

O PRÉ-FOTOGRAFICO: A ESCOLHA E OS CRITÉRIOS NA FOTOGRAFIA DE LUIZ BRAGA.

Joaquim Cesar da Veiga Netto
Doutorando – PPGAV/EBA/UFRJ

O pré-fotográfico é a ocasião oportuna onde o fotógrafo se prepara para a ação do registro. Para conseguir uma boa imagem o artista inicia o seu trabalho bem antes do momento da foto. A pesquisa, o projeto é essencial para o resultado da fotografia. O fotógrafo precisa saber que momento pegar. Assim, a princípio ele já traz uma idéia em mente para ser materializada. É nesta perspectiva que, em relação à constituição da experiência fotográfica, e, portanto, de um ponto de vista estrutural, se pode falar de uma preeminência da *intencionalidade funcionante*, isto é, aquela intencionalidade operante do fotógrafo que é processo antes de ser reflexão/tema da imagem materializada.

O campo prático-perceptivo é o cotidiano do fotógrafo, ou seja, é o mundo enquanto um conjunto aberto de “coisas” a serem percebidas, manipuladas, transformadas, desejadas, etc. Assim, não é essencial que a intencionalidade operante (enquanto *praxis* constitutiva) do fotógrafo seja autopresença, mas permaneça latente em seu próprio operar. Neste sentido, a intencionalidade operante só pode ser captada em virtude de uma inversão do olhar, que não aponta mais para as coisas registradas, e sim para a atitude/desejo presente no fotógrafo. Desejo que se encontra no projeto materializado na foto, ou seja, uma espécie de paradoxo: a preeminência do irrefletido, da intencionalidade operante como *praxis* constitutiva, só pode ser verificável na atitude reflexiva/temática.

No caso das fotografias de Braga, podemos dizer que a percepção está relacionada à atitude corpórea do envolvimento do artista com o seu cotidiano e, conseqüentemente, às sensações provocadas por estas relações que o conduz às escolhas. Assim, trariamós à discussão uma nova compreensão de sensação que nos leva, também, a uma nova compreensão da noção de percepção. Neste caso, diferente daquela proposta apresentada pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear, ou seja, de estímulo-resposta. Na concepção da percepção que trago aqui, a partir da idéia fenomenológica de Andrea Bonomia, a apreensão do sentido ou dos sentidos é operada

pelo corpo/sensações, e tratando-se de uma expressão criadora como a do fotógrafo, se constitui segundo diferentes olhares sobre o mundo, que envolve de forma subjacente uma bagagem sedimentada de experiências.

Segundo Merleau-Ponty, é preciso fundar um olhar em um pensamento.¹ Desse modo, os aspectos da criatividade artística, ou seja, as correlações apreendidas nos objetos, e entre eles, serão feitas por um ser que alia seu olhar ao “pensamento que desmancha o tecido da tradição da razão, puxando seus fios com argumentos sobre não-coincidências e irrazões”. O olhar tudo pode ver, e seu exercício, primeiramente, é um ato de afastamento de considerações que, em si mesmas, formam um todo a partir de suas estruturas: o sujeito não é um observador absoluto que, no seu sobrevôo fotografa, pinta ou desenha, por exemplo, semelhanças urbanas entre cidades como Belém, São Paulo, Rio de Janeiro e Paris, equacionando uma linguagem-modelo e determinadas transferências inadequadas para esses atos de conhecimento de mundo. Por outro lado, exercícios do olhar nos aproximam da percepção de fenômenos que, por sua vez, oferecem certas ligações visuais entre os objetos do mundo. Uma experiência desse tipo tem o intuito de estruturar a criação artística visual e pode desencadear um desdobramento de muitos outros atos relativos ao processo poético, ao projeto adotado por Braga em suas fotografias.

François Soulages (2010), discute as determinações técnicas e humanas no processo fotográfico. Ele diz: “A imagem da fotografia, como a da *camera oscura*, não é portanto natural, nem objetiva, nem neutra, mas cultural e herdeira de técnicas, de práticas e de teorias historicamente determinadas.” Soulages discute a dimensão estética da linguagem fotográfica, que inevitavelmente dialoga com questões pictóricas, uma vez que sua gênese encontra-se atrelada a história da arte, quer seja recebendo influências da linguagem pictórica ou influenciando-a com a nova forma de olhar e dar a ver o mundo a partir da câmera fotográfica. Desta forma, poderíamos dizer que a novidade da fotografia não é física, mas química. Assim, com efeito, se desde o século XI, com sua *camera oscura*, os astrônomos árabes já viam imagens comparáveis àquelas produzidas pela fotografia, em contrapartida, é graças à química que essa técnica inventada no século XIX permite fixar tais imagens. O material fotográfico (máquina

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 16.

fotográfica, placa, filme, papel, etc.) foi concebido para obter fotograficamente o que, para pintar, por exemplo, uma vista, os artistas do renascimento procuravam com a teoria e as práticas da perspectiva, com a câmara clara ou com a janela de treliça.

Enfim, no que diz respeito a escolha e os critérios vale ressaltar que ambos encontram-se imersos no campo prático-perceptivo do artista. O cotidiano do fotógrafo, ou seja, o mundo enquanto um conjunto aberto de “coisas” a serem percebidas, manipuladas, transformadas, desejadas, etc. Assim, a imagem construída a partir da fotografia não é portanto natural, nem objetiva, nem neutra, mas cultural e herdeira de técnicas, de práticas e de teorias historicamente determinadas. Neste sentido, podemos perceber transferências das normas próprias do campo da pintura (critérios), difundidas pelas academias de belas artes, deslocadas para o campo da fotografia – as fotografias do artista contemporâneo brasileiro – Luiz Braga, ou processos fotográficos transferidos para o campo pictórico como as pinturas de artistas contemporâneos brasileiros – como Emmanuel Nassar. Desta forma, a transferência pode ser apenas uma utilização de alguns elementos quase pictóricos articulados por Luiz Braga em seus projetos, ou então, um questionamento radical de uma prática artística.

Referências Bibliográficas

AMAR, Pierre-Jean. História da fotografia. Lisboa, Edições 70: 2010.

BONOMI, Andrea. Fenomenologia e estruturalismo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRAGA, Luiz. Luiz Braga – Fotoportátil. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KOSSOY, Boris. Fotografia & história. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MAGALHÃES, Angela & **PEREGRINO**, Nadja, (org). Amazônia, O Olhar Sem Fronteiras. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MELLO, Maria Tereza Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

SANTAELLA, Lucia (1995). Teoria geral dos signos - semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 2. ed.

SOULAGES, François. Estética da fotografia – perda e permanência. São Paulo: Editora SENAC, 2010.