

**ESTRATÉGIAS PARA
DECODIFICAR
FOTOGRAFIAS ADVINDAS
DE TEORIAS
FLUSSERIANAS: um
exercício com fotorretrato
criado por Richard Avedon**

STRATEGIES DERIVED FROM
FLUSSERIAN THEORIES FOR
DECODING PHOTOGRAPHS: an
exercise with a photo-portrait
created by Richard Avedon

ESTRATEGIAS PARA
DESCODIFICAR FOTOGRAFÍAS
QUE ADVIENEN DE LAS TEORÍAS
FLUSSERIANAS: un ejercicio con
fotorretrato creado por Richard
Avedon

Maria Ogécia Drigo¹

Rafael Bernardo Eisinger^{2 3}

RESUMO

O objetivo deste artigo é avaliar o potencial comunicativo de fotorretratos, por Richard Avedon, por meio de sua decodificação. Para tanto, apresentamos, inicialmente, reflexões sobre as teorias de Flusser relativas à imagem técnica, com foco na fotografia; em seguida, apresentamos sugestões de estratégias para decodificar fotografias e as aplicamos na análise de um fotorretrato

¹ Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestrado em Educação (UNIMEP). Graduação em Licenciatura em Matemática (UNISO). Docente e coordenadora do PPG em Comunicação e Cultura da Uniso. E-mail: maria.ogecia@gmail.com.

² Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Graduação em Jornalismo (UNISO). E-mail: r.jornalismo@gmail.com.

³ Endereço de contato com autores (por correio): Universidade de Sorocaba, Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas. Rodovia Raposo Tavares, Km 92,5 - CEP:18023000 - Sorocaba, SP - Brasil - Caixa-postal: 578587.

elaborado por Richard Avedon. Este artigo é importante por elaborar um percurso para análise de fotografias, valendo-se de teorias flusserianas.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser. Imagem sintética. Fotografia. Richard Avedon. Fotorretrato.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to evaluate the communicative potential of photo-portraits by Richard Avedon through their decoding. To this purpose, we initially present Flusser's theories on technical images, focusing on photography; sequentially, photography-decoding strategies are presented, through a sample analysis of one photo-portrait by Richard Avedon. This paper is important because it proposes a route for photography analysis through the use of flusserian theories.

KEYWORDS: Vilém Flusser. Synthetic image. Photography. Richard Avedon. Photo-portrait.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es evaluar el potencial comunicativo de fotorretratos, de Richard Avedon, por medio de su descodificación. Para ello, presentamos, inicialmente, reflexiones sobre las teorías de Flusser relativas a la imagen técnica, con foco en la fotografía; enseguida, presentamos sugerencias de estrategias para descodificar fotografías y las aplicamos al análisis de un fotorretrato elaborado por Richard Avedon. Este artículo es importante pues elabora un recorrido para análisis de fotografías, y se vale de las teorías flusserianas.

PALABRAS-CLAVE: Vilém Flusser. Imagen sintética. Fotografía. Richard Avedon. Fotorretrato.

Recebido em: 22.04.2017. Aceito em: 19.06.2018. Publicado em: 01.08.2018.

Introdução

O tema deste artigo é o fotográfico e envolve a produção de Richard Avedon. A carreira de Avedon, fotógrafo que nasceu em 1923, em Nova York, começa em 1946, em Paris, nas revistas de moda, *Harper's Bazaar* e *Vogue*. Ele consolidou-se como um fotógrafo inovador para a moda, por abandonar as poses de estátuas para as modelos e colocá-las em movimento, por abandonar os estúdios fechados e levá-las para ambientes externos. Consagrou-se também por realizar fotos jornalísticas, fotorretratos e produções autorais. Nesse artigo, priorizamos o potencial de sentidos de fotorretratos e selecionamos para análise – ou decodificação, na perspectiva das teorias flusserianas –, o fotorretrato de Marilyn Monroe.

Assim, com o objetivo de sugerir e aplicar estratégias para decodificação de fotografias, valendo-se das ideias de Vilém Flusser, que constam na obra *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, apresentamos, de modo resumido, as ideias desenvolvidas nessa obra sobre imagem técnica e, em particular, sobre fotografia; em seguida, sugerimos estratégias para decodificação da fotografia advindas de tais ideias e as aplicamos na análise do fotorretrato mencionado.

Este artigo é importante por trazer à tona aspectos do pensamento flusseriano que, no universo das imagens, no mundo codificado, enfatizam a importância do programa do operador do aparelho na produção de imagens. Iniciamos com aspectos do fotográfico, na perspectiva de Flusser.

Sobre o fotográfico

Conforme Martins e Silva (2013), Vilém Flusser, no livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, elabora uma teoria do fotográfico e ao mesmo tempo uma análise da sociedade pós-histórica ou pós-

industrial, marcada pela onipresença das imagens e mediadas pelas tecnologias, as quais substituem a predominância dos textos e de conceitos inerentes à sociedade industrial.

Para Santaella (2012), um aspecto importante do pensamento flusseriano, em relação à fotografia “é seu tratamento da fotografia como um modelo abstrato de codificação passível de funcionar para quaisquer outros sistemas de codificação que já surgiram e que estão por vir.” (SANTAELLA, 2012). Segundo a mesma autora, Flusser dedicou grande atenção para a relação instrumento/máquina/aparelho. Esclarece ainda que, segundo o filósofo tcheco e que viveu no Brasil, os instrumentos simulam órgãos do corpo, como prolongamento desses e que, após a revolução industrial, pelo fato de que os instrumentos começaram a fazer uso de teorias científicas para a simulação dos órgãos sensórios, eles se tornaram técnicos e passam a ser denominados máquinas. Há diferenças entre instrumentos e aparelhos, pois os primeiros trabalham e os segundo não, o que permite inferir que os fotógrafos agem ao produzirem símbolos tanto por armazená-los como por manipulá-los.

Os instrumentos, para Flusser, conforme esclarece Santaella (2012), são utilizados para a produção de bens materiais enquanto os aparelhos, inaugurados com a máquina fotográfica, produzem e reproduzem signos, capacidade essa denominada de programação. Sob esse prisma, enfatiza a autora, o que caracteriza o aparelho fotográfico é estar programado, sendo as fotografias realizações de potencialidades inscritas no aparelho e disso decorre a complementaridade entre fotógrafo e aparelho, a competência do fotógrafo e sua habilidade lúdica para explorar os potenciais da programação, devendo ser parte da competência do aparelho.

Flusser (2008), ao tratar das imagens técnicas, esclarece que elas delineiam duas tendências. Uma indica o rumo da sociedade totalitária,

centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens. Nesse artigo, tratamos da segunda tendência, uma vez que consideramos que a imagem técnica, em particular a fotografia, estabelece um diálogo com criadores de imagens.

As imagens técnicas, para as pessoas comuns, segundo Flusser (2011), tornaram-se mediações entre elas e o mundo. Nesse sentido, o autor se propõe a entender se na relação com a realidade tais imagens são mapas ou biombos. Enquanto mapa, elas e em particular as fotografias, apontam para aspectos da realidade. Enquanto biombos, elas também vedam a realidade. Para vencer tal ambiguidade, faz-se necessário refletir sobre a imaginação, ou sobre o pensamento com imagem, reproduzida por um aparelho tecnológico: a câmera fotográfica. Tal aparelho traz à tona outra ambiguidade presente na relação de dependência entre o programa e o fotógrafo. Seria o aparelho, com suas programações automatizadas, livre da intervenção ou propósito humano? Ou, a interferência da imaginação humana, incluindo sua habilidade em jogar com o programa do aparelho, controlaria ou induziria a transformação de seus pensamentos em um plano fotográfico?

Conforme Flusser (2011), as imagens técnicas são superfícies que intentam representar algo que está fora no espaço e no tempo e é resultado de esforço de abstração de duas de quatro dimensões espaciotemporais, para preservar as dimensões do plano. Isto se dá devido a uma capacidade de abstração, muito peculiar, denominada imaginação. No processo fotográfico, portanto, a imaginação é a capacidade de trazer fenômenos reais presentes em quatro dimensões, para o plano fotográfico, em apenas duas. A imaginação, conforme Flusser (2011, p. 21), "é a capacidade de codificar fenômenos de

quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens”.

O mesmo autor compara a imagem técnica com aquela realizada com intervenção do agente humano, no caso, na pintura ou no desenho. Esclarece ainda que a imagem tradicional é símbolo, pois entre ela e os seus significados, há sempre o pintor ou o desenhista. Ele, um agente humano, transfere para o papel ou tela, símbolos que estão em sua mente. Nesse caso, decifrar a imagem corresponde a descobrir o que se passou na mente desse agente. Para as imagens técnicas, também há um fator entre elas e os seus significados, um aparelho e um agente humano que o manipula. O fator é um “aparelho-operador”, como esclarece Flusser (2011, p. 32):

Mas tal complexo ‘aparelho-operador’ parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las.

Para levar adiante tal tarefa, a de decifrar imagens técnicas, Flusser inicia esclarecendo aspectos do olhar de quem observa o resultado, o *output* do fotográfico. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e reconstruir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vagar pela superfície da imagem. Tal vagar pela superfície é chamado de

scanning. (FLUSSER, 2011, p. 22). “O traçado do segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor.” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Mas, como se dá o controle do aparelho fotográfico? Ele é controlado pelo homem, ou o homem é refém do aparato fotográfico? Explica o filósofo que, quando os instrumentos transformam-se em máquinas, a relação com o homem também se modifica.

O aparelho fotográfico não é instrumento no sentido tradicional, mas é brinquedo. Antes da revolução industrial, os instrumentos conviviam com os homens, funcionavam em função dele; enquanto as máquinas eram antes por eles cercadas, depois os homens passam a funcionar em função das máquinas. “E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa.” (FLUSSER, 2011, p. 43). Nesse sentido, o aparelho precisa ter um programa “rico”, como enfatiza o filósofo. Ou seja, o programa não pode limitar-se à competência do funcionário, ou ainda, “a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho. De maneira que o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade” (FLUSSER, 2011, p. 43) e “ao buscar as potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde.” (FLUSSER, 2011, p. 43). Esclarece o mesmo autor que o programa do aparelho é constituído por símbolos permutáveis e que o funcionamento do aparelho corresponde à permutação de símbolos programados. Outro aspecto importante vai compor o funcionamento do aparelho fotográfico, o gesto do fotógrafo. Nas palavras de Flusser (2011, p. 49):

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um momento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstruir a condição do gesto.

O ato de fotografar é similar ao de um caçador na “floresta densa da cultura”. Tal floresta é constituída por objetos culturais, que segundo o mesmo autor, estão imbuídos de intenções e, por isso mesmo, podem dificultar a caça. Neste ponto está a verdadeira função do fotógrafo, que deve ser a de “driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, avança contra as intenções de sua cultura. Por isto, é gesto diferente, conforme ocorra na selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, na sala de estar ou campo cultivado.” (FLUSSER, 2011, p. 49-50). Assim, encontramos uma pista para elaborar estratégias de análise de imagem técnica, ou para decifrar uma imagem técnica e, de modo especial, a fotografia. Deste modo, é possível decifrar uma fotografia, pois as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser distinguidas. É necessário decifrar as condições culturais possivelmente dribladas pelo fotógrafo.

Flusser (2011, p. 63) esclarece que a intenção do fotógrafo consiste em codificar em imagens os conceitos que têm na memória; fazer uso do aparelho para empreender esta tarefa; fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens e fixar tais imagens para sempre. A intenção programada no aparelho, por sua vez, consiste em codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; valer-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; fazer com que tais imagens

sirvam de modelos para homens e, por fim, fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas.

De modo resumido, o aparelho tem intenção de realizar seu programa, o que quer dizer que o aparelho tem intenção de “programar os homens para que lhe sirvam de feedback para o seu contínuo aperfeiçoamento.” (FLUSSER, 2011, p. 63). Há também aspectos culturais engendrados na forma de olhar e registrar empreendida pelos fotógrafos. Regiões espaciais são construídas com visões diretas, laterais, contemplativa e também olhar-relâmpago, ou sorrateiro. O fotógrafo, ao escolher a caça e categorias para apanhá-la, “pode recorrer também a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será de a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos.” (FLUSSER, 2011, p. 52).

Flusser (2011) propõe algumas questões que devem auxiliar na tarefa de decifrar uma fotografia, como a de verificar se houve apropriação da intenção do aparelho pelo fotógrafo e a submissão dessa à sua própria intenção; os métodos utilizados, se astúcia, violência ou truques; a avaliação do quanto o aparelho desviou a intenção do fotógrafo para os propósitos nele programados. A partir dessas questões, elaboramos alguns procedimentos para “decodificar” fotografias, que apresentamos em seguida.

Decodificar fotografia: estratégias advindas do pensamento flusseriano

Para decifrar uma fotografia, seguindo as reflexões de Flusser (2011), parece ser necessário adentrar o par aparelho-operador, o canal entre a imagem e o seu significado, que não é fácil desvendar, pois o intérprete só pode ver o *input* e o *output* e não tem acesso ao movimento nesse canal. Embora ele considere que somos analfabetos em relação à imagem técnica, em

particular em relação à fotografia, ele dá pistas para que a tarefa de decifrá-la possa ser levada adiante. A primeira delas é a de que na superfície da imagem podemos captar, num golpe de vista, o significado superficial. A segunda pista surge com a possibilidade de que se vaguearmos o olhar pela imagem então podemos reconstruí-la. O autor denominou esse olhar de *scanning*.

O segundo tipo de olhar, o *scaninig*, constitui-se como um método, pois pode levar à síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor. Nesse processo, como que numa cumplicidade, a intencionalidade do emissor pode coadunar-se com a aventada pelo receptor. Assim sendo, o significado da imagem técnica constitui-se num fluxo de sentidos posto também nos momentos da decodificação da imagem. Outro aspecto que deve ser levado em conta na decodificação é o fato de que as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser diferenciadas e que cabe ao intérprete buscar pistas para identificá-las. Vale lembrar que, segundo Flusser (2011), a intenção do fotógrafo é tornar perene os conceitos sob a forma de imagens, que precisam ser acessíveis aos outros para assim neles eternizarem-se. O gesto do fotógrafo é técnico, guiado por conceitos. A intenção do aparelho, por sua vez, é realizar o seu programa.

Há outra pista dada por Flusser (2011), a de que o fotógrafo pode também utilizar critérios que não os do aparelho. Isto implica que há um processo de construção da imagem, talvez antes do gatilho ser disparado e que está atado ao contexto em que o fotógrafo se insere. A outra pista dada pelo filósofo está na sua comparação entre o gesto do fotógrafo e de um caçador, sendo que o fotógrafo/caçador busca sua caça na floresta densa da cultura. Ele entra em embate com as intenções escondidas nos objetos. Enfatiza ainda que em tal campo de batalha, o fotógrafo deve ir contra as intenções de sua cultura. Do nosso ponto de vista, as pistas dadas por Flusser (2011), permitem a elaboração de estratégias metodológicas para análise de fotografias.

Vamos inicialmente propor cinco passos: 1. Percorrer a imagem com um olhar atento, observacional, ávido por objetos da cultura sugeridos ou apresentados na imagem. Realizar esse passo corresponde a se questionar sobre os objetos que compõem a imagem como um todo. 2. Pesquisar em outras fontes, que envolvem também a vivência do fotógrafo, os significados compartilhados culturalmente relativos aos objetos destacados no primeiro passo. Neste passo, faz-se extremamente importante conhecer o contexto em que a imagem foi realizada. 3. Explicitar como os objetos da cultura que constam na fotografia burlam significados instituídos. Esse passo envolve avaliar como o objeto é apresentado ou sugerido e que ambiência ele constrói no cenário, ou para a imagem como um todo. 4. Explicitar aspectos do programa que foram utilizados pelo fotógrafo e, em que medida, eles se constituíram em estratégias de produção de sentidos.

Cabe ao intérprete buscar contribuições sobre o processo de produção do fotógrafo, que consta na literatura específica. Flusser (2011) coloca questões que o intérprete pode tentar responder e que estão relacionadas à relação aparelho/fotógrafo. São elas: a) Como o fotógrafo conseguiu apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la a sua própria?; b) Que métodos o fotógrafo utilizou: Astúcia? Violência? Truques?; c) O aparelho apropriou-se da intenção do fotógrafo e a desviou para os propósitos nele programados? 5. Retomar o olhar que capta o significado superficial, uma vez que ela contribui para que o receptor, ou intérprete possa captar a ambiência construída na imagem, o que reforça a volta do segundo olhar, que pode assim tornar-se mais robusto e contribuir para a busca de outras pistas. Os raciocínios que elas desencadeiam permitem ir além do input e output, ou seja, permitem vasculhar a caixa preta.

Em seguida, aplicamos as estratégias de decodificação da fotografia advindas da nossa interpretação do pensamento flusseriano, no tocante à fotografia. Segue a decodificação do fotorretrato de Marilyn Monroe.

Fotorretrato de Marilyn Monroe

Vejamos agora a decodificação do fotorretrato feito por Richard Avedon, em 1957 (Fig. 1).

Figura 1: Marilyn Monroe, por Richard Avedon, 1957



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 60).

O fotorretrato (Fig. 1) é de Norma Jeane Mortenson, nascida na cidade de Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos, em primeiro de junho de 1926. Em sua breve vida, que se encerrou tragicamente em 1962, aos 36 anos, Norma tornou-

se a estrela de Hollywood, Marilyn Monroe. Ela teve uma infância repleta de problemas e, enquanto estrela de cinema, teve uma trajetória marcada por romances turbulentos e sempre sob holofotes. Segundo o site⁴ que apresenta sua biografia, o nome da estrela foi criado, a partir do sobrenome da mãe, Monroe, e de Marilyn Miller, nome de uma artista musical dos anos 1920.

Segundo Silva (2013), a produção e a exibição de filmes como prática comercial, nos Estados Unidos, iniciou-se em 1910. Os filmes do período de Hollywood formaram e promoveram a unificação de símbolos de etnia, religião, gêneros e classes de uma sociedade americana fragmentada. Conforme Silva (2013, p. 29):

Foram precisas duas décadas, no entanto, para que o cinema norte-americano se transformasse em uma indústria complexa e que o nome do distrito onde a maioria das obras era filmada, Hollywood, passasse a denominar, grosso modo, a produção cinematográfica daquele país. Se no final dos anos 1930 os estúdios alcançaram a formação que parecia ser a mais ideal para gerar o maior lucro possível para seus membros, foi nos anos 1940 que seus donos e sócios, atores, atrizes e diretores, desfrutaram intensamente dos resultados dessa estrutura, tendo os seus Oito Maiores Estúdios alcançado, nessa década, lucros que jamais se veriam novamente se comparados proporcionalmente à renda e ao tamanho do país.

Nesse contexto, segundo Morin (1989), as estrelas de Hollywood são consideradas seres fabulosos, divinos e imortais, produtos e ídolos.

A estrela não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens. [...] A estrela determina as múltiplas personagens dos filmes: encarna nelas e as transcende. Por sua vez, estas também a transcendem: suas qualidades excepcionais se refletem na estrela. [...] O representante e o representado se determinam mutuamente. A estrela é mais que um ator encarnando personagens; ela se encarna nelas e elas se encarnam nela. (MORIN, 1989, p. 24).

⁴ Disponível em: <<https://marilynmonroe.com/about/>>. Acesso em: 02 maio 2017.

Deste modo, conforme Morin (1989), o cinema consolidou-se, durante todo o século XX, como meio de comunicação que serviu como arena para esse comércio simbólico entre fantasia e realidade. O universo hollywoodiano, segundo o mesmo autor, era visto como maravilhoso, pois tudo era filtrado, de modo que os divórcios eram sempre transformados em algo prazeroso e que contribuía para o sucesso; as mudanças eram tidas como viagens maravilhosas; as grandes festas eram sinais de alegria e não sinal de consumo desenfreado; os isolamentos em residências de luxo eram vistos como escolhas e não como sinal de solidão; os internamentos em hospitais eram sempre provocados por esgotamentos e não crises depressivas e assim por diante. Se o intérprete for guiado pelo nome Marilyn Monroe e pela imagem da atriz construída pelas mídias, de modo geral, o fotorretrato (Fig. 1) rompe com possíveis expectativas. Ele exibe uma imagem um pouco distante da imagem da atriz consagrada. O site do *Museum of Modern Art – MoMa*⁵, de Nova Iorque, exibe tal fotorretrato e esclarece como o fotógrafo conseguiu levar a atriz para além do contexto midiático. Nas palavras de Avedon (1995):

Não há pessoa como a Marilyn Monroe. Marilyn Monroe é uma invenção da atriz, uma invenção genial que ela criou, como um ator cria um personagem. Então a "Marilyn Monroe" colocou um vestido coberto de lantejoulas e dançou no meu estúdio... digo, por horas ela dançou, cantou e flertou, e começou a fazer coisas que não tenho como descrever o que ela fez... ela fez Marilyn Monroe.

Nesses momentos a personagem existia e persistia, tal como podemos observar nas imagens (Fig. 2).

⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-avedon-marilyn-monroe-actress-new-york-may-6-1957>. Acesso em: 10 maio 2017.

Figura 2 – Infinitas mas a mesma Marilyn Monroe



Fonte: Disponível em: <<https://lgill13.wordpress.com/2015/02/05/richard-avedon/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

Mas, quando a atriz parou de dançar, de beber e quando o personagem se foi... a atriz, como uma criança, permaneceu sentada, calada. Ao final do ensaio, ele explica que o rosto de Marilyn de repente "caiu", "desabou". Então o fotógrafo capta a imagem (Fig. 2), uma vez que, conforme relata o próprio Avedon, a atriz não fez nenhum movimento sinalizando que não queria ser fotografada. Nas palavras de Avedon (1995):

Em seguida, houve uma queda inevitável! De alguém que estava muito alta... e quando a noite terminou, ela sentou num canto como uma criança... e tudo tinha ido embora... mas eu não poderia fotografar sem seu consentimento. Então, eu vim com a câmera e eu vi que ela não era mais nada daquilo.

No caso, a fotografia exhibe uma imagem que, de certo modo, não fora planejada pelo fotógrafo. Peixoto (2003), ao tratar de especificidades da fotografia e, em particular, o fotorretrato, quando compara com a arte de retratar na pintura, explica que um quadro nunca poderia mostrar algo que o pintor não pudesse planejar, o que não acontece com o fotorretrato. Assim, valendo-se de Benjamin, o mesmo autor explica que o invisível da fotografia

está relacionado com a faísca do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade pode pincelar a imagem.

Mas as primeiras pessoas que tiveram suas imagens reproduzidas não eram, em geral, identificadas a um evento. Os jornais eram raros, a fotografia ainda não tinha virado um instrumento, ainda não servia para ilustrar as notícias. Ao contrário do fotojornalismo atual, não havia como fundo o burburinho dos acontecimentos. O rosto humano, diz Benjamin, era rodeado por 'um silêncio em que o olhar repousava'. Uma quietude própria da paisagem. (...) O retrato resultaria dessa suspensão. (PEIXOTO, 2003, p. 60).

De certo modo, há momentos de suspensão no fotorretrato de Marilyn Monroe, nos quais ela parece adentrar o tempo e nele crescer enquanto pessoa, distanciando da atriz e da sua imagem. Talvez fosse essa a intenção de Avedon. Conforme esclarece Peixoto (2003, p. 60):

A exposição prolongada dá tempo para que a pessoa retratada encontre sua expressão diante da câmera. O retrato é, aqui, uma questão de tempo. A própria técnica leva o modelo a 'viver não ao sabor do instante, mas dentro dele'. Essas imagens davam o tempo que as coisas precisavam para se cristalizar, as pessoas 'cresciam dentro da imagem'. O oposto do instantâneo jornalístico, que decide sobre a fama do retratado.

Segundo Peixoto (2003), Diana Arbus faz da pose o princípio de desvelamento.

Para ela, a revelação das características pessoais resultaria não de um instante, mas de um longo processo. Seus modelos deviam estar conscientes de estar sendo retratados. Em vez de levá-los a ter uma postura natural, isso os incitaria a parecer constrangidos – ou seja, a posar. Tal como os antigos retratos, que, por demandarem um longo tempo de exposição, desarmavam a pose estudada, a postura avisada revela de fato a consciência dos indivíduos de sua própria infelicidade. (PEIXOTO, 2003, p. 78).

Assim, retomando os passos de análise propostos, podemos enfatizar que os códigos driblados pelo fotógrafo foram os da pose e também o da

imagem compartilhada numa cultura sobre a celebridade Marilyn Monroe. O primeiro foi rompido com o tempo de exposição o segundo, que propiciou também romper com uma imagem cristalizada da atriz hollywoodiana, decorreu do primeiro. Assim, decodificar o fotorretrato, seguindo os passos advindos de Flusser (2011), corresponde a levar o intérprete a rever suas concepções, suas crenças sobre as estrelas de Hollywood, bem como sobre essa indústria cinematográfica, no período mencionado. Talvez fosse essa a intenção do fotógrafo, pois o fato de subverter a pose contribuiu para que a imagem da celebridade se esvaísse.

Ao conjecturar sobre o conhecimento de Avedon sobre o aparelho/programa, ou procurar informações sobre o *making of* dos fotorretratos por ele realizados, em notícias de jornais, ou em documentários, ou observando fotografias comerciais e autorais, encontramos dois modelos de câmeras por ele utilizados. Uma câmera de médio formato, uma Rolleiflex, e outro modelo, uma câmera pouco usual para fotografia de pessoas – a câmera de grande formato.

Segundo Adams (2002), essa câmera é extremamente pesada e desajeitada quando comparada com uma câmera menor ou mesmo com as populares. Mas, “o trabalho e as restrições maiores impostos pela câmera de grande formato são compensados pelo que ela oferece em termos de precisão na visualização e desempenhos mecânico superior.” (ADAMS, 2002, p. 45).

A relação aparelho/fotógrafo sobre o controle é posta por Flusser como controversa. Em relação à busca de controle, Adams (2002, p 18) explica:

À medida que desenvolvemos um entendimento mais profundo dos controles disponíveis, podemos avançar um passo adiante e começar a ‘aplicá-los’ mentalmente antes de realizar uma fotografia. Depois de conhecer os efeitos dos diferentes estágios do processo, podemos tentar ver o objeto como ele vai aparecer na cópia final, depois de

modificado pelos controles da câmera, do filme e da revelação. Podemos visualizar diferentes interpretações de um único objeto e então escolher e realizar a que mais se aproximar de nossas intenções subjetivas e 'artísticas'. Obviamente, quanto mais refinada for tal habilidade mais sutis e precisos serão os resultados.

A composição passa também pelo entendimento das objetivas utilizadas pelo fotógrafo. A câmera de grande formato permite a troca de objetiva, que é uma contribuição à criação do fotógrafo. Conforme Präkel (2010a), a perspectiva aplicada ao plano de detalhe do rosto pode ser alterada de acordo com a objetiva utilizada na câmera. As objetivas possuem distâncias focais diferentes entre si, o que resulta um desenho de linha diferente à medida em que são trocadas. Tais características ópticas podem aumentar ou diminuir ângulos de visão, abaular linhas verticais e horizontais para dentro (ou para fora) do fotograma, assim como alterar a noção de distância dos planos e conseqüentemente a relação de proximidade daquilo que se vê através da fotografia.

As lentes de diferentes distâncias focais afetam as imagens do rosto humano de maneira bastante radical. Ao fazer retratos, é importante considerar o efeito que a distância focal da lente tem sobre as proporções do rosto. Não é nenhuma coincidência que as teleobjetivas curtas já foram chamadas de lentes de 'retrato'. (PRÄKEL, 2010a, p. 32).

A luz também é outra ferramenta técnica que agrega sentidos à fotografia. Controlar e realizar a montagem da luz de um estúdio é uma aplicação que por vezes acontece bem antes da fotografia ser realizada. "A direção da luz que incide sobre o assunto tem grande impacto sobre a 'leitura' da imagem pelo observador. Se o assunto – seja uma natureza-morta ou o retrato de uma pessoa – estiver no centro de um círculo, a luz pode vir de qualquer lugar em volta dele." (PRÄKEL, 2010b, p. 120).

O controle da iluminação de estúdio é diferente do controle da iluminação externa. “Sem a luz, não há fotografia. O fotógrafo pode controlar a luz de um ambiente natural, mas só até certo ponto. Em geral, isso significa esperar o sol se mover ou o clima mudar. No estúdio, porém, o fotógrafo tem total controle sobre a luz.” (PRÄKEL, 2010b, p. 110).

Por certo, o resultado final (Fig. 1) é fruto desse fazer de Avedon, que buscava também driblar o programa do aparelho.

Considerações finais

Com a decodificação desse fotorretrato constatamos que a relação do fotógrafo com o seu aparelho não é a de subserviência do aparelho, como se um simples *clik*, ou um simples toque do dedo em um botão, fosse capaz de fazer vir à tona a intencionalidade do fotógrafo.

Na relação aparelho/fotógrafo, o segundo não é somente detentor de conhecimentos sobre o programa, mas também está imbuído de intencionalidades, que são pressentidas pelo programa; o programa, por sua vez, é desafiador, ele não subestima o fotógrafo, mas tenta tornar a sua tarefa mais difícil, uma vez que ele também têm limitações e é operado, ou burlado, por um “programa” mais plástico, rico em intencionalidades. Por fim, o produto, que engendra todos esses conhecimentos, desafia o receptor, pois esses vêm codificados sobre uma superfície. Cabe ao receptor, decifrá-los.

Em relação à Comunicação e Informação, este artigo traz contribuições, de um lado, por tratar da produção fotográfica de Richard Avedon, ainda pouco explorada; de outro, por tratar de um modo particular de decodificar fotografias, valendo-se de conceitos de Flusser, o que é bem-vindo para a compreensão de processos e produtos midiáticos em que as fotografias estão

presentes. Com a aplicação de estratégias extraídas desses conceitos enfatizam-se os aspectos engendrados na relação de controle entre o aparelho/programa e o fotógrafo, no caso, ou as intencionalidades envolvidas no processo, que vai além de análises do *input* ou *output*.

Referências

ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: Senac, 2002.

AVEDON, Richard. **Richard Avedon – Photographs 1946-2004**. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. Editora Senac. São Paulo, 2003.

MARTINS, Paula M.; SILVA, Teófilo A. da. Decifrando a linguagem da caixa-preta: Vilém Flusser e a Análise do Discurso. **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul./dez. 2013.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PRÄKEL, David. **Composição**. Porto Alegre: Bookman, 2010a.

PRÄKEL, David. **Iluminação**. Porto Alegre: Bookman, 2010b.

SANTAELLA, Lúcia. Flusser: um pensador visionário. **Simpósio Flusser em Fluxo**. Universidade Federal do Ceará, 2012. Disponível em:



revista Observatório

ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 5, agosto. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n5p695>

<<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/santaella-pensador.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, propaganda e política**: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu fui um comunista para o FBI* (1951). 190 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2013.