

O TEMPO E OS TEMPOS NA FOTOGRAFIA

Dante Gastaldoni



Se a luz é a matéria-prima da fotografia, o tempo é a sua alma. E o tempo, nos limites deste artigo, se desdobra em muitos tempos, conforme irá perceber o leitor que se aventurar pelos parágrafos subseqüentes. Em um dos possíveis percursos o foco estará no tempo cronológico, centrado em alguns momentos cruciais da história da fotografia e seus desdobramentos econômicos e estéticos. Outro caminho, o do tempo fragmentado, permitirá discorrer sobre a especificidade da linguagem fotográfica, quando comparada às demais expressões artísticas engendradas pelo espírito humano. Um último trajeto, o do tempo social, percorrerá a passos largos a relação entre ideologia e fotografia, de modo a constatar a substancial mudança que os últimos 170 anos imprimiram na face do mundo, configurando o que Roland Barthes classificou como a Civilização da Imagem.

No princípio eram as trevas

Há quem garanta que os aspectos ópticos da inversão da imagem já eram conhecidos pelos gregos desde Aristóteles, contudo é de origem árabe o esquema mais antigo de uma câmara escura de que se tem notícia. O desenho, atribuído a Alhazen, data do século X e representa um cômodo totalmente vedado, com um orifício em uma das paredes, através do qual a luz projeta na parede oposta uma imagem invertida. A partir do século XVI, em formato bem menor e com o orifício substituído por uma lente, o instrumento ganhou notoriedade entre diversos pintores, principalmente a partir de Leonardo da Vinci. No entanto, para aprisionar aquela imagem que cintilava dentro das caixas de madeira a humanidade ainda esperou um bom tempo. Era como se tivéssemos em mãos uma câmera fotográfica, mas nos faltasse o filme. Em outras palavras, as descobertas no campo da química não acompanhavam a velocidade das conquistas no terreno da física, uma hipótese que pode ser explicada por dois argumentos. Um deles aponta para as perseguições religiosas levadas a cabo pelos Tribunais da Inquisição, no período que ficou conhecido como Idade das Trevas. Os inquisidores inibiam quaisquer investidas no terreno da magia, uma palavra que, aliás, tem parentesco etimológico com a própria palavra imagem. Esta, por sua vez, é oriunda do latim “imagine”, e refere-se, entre outros significados, à “representação plástica da divindade”. Não é difícil supor que, em tais circunstâncias, qualquer alquimista capaz de gravar uma emanção de luz extraída da natureza seria um potencial candidato à fogueira. O outro argumento é de ordem econômica. Talvez a invenção da fotografia tenha permanecido adormecida enquanto aguardava pacientemente o advento da Revolução Industrial ocorrida no século XIX, que agilizaria a produção em série e tornaria o processo rentável.

Surge a escrita da luz

Pelo sim, pelo não, foi apenas no dia 19 de agosto de 1839 que o pintor, cenógrafo e pesquisador autodidata Louis-Jacques-Mandé Daguerre apresenta formalmente seu invento na Academia de Ciências e Belas-Artes de Paris, e a data passa à história como o Dia Internacional da Fotografia, embora se trate de uma “certidão de nascimento” falsa, na medida em que a foto mais antiga que se conhece data de 1826. Essa história, entretanto, ajuda a esclarecer como o processo físico-químico que permitiu ao homem escrever com a luz é, ao mesmo tempo, uma eficaz jogada de marketing. A rigor, foi um outro francês, de nome Joseph Nicéphore Niépce, quem primeiro obteve uma imagem fotográfica após pesquisar obstinadamente, durante anos, um processo que ele mesmo batizou de heliografia. Foram necessárias oito horas de exposição sob o sol do verão para registrar em uma placa

de cobre recoberta com betume da Judéia a imagem de alguns telhados vistos da janela de sua casa em Chalon-sur-Saône, região central da França. Uma fotografia ainda mais antiga, produzida em 1825 pelo próprio Niépce e descoberta apenas no ano passado, desloca a origem da fotografia para um passado ainda mais distante, embora não tenha a mesma importância histórica da “Vista da janela”, pois trata-se da reprodução fotográfica de uma tapeçaria holandesa, onde se vê a imagem de um menino e um cavalo.

Em fevereiro de 1827, por conta dos auspiciosos resultados de suas pesquisas, Niépce, então com 64 anos, recebe uma carta de Daguerre, 22 anos mais jovem. Teve início, então, uma troca regular de correspondência, que, dois anos depois, evolui para uma sociedade entre ambos. Em 1833, o veterano pesquisador morre na miséria, sem ter vivido o suficiente para usufruir do sucesso de seu trabalho. Em 1839, utilizando o iodeto de prata como elemento fotossensível, Daguerre já obtinha uma qualidade razoável em suas imagens. É quando resolve promover a tão propalada apresentação na Academia de Ciências e Belas-Artes de Paris e assumir a “paternidade” da fotografia. O curioso é que, a essa altura, a técnica já se encontrava disseminada em diversos cantos do mundo, a ponto de um francês radicado no Brasil, de nome Hercule Florence, já produzir fotografias em nosso país antes mesmo da sua “descoberta oficial”. Mérito para Daguerre, que, imbuído de um extraordinário senso de marketing, solicita o auxílio do astrônomo e deputado François Arago, o qual, em discurso memorável, apresenta as vantagens da descoberta aos membros da Academia e, em nome do inventor, doa à humanidade os direitos autorais sobre o processo egocentricamente denominado daguerreotípia. Além da fama e do reconhecimento público, Daguerre recebe em troca uma pensão vitalícia de 6 mil francos do governo francês.

A burguesia adota a fotografia

Em 1839, o tempo necessário para produzir uma imagem era de aproximadamente 15 minutos de exposição à luz do sol. Um ano depois, bastavam 13 minutos à sombra para sensibilizar uma chapa e, transcorrido mais um ano, o tempo de exposição estava reduzido a dois ou três minutos. As emulsões evoluíam a olhos vistos e, em 1842, já se conseguia fotografar com exposições de 20 segundos. No ano seguinte, o tempo de exposição não era mais objeção para o retrato. É bem verdade que as fotografias de estúdio ainda exigiam uma longa imobilidade dos fotografados que, não raro, se apoiavam em suportes ou bengalas. Isso justifica, em certa medida, as poses austeras com que os nossos antepassados apareciam diante das câmeras.

Em seu livro *Photographie et Société* (1974), hoje considerado um clássico no campo da história da fotografia, Gisèle Freund mostra como o advento da fotografia contribuiu para redefinir economicamente o terreno das artes plásticas. Analisando os cartórios de Marselha em 1850, uma década depois de Daguerre “doar” seu invento ao mundo, a fotógrafa e pesquisadora alemã detecta um processo de mudança nos hábitos de consumo da população local. À época, a cidade francesa tinha dois pintores miniaturistas que gozavam de relativa fama e viviam razoavelmente bem do seu ofício, produzindo cada um deles cerca de 50 retratos por ano. Pouco tempo depois tinham sido inaugurados mais de 40 estúdios fotográficos na cidade, cada um deles produzindo cerca de 1200 chapas anuais, oferecendo retratos a um preço dez vezes menor e gerando um negócio de um milhão de francos anuais. Essa pesquisa espelha uma tendência que já tinha contagiado boa parte da Europa e estava prestes a atravessar o Atlântico. Ao longo de 1853, nada menos que dez mil retratistas americanos produziram cerca de três milhões de fotos, uma cifra impressionante para a época. Já o reconhecimento acadêmico vem antes mesmo do final da década, quando a Universidade de Londres inclui a fotografia em seu currículo.

Para além dos reflexos no campo econômico, a chegada da fotografia provoca profundas alterações nos rumos da arte moderna. Nem bem os primeiros daguerreótipos começam a cair no gosto da emergente sociedade burguesa, que vê nos retratos fotográficos um equivalente mais moderno e menos dispendioso das pinturas adotadas pela nobreza, diversos críticos se preocupam em negar o caráter artístico da fotografia. Eles argumentam que a novidade não passa de um meio mecânico de reprodução da realidade e, enquanto tal, não exige talento artístico para ser manipulado. Mais que isso, alertam que a fotografia pode ser infinitamente reproduzida e, assim, uma cópia fotográfica não estaria impregnada pela “aura”, que seria exclusividade da obra de arte enquanto criação única. Na direção contrária, o filósofo alemão Walter Benjamin sugere que graças à reprodutibilidade técnica própria da fotografia a arte se emancipa de suas origens ritualísticas e ganha um imenso poder de exposição, desenhando os contornos da cultura de massa e ampliando os limites ideológicos e políticos da imagem. De quebra, Benjamin enaltece o olhar do fotógrafo, lembrando que “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”.

Fotografia e pintura em crise de identidade

As evidentes vantagens e as severas críticas atribuídas à recém-nascida fotografia, quando confrontada com a milenar pintura, acabam fazendo com que as duas formas de representação, cada uma a seu modo, reescrevam seus caminhos. Entre os pintores, o estilo figurativo, caracterizado por representar imagens do mundo exterior de forma inteligível, perde força. As telas da segunda metade do século XIX passam a privilegiar as sensações em detrimento do visível, uma tendência que talvez tenha em Vincent Van Gogh o representante mais significativo. Dono de um estilo intuitivo, o pintor holandês costumava extrair da natureza um colorido incomum, marcado pela explosão do amarelo nos girassóis ou nos trigais, e pelas formas revoltas, representadas por árvores retorcidas e estrelas rodopiantes. “Procuro pintar o retrato das pessoas como eu as sinto e não como eu as vejo”, costumava dizer Van Gogh, que é considerado o precursor do expressionismo. A trajetória do impressionismo, onde se destacaram pintores como Claude Monet e Auguste Renoir, também rompia com os cânones da pintura clássica. Os impressionistas valorizavam o emprego de cores puras e dissociadas nos quadros, aplicadas em pequenas pinceladas, cabendo ao observador combinar as várias tonalidades e projetar o resultado final. De lá para cá, sucederam-se o cubismo capitaneado por Pablo Picasso, o surrealismo representado por Salvador Dalí e Joan Miró e os abstratos de toda ordem, sinalizando que a pintura jamais seria a mesma depois de Daguerre.

Já o percurso da fotografia se deu na direção oposta. Preocupados em garantir à fotografia o status de obra de arte, um grupo expressivo de fotógrafos integra, a partir da segunda metade do século XIX, um movimento denominado pictorialismo, caracterizado pela tentativa de reproduzir em suas fotos a temática e os enquadramentos característicos das telas de pintura. Entre os grandes fotógrafos dessa fase está o francês Félix Nadar, que em 1858 foi o primeiro a realizar fotos aéreas com o auxílio de um balão. Na última década do século XIX, os pictorialistas estavam no auge do sucesso e suas fotografias, ora alterando a granulação e os tons, ora modificando ou suprimindo elementos para tornar as fotos semelhantes às pinturas e aquarelas, acabaram colocando em xeque o caráter meramente documental da fotografia. Em 1902, o fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz propõe uma volta às origens, fundando o movimento da foto-secessão, que defende uma fotografia com expressão artística própria, sem retoques ou manipulação. Entre 1903 e 1917, como editor da cultuada revista *Camera Work*, Stieglitz integra a fotografia nas artes de vanguarda, um trabalho que ele consolida como diretor de três galerias – 291 Gallery, The Intimate Gallery e An American Place –, onde expõe trabalhos dos principais fotógrafos e pintores do período. Desse movimento deriva o conceito de *straight photography*, preconizando uma espécie de exaltação à pureza fotográfica, cujo maior expoente talvez tenha sido o Grupo *f/64*, no qual despontaram as paisagens fotografadas por Ansel Adams.

Em 1888, alheio às discussões conceituais que permeavam a produção fotográfica de vanguarda, um norte-americano visionário lança no mercado a primeira câmera portátil e acaba se constituindo no grande responsável pela popularização em larga escala da fotografia amadorística. Seu nome, George Eastman, não é tão conhecido como o da pequena câmera de madeira que o consagrou, cujo nome não significa nada em língua alguma, mas pode perfeitamente ser pronunciado em todos os idiomas: Kodak. Além da facilidade de manejo, a revolucionária câmera inova ao apresentar o filme de rolo, que permitia a produção de fotos em série, em vez das chapas até então utilizadas pelas câmeras de grande formato, que registravam apenas uma imagem, sendo em seguida substituídas. Outra vantagem para o consumidor era a relação custo-benefício. Pelo preço de 25 dólares comprava-se uma Kodak equipada com um filme de 100 exposições, ao final das quais o cliente encaminhava a câmera para a empresa Eastman Corporation, em Rochester, que cobrava 10 dólares para revelar o filme e entregar as cópias ao proprietário, devolvendo o aparelho já devidamente equipado com um novo rolo de filme. As inúmeras facilidades justificavam o inspirado slogan “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, adotado por George Eastman. O sucesso da Kodak superou as mais otimistas expectativas e obrigou o mercado internacional, nos anos subseqüentes, a suprir a enorme demanda por câmeras portáteis, inaugurando um tempo em que tudo era fotografável. A memória individual e a memória do mundo passaram a estar indissociavelmente ligadas ao imenso contingente de pessoas que deixaram de ser fotografadas nos estúdios e passaram a fotografar nas ruas.

A linguagem fotográfica em busca da sua gramática

Todo produto da cultura é um produto datado. Seja ele um texto, um quadro, uma foto ou qualquer outra manifestação artística do espírito humano, no fundo trata-se de uma linguagem que expressa, em si, um tempo. Na fotografia, essa marca do tempo é de dupla natureza. Em parte ela é ditada pelo período histórico em que a fotografia foi produzida; em parte é fruto da interação mental do fotógrafo com a sua época. Assim, aspectos de moda ou arquitetura, só para citar dois exemplos, são detalhes registrados pelas fotografias que as transformarão, um dia, em documentos para os historiadores de tempos futuros; já com o fotógrafo propriamente dito, a relação é de outra ordem e se dá a partir do seu histórico pessoal. A visão de mundo do fotógrafo é decorrente de tudo aquilo que ele leu, ouviu, viu e sentiu, uma espécie de memória cultural que, de algum modo, se manifesta em suas fotografias.

Quem melhor traduziu essa dualidade da fotografia foi John Szarkowski, um dos mais conceituados curadores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, responsável pela renomada mostra fotográfica Modos de Olhar. Para Szarkowski, a fotografia é um espaço demarcado pelas margens do fotograma, que se apresenta ao observador ora como janela, ora como espelho. Algumas vezes a foto é uma janela para o mundo visível, ou seja, um registro emoldurado pelo visor daquilo que se descortina diante dos olhos do fotógrafo; outras vezes apresenta-se como espelho, quando a imagem obtida reflete o espírito de quem a fotografou. Atrevo-me, inclusive, a ir além, sugerindo que toda fotografia é, a um só tempo, janela e espelho. A história da fotografia vem reafirmando, através dos fotógrafos que elege como seus mais expressivos representantes, que o domínio da técnica muitas vezes é secundário. O diferencial desses mestres é, não raro, a sua capacidade de produzir uma obra inovadora a partir da afinidade entre o tema escolhido e a sensibilidade do olhar que o registra.

Ao que tudo indica, a essência do trabalho desses fotógrafos que o tempo acabou transformando em referência para os demais passa pela compreensão de uma questão central que é exclusiva da imagem fotográfica. Isso porque, de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que em vez de acrescentar suprime elementos. Um texto é constituído por letras que se agregam em palavras, palavras que viram frases e frases que se transformam em parágrafos;

uma pintura geralmente parte da tela em branco que vai, pouco a pouco, sendo preenchida por camadas sucessivas de tinta; uma escultura, um projeto arquitetônico, um filme, um site e até mesmo um papo seguem o mesmo percurso: são construídos por adição. A fotografia, ao contrário, é subtrativa. Ao enquadrarmos um determinado assunto, a primeira coisa que fazemos é excluir do quadro a visão periférica; depois, no instante do clique, outra subtração: elegemos um fragmento de tempo e descartamos o antes e o depois, fixando-nos no instante; e, por fim, quando a luz é aprisionada nos grãos do filme ou nos pixels da imagem digital, o que se descarta é a profundidade de um mundo tridimensional, substituída pela noção de perspectiva embutida no plano da imagem fotográfica. A fotografia introduz, pois, uma imagem lapidada em diversos níveis, uma imagem-síntese.

A fotografia do momento decisivo

A concepção da fotografia enquanto síntese era a marca registrada do lendário fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, cuja morte em agosto de 2004, prestes a completar 96 anos, mereceu as manchetes de praticamente todas as mídias ao redor do mundo. Bresson, que havia estudado pintura dos 13 aos 21 anos e que voltou a pintar nos últimos 25 anos de sua vida, sabia como ninguém que a fotografia e o tempo tinham uma relação totalmente peculiar. Ele costumava dizer que enquanto a pintura era uma meditação, a fotografia era ação, e ao fotógrafo competia entrar em sintonia plena com o assunto fotografado para capturar aquele momento único em que todas as variáveis em jogo conspiravam para a grande fotografia. Um momento em que a informação contida na cena, aliada ao rigor plástico da composição e ao clímax da ação em curso se orquestrassem diante dos olhos do fotógrafo e exigissem, quase instintivamente, que o botão disparador fosse acionado. Enfim, o “momento decisivo”. Em uma de suas frases mais célebres, Cartier-Bresson disse que “fotografar é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”. E complementou: “com o olho que está fechado, olha-se para dentro, com o outro olha-se para fora”, como que ratificando a metáfora da janela e do espelho proposta por Szarkowski.

Mais do que um fotógrafo com apurada noção de composição, Bresson sempre intuiu o imenso potencial de comunicação da imagem fotográfica, capaz, inclusive, de transformá-lo, a sua revelia, em um dos ícones do século XX. A carreira do jovem pintor foi precocemente interrompida quando ele conheceu a Leica, uma pequena câmera alemã de 35 mm que lhe permitia aproximar-se de seus “alvos” sem ser notado e capturar o tão cobiçado “momento decisivo”. Aos 22 anos foi para a Costa do Marfim, onde passou um ano fotografando o ofício dos caçadores. Quando do seu regresso a Paris, publicou a história na prestigiosa revista *Vu* e, na esteira do sucesso obtido, iniciou uma série de alentados ensaios sobre a condição humana nas mais recônditas regiões do planeta, que se estendeu pelas décadas seguintes. Ainda nos anos de 1930 desafiou o moralismo vigente fotografando prostitutas e travestis no México, foi à Espanha registrar a guerra civil e iniciou a cobertura fotográfica da Segunda Guerra Mundial, uma aventura que lhe custou quase três anos em um campo de concentração nazista, de onde fugiu para trabalhar na resistência francesa.

Em 1947, Cartier-Bresson funda em Paris a Magnum Photos, uma agência de fotógrafos independentes que acaba se constituindo em um autêntico divisor de águas na história da fotografia documental. Em última instância, a Magnum possibilitava aos fotógrafos uma dedicação exclusiva aos seus projetos autorais, amparados por uma estrutura comercial que lhes permitia viver com os recursos arrecadados a partir da veiculação de suas fotos na grande imprensa ou entre clientes independentes. Respalda pela estrutura que ajudou a consolidar, Bresson mergulhou seu olhar no mundo do pós-guerra e acabou sendo o primeiro ocidental a fotografar a então União Soviética, a registrar o funeral de Gandhi na Índia e a fotografar a China durante a Revolução Cultural promovida por Mao Tsé-Tung. Ao lamentar a morte de Cartier-Bresson, o presidente da França, Jacques Chirac, classificou-

o como “o mais talentoso fotógrafo da sua geração”, e enfatizou que o mundo acabava de perder um gênio, cujo mérito tinha sido o de realizar o mais contundente e apaixonado retrato do século XX.

A fotografia socialmente comprometida

Quem seguiu o caminho pavimentado por Bresson foi o brasileiro Sebastião Salgado, que vem polarizando as atenções da mídia como o mais aclamado fotógrafo em atividade, mormente após a publicação de seus três livros mais conhecidos – Trabalhadores, Terra e Êxodos. As semelhanças de percurso entre os dois fotógrafos não são poucas. Basta lembrar que Salgado se projetou internacionalmente integrando o seleto grupo de fotógrafos da Magnum, agência fundada por Bresson, e, tal como o velho mestre, adotou a câmera Leica, os filmes em preto-e-branco e a opção estética pela fotografia dita humanista. Os inúmeros pontos em comum, entretanto, não significam que o estilo fotográfico de ambos se assemelhe. Ao contrário, enquanto Bresson coleciona imagens capturadas ao sabor do acaso, Salgado interage com o fotografado e se compromete ideologicamente com as causas que elege para registrar, a exemplo de alguns fotógrafos documentaristas que o precederam, cuja obra foi marcada pelo caráter humanitário. Entre esses pioneiros da fotografia socialmente engajada, três nomes merecem destaque: Lewis Hine, que durante as primeiras décadas do século XX denunciou a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos; Dorothea Lange, que retratou as devastadoras conseqüências da Grande Depressão sobre a população rural norte-americana na década de 1930; e Eugene Smith, que no início da década de 1970 documentou os efeitos da poluição industrial sobre os pescadores da baía de Minamata, no Japão.

Não obstante, apesar das evidentes diferenças estilísticas, Bresson e Salgado têm em comum algo que vai muito além do equipamento e do interesse humanitário. Ambos perceberam o imenso potencial da fotografia enquanto linguagem e produziram, cada um a seu modo, uma densa narrativa visual da contemporaneidade. Em uma de suas muitas entrevistas, Sebastião Salgado chegou a dizer que as pessoas, de um modo geral, ainda não se aperceberam de que a fotografia é uma espécie de linguagem transnacional que se comunica com todos os povos: “Buscamos durante muito tempo uma linguagem universal. Falou-se do esperanto, do inglês, do latim. Finalmente descobrimos uma linguagem universal, que é a imagem. A fotografia que faço aqui no Brasil vai ser difundida em dez, doze países, sem uma linha de tradução. Qualquer um que ler a minha imagem no Japão vai compreender, quem ler minha imagem na Índia vai compreender. A imagem é realmente uma escrita, uma linguagem universal”.

Entretanto, foi necessário um longo percurso até que esse economista, com doutorado cursado na Universidade de Paris, chegasse a tal conclusão. Ainda criança, Sebastião Salgado costumava acompanhar seu pai em longas viagens de trem entre Aimorés, sua cidade natal no interior de Minas Gerais, e a capital, Belo Horizonte. A paisagem que admirava à janela do vagão, composta pelos fornos e trabalhadores das indústrias do Vale do Aço, marcaria o fotógrafo para sempre. As imagens que o menino registrou em suas retinas reaparecem em Trabalhadores (1993), livro de fotografias que documenta os estertores de um tempo em que o trabalho manual de homens e mulheres constituía o eixo do mundo, progressivamente eclipsado pelo acelerado processo de informatização da produção. “Fotógrafo com meus amigos, minha cidade, toda a minha história. Fotógrafo com a minha ideologia”, declarou Salgado à BBC de Londres, quando do lançamento do livro.

Em 1994, após a repercussão internacional obtida por Trabalhadores, Sebastião Salgado resolveu sair da Magnum para trabalhar por conta própria, e criou a Amazonas Images, agência sediada na França, país onde o fotógrafo reside desde o exílio decorrente do Golpe Militar de 1964. Três anos depois publicava Terra (1997), um trabalho que trouxe à tona a face mais aguerrida da militância política de Salgado. O livro foi projetado às pressas e

nasceu por conta do massacre de 19 trabalhadores sem-terra em Eldorado dos Carajás, no dia 17 de abril de 1996. Informado do ocorrido, Salgado deslocou-se até o Pará a tempo de fotografar o velório e denunciar o descaso com que vinha sendo conduzida a questão agrária brasileira. Menos de um ano depois o livro, com prefácio de José Saramago e um CD encartado contendo quatro canções compostas e interpretadas por Chico Buarque de Hollanda, era lançado no Brasil, com os direitos integralmente doados ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, o MST.

O economista-fotógrafo dedicou-se então a registrar a lógica perversa da globalização, cujo aspecto mais sombrio é constituído pelos gigantescos fluxos populacionais que perambulam em trânsito por todos os continentes. Em alguns casos, esses refugiados do nosso tempo migram para fugir de conflitos políticos, étnicos e religiosos; outras vezes se deslocam em busca de melhores oportunidades de vida nas cidades, contribuindo para intensificar o surgimento de megalópoles com níveis de violência e miséria até então insuspeitados. O mundo não se encontrava mais diante de um êxodo bíblico, como aquele que em outros tempos conduziu os judeus à terra prometida através do Mar Vermelho. A migração agora era planetária e o êxodo vinha no plural. Com o sugestivo título de Êxodos (2000), o ensaio fotográfico daí resultante foi publicado simultaneamente em sete países e deu origem à maior mostra individual da história da fotografia.

Breves considerações finais

Este texto chega ao seu desfecho cheio de lacunas, e não poderia ser diferente. Aos inúmeros fotógrafos não mencionados nos exíguos limites deste artigo pode-se acrescentar um sem-número de movimentos artísticos que conspiraram para moldar o olhar contemporâneo. Só para citar um exemplo “nativo”, vale registrar a fotografia construtiva, um trabalho experimental desenvolvido por José Oiticica Filho na década de 1950, que dialogou com o concretismo e o neoconcretismo tanto na literatura quanto nas artes plásticas brasileiras.

Contudo, apesar das inevitáveis omissões, as páginas precedentes têm a pretensão de mostrar como a fotografia, ao longo da sua relativamente curta história, mudou a relação do homem com a cultura do seu tempo. Para tanto, a imagem fotográfica precisou dialogar indistintamente com cientistas e artistas, antes mesmo de se constituir enquanto linguagem autônoma. Depois, ao descobrir seu poder de síntese e a universalidade de sua mensagem, a fotografia ganhou projeção nas mídias globais que, de um modo geral, se comunicam com um mundo cada vez mais apressado e propenso à informação fragmentária e telegráfica. E é precisamente aí que reside o principal desafio para o fotógrafo contemporâneo. Se a profissão passou a ser mais requisitada, em função da voracidade com que a cultura de massa exige imagens, o mesmo nível de exigência não se estendeu à formação cultural de quem fotografa.

Sabemos que a fotografia é, efetivamente, uma linguagem de gramática muito simples. Não raro, uma consulta aos manuais das câmeras fotográficas, aliada a uma prática embrionária, é suficiente para garantir os rudimentos da técnica fotográfica; em contrapartida, anos de estudo não são garantia para uma escrita refinada. Talvez isso explique o desdém com que, durante muito tempo, a profissão de fotógrafo foi tratada, transferindo à fotografia o papel de apêndice do texto. Sabemos também que está em curso uma reversão dessa tendência, decorrente da já mencionada valorização que a imagem vem recebendo no âmbito das novas mídias, mas não podemos perder de vista que o grande agente dessa transformação é o aprimoramento cultural do fotógrafo.

Da mesma forma que o domínio de um idioma não garante a um revisor o exercício pleno da literatura, podemos depreender que o diferencial do fotógrafo não é saber

escrever com a luz, mas sim utilizar a narrativa fotográfica enquanto suporte para emitir a sua opinião sobre o mundo. Ao destacar os fotógrafos Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado como referências para ilustrar a fotografia do século XX, o que se pretendeu foi realçar a interdependência entre a formação do fotógrafo e o valor da sua produção. Não parece obra do acaso que a erudição de ambos e a temática humanista, abordada com forte acento autoral, tenham sido responsáveis pela repercussão de seus trabalhos em preto-e-branco, diante de um mundo que caminha a passos largos para a emergência de uma nova estética fotográfica, marcada pela saturação cromática e pelos efeitos digitais.

Referências

ADAMS, Ansel. A câmera. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.

_____. A cópia. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.

_____. O negativo. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.

ALCÂNTARA, Araquém. Terra Brasil. São Paulo: DBA, 1998.

ARNOLD, C. R. Fotografia aplicada. Barcelona: Omega, 1974.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CAPA, Robert. Fotografias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COSTA, Helouise Costa; RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ 1995.

DALY, Tim. Fotografia: digital: guia prático, um guia essencial para a criação de imagens digitais. Lisboa: Livros e Livros, 2000.

DAVIES, Adrian; FENNESSY, Phil. Digital imaging for photographers. Londres: Focal Press, 1999.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997.

EVANS, Harold. Testemunha ocular: 25 anos através das melhores fotos jornalísticas. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

FREUND, Gisèle. Photographie et société. Paris: Seuil, 1974.

GONZALEZ, Rafael C. Processamento de imagens digitais. São Paulo: Addison-Wesley, 1993.

GURAN, Milton. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1999.

HEDGECOE, John. Manual do fotógrafo. Rio de Janeiro: Ed. JB, 1982.

HUMBERTO, Luis. Universos & arrabaldes. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989.

KUBRUSLY, Cláudio A. O que é fotografia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LANGFORD, Michael J. Fotografia básica. São Paulo: M. Fontes, 1979.

_____. Tratado de fotografia. São Paulo: M. Fontes, 1981.

LEDO, Margarita. Documentarismo fotográfico: exodos e identidade. Madrid: Edições Cátedra, Signo e Imagem, 1998.

LIMA, Ivan. Fotografia e sua linguagem. 3. ed. Rio de Janeiro: Íris Foto, 1988.

_____. Fotorjornalismo brasileiro: realidade e linguagem. 2. ed. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1999.

LISTER, Martin. La imagnn fotográfica en la cultura digital. Barcelona: Paidós, 1997.

OLIVER, Paulo. Aspectos jurídicos: direito autoral: fotografia e imagem. São Paulo: Letras & Letras, 1991.

PARENTE, André (Org). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac Peixoto. Paisagens urbanas. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1996.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

RITCHIN, Fred. *In our own image, the coming revolution in photography*. New York: Aperture, 1990.

SALGADO, Sebastião. *Fotografias*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Outras Américas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SAWYER, Bem. *Cámaras digitais*. Madrid: Paraninfo, 1998.

SCHISLER, Millard W. L. *Revelação em preto e branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: M. Fontes, 1995.

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

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2001.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1998.

_____; LEPÍSCOPO, M. *História da fotografia, 1840-1960*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1998. 1 CD-Rom.

VASQUES, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.