafo aproveita a arquitetura do escritório para criar uma espécie de condução do olhar observador. Pode aparecer, por exemplo, em persianas, janelas e texturas que decoram o ambiente empresarial. Se feito diante da esquina que a fachada de um prédio proporciona, o efeito gerado é de distensão, pois a linha, neste caso,

²⁸ Em tradução nossa: “El documental perdió el favor del público en los noventa, cuando el fotoperiodismo dejó de tener espacios en que publicarse y cuando aumentaron las presiones políticas contra la prensa de investigación”. (ROSLER, 2007, p. 27).

63

divide a imagem em duas; se a pessoa é posicionada no canto de uma sala, as linhas funcionam como guia e, então, temos um efeito de concentração (cf. SOUSA, 2004, p. 74).

A narrativa que ocorre a partir de um retrato fotográfico ocorre por meio da exploração de técnicas que reforçam este ou aquele elemento de uma linguagem que se desenvolve há quase 200 anos. Apesar de tantas transformações técnicas e tecnológicas, a base da fotografia é a mesma desde sua invenção. O peso do tempo à parte, especialmente na criação de um retrato, vez ou outra são resgatados elementos que ajudam a criar essas imagens, incluindo poses, cenários, figurinos e enquadramentos que se repetem. Seja como referência, seja como apropriação, o retrato não raro busca se renovar na fonte da origem da própria fotografia.

Para exemplificar isso, usemos a já citada imagem dos três jovens fazendeiros feita por August Sander em 1914. Ao posarem em uma estrada, o trio se posiciona na mesma direção como se estivesse a caminho de algum compromisso – o que, de fato, se comprovou anos mais tarde porque os jovens iam a um evento de dança (LOWE, 2017, p. 138). A composição parece casual, mas se sabe que é posada, quase uma encenação e, à título de curiosidade, isso se conecta com um bastidor desse retrato: apesar do nome de “Jovens fazendeiros” dado à essa imagem, se suspeita que eram, na verdade, três trabalhadores em uma mina de carvão (Ibid.). A casualidade, o ângulo lateral, a uniformidade que se alcança pelo uniforme – no caso, o terno – e o olhar desatento para a lente conversam com retratos jornalísticos contemporâneos. O

tempo não impede a criação de pontes, ao contrário, ele abre caminhos para que uma pose, por exemplo, se torne parte de um repertório.

Esse resgate histórico, ainda que ocorra de forma inconsciente dentro de uma rotina de produção fotojornalística não implica em um index de poses, enquadramentos, cores ou quaisquer outros elementos da linguagem fotográfica. A conexão é feita como uma referência, uma nota de rodapé, mas, paradoxalmente, o retrato é livre para ousar em novas experimentações. É o formato mais livre dentro do fotojornalismo em comparação com outros listados por Sousa (2004, p. 89-104): as fotografias de notícias, esportivas, ilustrações fotográficas, histórias fotográficas e uma outra categoria difícil de se nomear, mas que incluiria de paisagens à vida selvagem. Ao observar as imagens

64

veiculadas pela coluna Mercado Aberto, não identificamos retratos grupais, exceto em entrega de prêmios voltados para a atuação empresarial. Nos interessa, então, investigar duas categorias listadas pelo autor dentro do formato retrato individual: as *mug shots*²⁹ e os retratos ambientais.

As *mug shots* são fotografias que mostram o rosto de uma pessoa e, no máximo, seus ombros. São enquadramentos exagerados que eliminam o contexto, não trazem muitos outros elementos além de uma expressão, um sorriso, alguns cortes chegam a excluir o queixo e a testa do fotografado. Sousa (2004, p. 98-99) coloca esse tipo de retrato em um cenário pós-televisivo dos jornais e revistas, “que procuram vedetizar certos personagens”.

Em contrapartida, os retratos ambientais são caracterizados pela ampliação desse enfoque, são incluídos cenários e objetos que possam ajudar na construção imagética. Um executivo de negócios, portanto, poderá ser fotografado em seu escritório, em uma sala de reunião ou próximo aos produtos que comercializa. Se a pauta é sobre logística, um galpão poderá ser acionado, se é expansão dos negócios, entram em cena mapas e anotações em um quadro atrás do fotografado. Vestuário e locação se somam às expressões e gestos para a geração de sentidos.

Como grande parte dos retratos fotojornalísticos aqui observados é feita em ambientes fechados, o flash se torna um equipamento essencial. Ao reforçar a luz, ele ajuda a destacar o que o fotógrafo quer em primeiro plano. O que é deixado à sombra ou com baixa exposição merece menos destaque,

mas se for um retrato ambiental, eles precisam estar ali para a composição de cenário. Uma ideia de escrita com o uso da luz aparece com frequência nos retratos observados, especialmente graças ao efeito de arrastamento, que “ocorre quando o motivo se movimenta mais depressa do que a velocidade de obturação” (SOUSA, 2004, p. 96). Se antes era usado para explicitar movimento em imagens noturnas de trânsito ou para evidenciar a euforia em uma festa, no retrato ele tem pouca serventia como conteúdo. Abre-se mão de parte do potencial informativo para alcançar um efeito luminoso que pode chamar a atenção e até causar estranhamento.

²⁹ Aqui, mantivemos a expressão em inglês acompanhando Jorge Pedro Sousa (2004) e profissionais do setor. Em outras ocasiões, optamos pela tradução para deixar o texto o mais claro possível.

2.2 Ver e ser visto

Em 2019, um dos curtas-metragens que chamaram a atenção dos amantes de cinema conseguiu levantar questões importantes sobre nosso modo de ser e estar no mundo. Ou, ainda, de ver e ser visto no mundo. Chamada *The Neighbors' Window*³⁰ (A Janela dos Vizinhos, em tradução nossa), dirigido por Marshall Curry, a obra atualiza a proposta básica de outros filmes em que uma pessoa observa os vizinhos no prédio ao lado: aqui, uma jovem mãe de dois filhos à espera do terceiro começa a assistir pelas janelas o que acontece no apartamento de um jovem casal recém-chegado ao prédio vizinho. O tempo passa e as cenas íntimas e a vida social movimentada dos observados contrastam com a dificuldade de criar os filhos, incluindo um recém-nascido, de quem observa. Em determinado momento do curta, o vizinho observado adoece e, em pouco tempo, morre. Quando a mãe de família decide encontrar a jovem viúva, estabelece-se um diálogo que nos interessa de modo especial: o jovem casal vizinho, ao invés de ser apenas observado, também observava aquela família com admiração.

Parece uma mudança sutil nos roteiros de filmes em que pessoas observam os vizinhos, mas também mostra que, na contemporaneidade, ver se confunde com ser visto. Não nos arriscaríamos a afirmar que ver o outro, ou mesmo ver-se no outro, é uma exclusividade dos tempos contemporâneos. No

capítulo anterior, inclusive, trouxemos exemplos que não poderíamos considerar o retrato nascido nos nossos tempos. O fenômeno a ser analisado aqui é a forma como se produz este artefato que absorve sintomas contemporâneos como a vontade de ver o outro e também a vontade de ser visto por este outro.

Olhar, então, é um verbo quase imperativo na vida contemporânea³¹. A visão é um sentido aguçado, extremamente estimulado no dia a dia, seja pelas

³⁰ THE NEIGHBOR'S WINDOW. Estados Unidos: Marshall Curry Productions LLC, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/376861194>. Acesso em 19 jan. 2021. Aqui, vale contextualizar que estamos falando de um curta-metragem lançado antes da pandemia causada pelo coronavírus. O isolamento social traria, entre outras consequências, uma série de imagens enquadradas pela “janela vizinha”, algo antecipado por esta obra ficcional. ³¹ Esse apreço pelo olhar não surge na contemporaneidade. É possível, lendo autores como Eco (2015), perceber como na Renascença esse “gosto pelo ver” começa a se intensificar e se multiplicar, inclusive pela convivência entre ideias de Beleza como “proporção das partes” ao mesmo tempo em que se pensa em uma “Beleza inquieta, informe, surpreendente” (p. 214), abandonando em grande medida a ideia de uma Beleza divina e da imagem única, marcantes na Idade Média.

66

artes, pelo jornalismo, pela forma como nos relacionamos com quem está ao nosso redor. Türccke (2010, p. 65), inclusive, aborda a questão a partir de uma filosofia da sensação. Ao lembrar que “a estética ganhou peso ontológico como nunca tivera”, ele reflete sobre como a moda, o modismo, a propaganda, o videoclipe, a telenovela, tudo isso se torna caminho para o consumo de imagens. A vida contemporânea se desenvolve em um ritmo acelerado e o consumo destas imagens é cada vez mais veloz, superficial e, segundo o autor, amortece nossos sentidos. Por isso, vivemos uma busca por sensações que norteia desde a forma como nos vestimos até como nos informamos, influencia os cortes de cabelo, os modelos de automóveis, o design de uma página de jornal e os efeitos visuais que podemos encontrar em um retrato fotográfico. “Se não se pode mais sentir, é porque se está morto” (Ibid.), o que nos leva a consumir imagens mais carregadas nas cores e na violência, filmes editados mais freneticamente, música com sons mais estridentes: tudo parece estar um tom acima!

Uma imagem se sucede a outra, quase como vagões de trens que sabemos estão ali passando pela estação, mas não é possível acompanhar apenas um deles.

A lógica capitalista cria a necessidade dessa busca pelos sentidos

adormecidos. As imagens são colocadas em um contexto quase religioso, em uma substituição da proposta cristã. O olho adquire imagens o tempo todo, ainda o cérebro não tenha condições de reter todas elas. Aumenta-se a dose consumida porque o corpo se acostuma com aquela quantidade. Frenesi passa a ser uma palavra mais adequada para se analisar a forma como nos relacionamos com as imagens. TÜRCKE se pergunta, inclusive, por que uma pessoa olharia para um retrato fotográfico (estático) sendo que o filme suplantou esse tipo de representação.

O filme é tão somente fotografia posta em movimento, desdobrada. E precisamente o movimento que ele realiza é uma daquelas maluquices que a tecnologia dos séculos XIX e XX produz. Normalmente o seu progresso cada vez mais vertiginoso é percebido sob o lema “o velho é o falso”. (TÜRCKE, 2010, p. 228).

O autor fala de choque imagético, uma busca incentivada por quem produz, distribui e consome imagens. Esse impacto para despertar os sentidos ocorre não apenas pela velocidade, mas também pela quantidade. O segundo

67

de um filme transmite 24 fotografias não identificadas pelo olho humano como tal, o que fica é a sensação. O choque imagético atua sobre o sistema nervoso ao produzir sensações e, segundo o autor, pode ser resumido em uma única palavra: o vício (cf. TÜRCKE, 2010, p. 231-232).

Tanto a fotografia quanto o filme existem dentro de uma lógica da valorização da tecnologia. É a inovação tecnológica que faz essas técnicas surgirem e, conforme o processo de fabricação fica mais barato, as novidades chegam às mãos dos consumidores. No caso da fotografia, o sentido disto é literal, pois com a popularização dos smartphones a partir de 2007, os telefones celulares passaram a dar destaque para a presença das câmeras. O acesso ao equipamento não necessariamente chega acompanhado do preparo para seu manuseio, mas é evidente que a produção de imagens atinge números difíceis de serem mensurados nos tempos atuais.

Um dos fenômenos que talvez se encontre na intersecção do ver e ser visto com a tecnologia é o retrato selfie. Ela subverte a relação de alteridade que se observou já nos primeiros da fotografia com o apreço dado ao retrato. Persichetti (2017, p. 157) relembra que o dicionário Oxford elegeu “selfie” como

a palavra do ano em 2013 e, diferentemente da associação mais comum feita com o mito narcísico, a pesquisadora enxerga maior proximidade com os elfos, estes “semi-deuses jovens e belos. E me parece que é desta forma que as pessoas que publicam seus selfies se veem ou gostariam de serem vistos”. Um rápido exemplo: estar próximo a uma pessoa conhecida publicamente não é necessário para justificar um retrato: é preciso aparecer literalmente diante da lente. Busca-se uma associação ao que é reconhecível ou mesmo uma marcação em evento público memorável. Vale tudo na lógica do ser visto para ser lembrado, até mesmo sorrir para a câmera em uma cerimônia fúnebre, como ocorreu em 2014 durante o velório de Eduardo Campos, que concorria à Presidência da República (Figura 6).

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/31477-especial-selfie#foto-418027>

É bem verdade que o retrato e o autorretrato são anteriores ao nosso tempo, até mesmo têm bem maior histórico do que a própria fotografia. O selfie, porém, atualiza e distorce a lógica do retrato: o objetivo é mostrar-se em uma

plataforma digital em que as imagens são rapidamente consumidas e esquecidas. Ninguém parece se chocar, de fato, pois a vontade de mostrar-se está carimbada em todos de alguma forma.

A facilidade com que se produz um selfie e a rapidez com que se consome, sem realmente observar aquela imagem, lembra da filosofia da sensação apresentada por Türcke (2010), mas também se justifica em uma sociedade tecnificada, que valoriza a máquina. Kossoy (2020, p. 184), por sua vez, chama este sujeito de *Homo eletronicus*, que já não pode viver desconectado “da vida fictícia das redes sociais, da cultura superficial e disponível à base de palavras-chave e *hashtags*”. Existe uma ansiedade em participar dos acontecimentos, ou pelo menos parecer partícipe, um co-autor, como um coadjuvante que se destaca ao contracenar com o ator principal. Tudo, do parto ao velório, é uma oportunidade para mostrar-se, para se associar a um evento ou uma pessoa³².

³² Em 2000, foi criado um termo para indicar a ansiedade que temos em participar dos grandes eventos, sempre nos mostrando literalmente ou por meio de comentários, alguma interação. O Fear of Missing Out (medo de ficar de fora, em tradução nossa), não está catalogado pela Organização Mundial da Saúde como doença, mas se relaciona a debates sobre ansiedade,

O conceito nos remete a outro pesquisador, fotógrafo e crítico que tem a fotografia no centro de suas investigações, especialmente a partir do advento da foto digital: o catalão Joan Fontcuberta (2016) acredita que a quantidade de imagens que usamos como insumo diário existe não apenas por uma demanda dos meios de comunicação ou por uma exigência do mercado. Para ele, esse frenesi imagético em que vivemos com câmeras de vigilância, sistemas de reconhecimento facial, dentre outros, fizeram nascer o *Homo photographicus*, uma espécie de novo estágio da evolução humana (cf. p. 31)³³. Os suportes das imagens se multiplicaram, isso é de fácil constatação em nosso cotidiano, pois registros fotográficos que estavam restritos a equipamentos caros, grandes e pesados, hoje são feitos com facilidade pelos telefones celulares, webcams e computadores portáteis. Fontcuberta chama esse cenário de “avalanche icônica quase infinita” e anuncia a imagem como parte da matéria-prima do mundo ou, pelo menos, seu amálgama (cf. p. 32)³⁴.

Ver e ser visto, assim, é sintoma do nosso tempo, mas certamente se

conecta a outros fenômenos e momentos da história humana. Fazer uma foto de si mesmo em frente ao espelho é uma atividade descomplicada e compartilhá-la é tão simples quanto. Kossoy (2020, p. 182) chama essa produção de selfies de “memórias descartadas”. Tem adesão ao discurso neoliberal do capitalismo que não parece defender a durabilidade de nada. Essa autorrepresentação pode ter sido profetizada pelo quadro *Las Meninas*, do Diego Velázquez, mas certamente o pintor espanhol se assustaria com a facilidade com que vemos e esquecemos destas imagens.

síndrome do pânico e depressão. Disponível em:

<https://www.gente.globo.com/fomo-x-jomo/> Acesso em 22 mar. 2021.

³³ Tradução nossa a partir de “La profusión de imágenes que sustenta ese capitalismo de las apariencias surge no sólo por las necesidades de los medios de comunicación y del mercado; también por impulso de estamentos oficiales y corporativos, con la ubicuidad de cámaras de vigilancia y sistemas de reconocimiento facial, dispositivos satelitales y otros artilugios automatizados de captación gráfica. Pero la verdadera novedad estriba en la incorporación a este frenesí del *Homo photographicus*, la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado”.

³⁴ Tradução nossa a partir de “y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima”

2.3 Capitalismo artista

Em 1888, um famoso slogan da Kodak dizia “aperte o botão, nós fazemos o resto!”. A empresa oferecia um rolo de filme com 100 poses, o fotógrafo amador apenas teria que fazer o registro e enviar esse rolo para a empresa que se encarregaria da revelação e impressão (cf. ROUILLÉ, 2009, p. 252). O momento histórico em que isso ocorre é marcado por um avanço do discurso mercantil, como já analisamos, e se apresenta como uma transição que se intensifica no século XX. André Rouillé (Ibid., p. 251-252) enxerga este fenômeno como “a hegemonia da mercadoria sobre as imagens”.

O fotógrafo amador merece menção por tentar reproduzir o que ele observa nos profissionais. Usando tecnologia que lhe é possível, ele participa da sua forma da historiografia da técnica fotográfica. Repetir enquadramentos é o mesmo que repetir poses, é uma tentativa de se apropriar de uma narrativa

pré

existente.

Estes movimentos, o de fotografar igual a um profissional ou o de posar para um retrato imitando uma pose alheia, reforçam o que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) chamam de capitalismo artista. Os autores identificam que a proposta modernista fracassa no campo estético, com destaque para a lógica fordista da produção em série e uma espécie de dualidade entre “estilo e indústria, arte e produção de massa, vanguarda e pacotilha kitsch” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 26). A Segunda Guerra marca o fim desta proposta e, por consequência, o início de outra abordagem da vida. Coincide com o avanço dos meios de comunicação de massa, da emergência de celebridades, com a oferta de produtos que passam a gerar novos desejos de consumo, não necessariamente funcionais.

Onde funcionavam universos heterogêneos se desenvolvem processos de hibridização que misturam de maneira inédita estética e indústria, arte e marketing, magia e negócio, design e *cool*, arte e moda, arte pura e divertimento. (Ibid., p. 48).

É próprio do capitalismo criativo e hiperbólico, segundo os autores, adentrar outras áreas, como o setor financeiro, corporativo, o jornalismo, “as estratégias mercantis do capitalismo criativo transestético não poupam nenhuma esfera” (Ibid., p. 28). O terreno se torna fértil para que um retrato fotográfico

71

produzido para um veículo de comunicação seja retirado do seu contexto original e usado nas artes. Annateresa Fabris (2015) aponta nomes de artistas que usaram de retratos fotográficos em suas obras como o artista visual Wallace Berman, também cineasta e adepto da fotomontagem, ele chegou a usar uma fotocopadora para criar novas versões das imagens selecionadas, técnica que “dificultava identificar quais imagens eram apropriadas e quais eram resultantes de pinturas” (p. 148); o artista visual Jess Burgess Collins é outro exemplo, usa retratos publicados pela Life, ou revistas de fisiculturismo, jornais e livros (p. 150); o artista Bruce Conner que, ao usar muitas imagens previamente publicadas, torna quase impossível a tarefa de identificá-las ou

interpretá-las fora da obra, “um acúmulo de imagens de diferentes procedências: reproduções de obras de arte, fotografias de pin-ups, ilustrações de livros científicos, cenas militares, quadros teatrais, retratos de personalidades como James Joyce, etiquetas, selos, entre outros” (p. 154).

Estes artistas, em diferentes formatos e esferas das artes, se tornam contestadores da vida pós-Guerras, criticam o consumismo, a violência, os ideais nacionalistas (cf. FABRIS, 2015, p. 156). O expoente mais conhecido provavelmente seja Andy Warhol. Conhecido por suas fotomontagens, pinturas e até mesmo como cineasta, este artista estadunidense se confunde com a história da pop art. É mais fácil identificar a crítica que ele faz ao consumismo quando analisamos a série de imagens com latas de sopa Campbells, mas nos interessa analisar a mesma proposta quando ele usa o retrato da atriz Marilyn Monroe. A série de imagens se torna uma força de Warhol que observava o desenvolvimento dos meios de comunicação, especialmente “o surgimento de novas categorias de pessoas ‘içadas às alturas como estrelas’” (p. 218), o que o leva a estressar a oposição entre anonimato e celebridade em suas produções.

A duplicação e a repetição ritmada da imagem são as duas estratégias fundamentais de que Warhol se vale para enfatizar que suas fontes visuais estão na fotografia, num processo reprodutivo por excelência, cujas qualidades e cujas insuficiências são aproveitadas em obras que testam o tênue limite entre representação e não representação. (FABRIS, 2015, p. 227).

Quando se cruza uma fronteira entre o fotojornalismo e as artes plásticas, fica difícil rastrear a origem daquele retrato. O retrato de Marilyn Monroe, por exemplo, é reproduzido em um quadro de tinta serigráfica e polímero sintético

72
pelas mãos de Andy Warhol na obra “Marilyn Monroe dourada”, de 1962. Hoje, exposta ao público no Museum of Modern Art, em Nova York, ela pode novamente ser fotografada e até ser objeto de uma cobertura jornalística. Não sem espanto, a Marilyn Monroe sob a ótica de Andy Warhol estampa de camisetas a videoclipes musicais, virou sinônimo de cultura pop.

As cores vibrantes da pop art talvez facilitem a transformação em consumo. Os objetos que consumimos não são necessariamente objetos funcionais. O desejo de consumo pode substituir a lógica daquela compra.

Ecléa Bosi (2003) ressalta a diferença entre objetos biográficos e objetos status: os primeiros seriam as relíquias que uma pessoa carrega consigo ao longo da vida, como álbuns de família, o relógio que pertencia a um antepassado etc.; os segundos só existem pela moda, pelo passageiro, têm validade curta e precisam ser substituídos para que a engrenagem do consumo continue girando (cf. BOSI, 2003, p. 26). Uma lógica parecida com a do *selfie* já mencionado: visitar um museu em Nova York, por exemplo, não é suficiente para os que viajam como consomem: é preciso fazer um instantâneo do próprio rosto diante daquela obra de arte, uma validação, uma apropriação do status do artista ou do quadro ali ao fundo.

No capitalismo artista, é coerente que o representante de uma empresa se preocupe com vários elementos que se pode controlar na hora de posar para o retrato que sairá em um jornal diário. Ele também se apresenta, pelo cargo e pela empresa que simboliza, como um produto daquela marca. Vai se associar àquela empresa nas redes sociais, vai assumir como seus os elementos que são do branding, ou seja, da gestão daquela marca.

Em algumas empresas, ainda é comum que exista um *dress code*, que é o código de vestimenta. Se, no dia a dia isso ocorre, é compreensível que esta se torne uma preocupação diante da possibilidade de um retrato fotográfico, seja durante uma entrevista dada a um jornalista, seja durante a apresentação em um evento corporativo. Annateresa Fabris (2004, p. 38) fala de uma “relação profunda entre retrato fotográfico e vestimenta como elementos constitutivos de uma cultura da aparência”. Tudo parece contribuir para a construção de um personagem, ainda sobrevive uma ideia do que é considerado corporativo: a gravata, o escritório, os braços cruzados, o terno, o mapa ao fundo – ou objeto similar. Os antigos cenários com paisagens europeias dos estúdios fotográficos

73

do século XIX foram substituídos por outros componentes cênicos, mas igualmente pensado para se fabricar uma identidade.

Apresentados em uma página de jornal, esses retratos fotográficos trazem narrativas que se equilibram entre o documento e a expressão. Neste sentido, eles podem se aproximar das artes de uma forma geral, pois elas também se nutrem do que lhes é contemporâneo e usam dos artifícios que

estão à disposição.

Personas se transformam em personagens quando estão diante de uma câmera fotográfica. Elas nos doam a foto tentando criar uma imagem simbólica de si mesmas que será entendida – pela tradição de a imagem fotográfica ser entendida como cópia do real – como imagem mimese e não criação. (PERSICHETTI, 2018, p. 49)

O capitalismo artista coloca à disposição de seus representantes estes mesmos artifícios que estão disponíveis para os artistas, para os fotógrafos, para os jornalistas. Tanto é verdade que existem profissionais focados em treinar estes executivos para o contato com a imprensa: tudo deve ser preparado para passar a melhor mensagem possível. Em outro texto, Lipovetsky (2016) coloca estes fenômenos dentro do contexto da sociedade de consumo e pós-chegada da televisão: estamos todos à disposição da imagem, prestes a aparecer a qualquer momento, sorrindo porque estamos sendo fotografados. Por isso, as atividades de comunicação são planejadas para exaltação “da personalidade dos líderes e de seus traços psicológicos, são amplamente orquestradas por publicitários, especialistas em comunicação e conselheiros da imagem” (LIPOVETSKY, 2016, p. 266).

Este fenômeno se conecta com outro também por Lipovetsky. Ao passo que a estetização, o consumo, a mercadoria e a criatividade ajudam a engavetar a proposta moderna, marcada pelo fordismo, pela linha de produção e pelas vanguardas, a figura do intelectual deixou de ter uma centralidade que tinha desde os séculos XVIII e XIX, ou até mesmo antes disso se considerarmos o papel do sábio, do conselheiro e do profeta:

O poder dos intelectuais deu lugar ao das mídias: são elas que fixam prioridades nos debates de sociedade, elas que lançam as celebridades em vez das instâncias. Se antes o intelectual ‘impunha ideias’, agora isso é sinônimo de ‘compilação’. (Ibid., p. 286).

74

Com essa compilação, ou clipping, os veículos de comunicação e também as pessoas que os produzem e são apresentadas em seus textos e imagens, assumem um papel de curadoria: o que deve ser visto e consumido está na mídia, nas diferentes vertentes que esta palavra pode assumir nos dias atuais. O candidato político, o empreendedor, o case de sucesso, o produto

recém

lançado, o novo ritmo musical, todas as coisas a serem conhecidas chegam em suas versões midiáticas, formatadas em notícias, propagandas ou mesmo lista que mostram as 100 coisas mais imperdíveis da vida.

Seria incoerente propor que o retrato fotográfico estivesse fora destes fenômenos. Ele ajuda a reproduzir isto ao elevar à condição de imagem uma pessoa que ocupa um cargo de liderança em uma empresa. Se o capitalismo tem esse ar de religião como defende Türcke (2010), então o retrato fotográfico assume um papel hagiográfico, faz a gestão de quem é ou deixa de ser merecedor da santidade.

O artista brasileiro Ricardo Basbaum (2013) enxerga essa função de curadoria também no que o artista contemporâneo faz. Ele usa o termo “artista, etc.” para definir o fazer artístico contemporâneo que vai além da própria obra de arte: pode incluir uma entrevista para um canal de televisão, uma palestra na escola, um curso oferecido em um museu. Se, por um lado, o artista se beneficia do anonimato para desenvolver uma visão crítica, por outro, a participação em espaços públicos – entrevistas, debates, publicação de texto – ajuda a renovar o “discurso a partir de experiências dentro do campo da arte e suas fronteiras” (BASBAUM, 2013, p. 56), uma função nova para os artistas que agora precisam pensar também em lógicas de mercado e mediatizar suas produções. Se torna, então, difícil apontar onde termina o mercado, a comunicação, a arte, pois ocorrem no mesmo espaço e ao mesmo tempo.

3. AS IMAGENS E SEUS PRODUTORES

Esta pesquisa, como já mencionado, utiliza conceitos apresentados por

KOSSOY (2014; 2020), considerando as fotografias como artefatos produzidos com intencionalidade e marcas de seu tempo, para analisar retratos fotográficos trazidos pela Mercado Aberto, da Folha de S.Paulo, entre 2005 e 2019. As perguntas que podem nos ajudar a entender a produção dessas imagens, por essa lógica, precisam ser direcionadas aos fotógrafos autores e também aos editores. A abordagem foi feita por e-mail e as perguntas foram as mesmas para os fotógrafos, variando um pouco para as editoras. Cabe lembrar que, para se manter a linguagem acadêmica, foram feitos ajustes ortográficos, mas sempre com o cuidado de se preservar o contexto original das respostas.

Uma dessas entrevistas trouxe a visão de Carla Romero, uma das editoras de imagem da coluna Mercado Aberto. Sua opinião se justifica, inclusive, porque alguns dos retratos fotográficos foram feitos para a Folhapress, agência do Grupo Folha. O papel de uma editora de imagem, assim, é fundamental na construção e continuidade de uma “identidade visual” que uma coluna jornalística possa ter. Carla lembra que essas imagens “tiveram um papel de documento jornalístico, já que o empresário é o personagem, mas tiveram também, muito experimento na linguagem” (ROMERO, 2021). O próprio formato, segundo ela, permite flexibilidade no que diz respeito a um possível jogo de cena, pois permite conduzir o fotografado

sem ferir o conteúdo jornalístico (...), principalmente em retratos de empresários, que, geralmente, têm personagens sem tempo e sem traquejo para serem fotografados e um cenário árido. Sempre acreditei que a fotografia não está no jornal para comprovar o que o texto fala, acredito na imagem do jornal como uma informação a mais que incite interesse e curiosidade. (ROMERO, 2021)

Os 14 retratos fotográficos a seguir foram escolhidos para representar a trajetória da coluna Mercado Aberto. Como já trouxemos no capítulo 2 a primeira imagem veiculada em 2005, iniciamos essa análise a partir de 2006, tomando a liberdade de apresentar mais de uma imagem feita pela fotógrafa Karime Xavier pela relevância da profissional na história desta coluna, conforme entrevistas com outros colegas.

A própria fotógrafa relembra que a proposta mais próxima de uma estética artística começou com uma provocação do então editor de fotografia

da Folha de S.Paulo, Toni Pires, que conhecia o lado mais criativo do portfólio da fotógrafa (XAVIER, 2021). A ousadia no uso de formas e cores não agradou a todos logo no início, mas a maioria acatou a proposta e a experimentação passou a fazer parte dos retratos trazidos pela Mercado Aberto:

No começo, acho que foi um estranhamento, até por parte dos próprios fotografados, porque era muito inusitado. Eu tinha que ir para um lugar escuro, sem janela, por conta da técnica do *light painting*, que era a principal técnica que eu usava, havia outras, mas a *light painting* era meu carro-chefe. (XAVIER, 2021).

Karime Xavier, inclusive, é citada como a responsável por boa parte da experimentação alcançada pelas imagens da Mercado Aberto, como lembra a editora de imagens Carla Romero (2021): foi a Karime “quem trouxe a proposta do *light painting* para a coluna e fez do espaço um campo para a fotografia alternativa”.

3.1 Karime Xavier

A análise de uma imagem nem sempre é exata. Embora seja possível usar a matemática nesta tarefa, ou mesmo o código binário escondido em uma fotografia digital, aqui, o desafio é encontrar o fenômeno comunicacional que se constrói a partir da imagem criada e já inserida no seu devido suporte jornalista, ou seja, a página do jornal impressa ou digitalizada. Nos retratos destes personagens corporativos apresentados pela coluna Mercado Aberto, percebe-se uma equação quase matemática ou, para se afirmar de outra forma, uma convivência entre o documental (informação) e o artístico (alcançado pelo uso intensificado de algum elemento da linguagem fotográfica).

Em duas imagens feitas por Karime Xavier em diferentes anos, esse jogo documental x artístico parece dar lugar ao documento + expressão. Na primeira delas, publicada em 23 de outubro de 2014 (Figura 10), a executiva retratada aparece duplicada, um efeito que à primeira vista causa curiosidade porque lembra ao mesmo tempo um espelho e uma irmã gêmea. A mulher em destaque é a vice-presidente de uma empresa de seguros e a nota que acompanha a imagem não traz informação que possa justificar esse uso do duplo da

entrevistada. O efeito fotográfico, aqui, traz um possível efeito chamativo para o leitor.

Figura 10

Fonte: FRIAS, Maria Cristina. **Mercado Aberto**. Folha de S.Paulo, Ano 94, n. 31.249, 23 out. 2014, Mercado, p. B2.

Na segunda imagem da mesma fotógrafa, o presidente de uma agência de viagens quase não aparece no seu próprio retrato: iluminado parcialmente, ele está posicionado de perfil em frente a efeitos luminosos que lembram uma flor ou uma coroa (Figura 11). O jogo de claro e escuro, essencial nas artes, aqui é levado à uma potência maior: o que parece ter sido importante para a fotógrafa

autora está destacado pela luz dourada. A figura quase sem forma ao fundo dá voltas, como se desenhasse pétalas, mas se concentra no entrevistado. Esse retrato “diz” pouco, mas atença, especialmente uma pessoa leiga ao processo fotográfico: como foi feita essa imagem? Na legenda, está informada a data em que foi tirada: 14 de março de 2013. Essa praxe é comum quando existe um espaçamento maior do que um ou dois dias entre o registro e sua publicação.

Figura 11

Fonte: FRIAS, Maria Cristina. Mercado Aberto. Folha de S.Paulo, Ano 93, n. 30.661 14 mar. 2013, Mercado, p. B2.

A fotógrafa Karime Xavier contou que existe não uma referência artística explícita na pauta ou algum direcionamento neste sentido. A provocação era mais voltada à experimentação. Ela própria pesquisava filtros fotográficos usados nos anos 1980 e admite uma paixão especial pelo pintor belga surrealista

René Magritte (1889-1967) e pelo pintor estadunidense Edward Hopper (1882-1967), mais ligado ao Realismo. Sobre este último, ela destaca:

Vou pras cores, pras formas, a simetria dele me agrada. Acredite ou não, vou pra música, a música pra mim é uma fonte de inspiração forte. Eu acho bem ruim a cópia, não acho legal, acho uma pena. Tem tantas possibilidades, então o ineditismo e a originalidade, pra mim, são fatores que fazem a diferença, sim. (XAVIER, 2021).

3.2 João Brito

Ao analisarmos os retratos de personagens corporativos apresentados

pela coluna, alguns elementos se repetem. Em conversas com fotógrafos e jornalistas que compunham a equipe, percebe-se um direcionamento para a ousadia, mas é notório que cada um trazia sua própria ideia de ousadia e fazia uma série de escolhas para deixar sua assinatura naquela imagem. Como ainda existe a figura do editor de imagens dentro de um jornal, não seria garantida a publicação da foto favorita daquele autor.

79

No retrato feito por João Brito e publicado em 22 de novembro de 2012 (Figura 12)³⁵, a ideia de assinatura aparece em seu sentido literal. Na imagem, o executivo de uma empresa de recrutamento escreve a letra M com o uso da luz. O efeito de arrastamento, além de chamar a atenção pela estética, faz referência à Michael Page, empresa em questão.

Se colocarmos este retrato ao lado de outros publicados pela coluna, uma diferença chama a atenção: aqui, o executivo aparece sério, veste terno e

MERCADO ABERTO

MARIA CRISTINA FRIAS cristina.frias@folha.com.br

'Private equity' movimentada procura por alto executivo

O mercado de colocação profissional especializado em cargos de primeiro escalão neste ano foi movimentado pelo setor de "private equity", segundo levantamento da Page Executive, empresa do PageGroup, que também é dono da Michael Page.

O crescimento tido de 5% em 2012, resultado de um primeiro semestre fraco, com retomada no segundo semestre, é atribuído à necessidade de mudanças orientadas pela chegada de um fundo investidor ou pela simples expectativa, segundo Fernando Andraus, da Page Executive.

A empresa é especializada em recrutar presidentes e diretoria financeira, de opera-

ções, comercial e de R&D.

"Entre nossos clientes, 10% já têm movimentação motivada por um fundo de "private equity". Muitas são empresas familiares ou médias se preparando para a venda."

A participação de empresas com faturamento anual de R\$ 100 milhões a R\$ 500 milhões na demanda por altos executivos saiu de 22% em 2011 para 34% em 2012, segundo a pesquisa.

Neste ano, a procura por CFOs (diretores financeiros), que representa 20% do total, cresceu 50% ante 2011.

"Em geral, quando há mudança societária, os primeiros cargos que se movimentam são presidente e CFO."

NÚMEROS

50%
foi o crescimento da demanda por diretores financeiros em 2012, ante 2011

20%
é quanto representa a procura por diretores financeiros em relação ao total da demanda da empresa

10%
é a parcela dos clientes que têm movimentação motivada pela chegada de um fundo de "private equity"

5%
é o crescimento esperado pela empresa de recrutamento neste ano em volume de projetos



Fernando Andraus, diretor da empresa de recrutamento

João Brito - 23 out. 2012/FolhaPress

REMÉDIO NO AEROPORTO

Após a mudança para a gestão privada, o aeroporto de Brasília manteve o programa de flexibilização de tarifas para armazenar remédios importados que a Infraero praticava com as farmácias, segundo o Sindusfarma (entidade do setor).

No Galeão e demais aeroportos operados pela Infraero, a base de preços também não será alterada. O Sindusfarma aguarda a posição da concessionária de Viracopos.

Já a concessionária que assumiu a gestão do aeroporto de Guarulhos decidiu, na última semana, que não man-

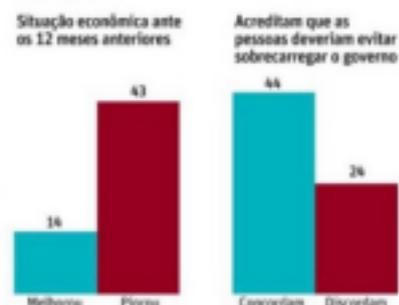
terá a política de preços.

A concessionária informa que a flexibilização estava restrita a apenas um setor e que, para "manter a equidade de condições entre todos os clientes do aeroporto que usam o terminal de cargas", adotará diretrizes estabelecidas pela Anac para as tarifas.

Segundo o Sindusfarma, com o volume de remédios importados pelos terminais aeroportuários do Estado de São Paulo, de US\$ 2 bilhões por ano, o aumento das tarifas elevará os custos das empresas de US\$ 10,61 milhões para US\$ 33 milhões por ano.

AUSTERIDADE

Percepção dos britânicos sobre a situação do país, em %



Ana Paula Palma - 9 jan. 2010/FolhaPress

gravata e encara a lente demonstrando prontidão ao observador. A consultoria, reconhecida mundialmente por recrutar pessoas para cargos de liderança nas empresas, está atenta.

Figura 12

Fonte: FRIAS, Maria Cristina. **Mercado Aberto**. Folha de S.Paulo, Ano 92, n. 30.549, 22 nov. 2012, Mercado, p. B2.

Embora não tenhamos presenciado o momento deste retrato, conseguimos entender a letra M como resultado de um efeito luminoso proposto pelo fotógrafo, mas manuseado pelo fotografado. Os traços fora de uniformidade parecem ter sido alcançados com ajuda de alguma lanterna ou mesmo um

³⁵ Essa mesma imagem, à título de informação, também foi publicada na Mercado Aberto em 5 de agosto de 2015. A legenda informa sua data de produção: 4 de dezembro de 2010.