

**REALISMO E METÁFORA NA FOTOGRAFIA: A SOLIDÃO NA OBRA DE
PHILIP-LORCA diCORCIA**

Adriano Charles Cruz¹

Resumo: Procuramos analisar a fotografia como uma expressão da cultura, que objetiva abarcar o real. Percebemos que a mimese imagética é, paradoxalmente, recusada e desejada pelos sujeitos-fotógrafos na contemporaneidade. As questões postas pela crise do realismo são inquietações que tangenciam a produção icônica do fotógrafo americano Philip-Lorca diCorcia. O autor distorce a cena para chegar mais perto do referente, gerando imagens instigantes como as da solidão, presentes em nosso *corpus*.

Palavras-chave: realismo, fotografia, representação.

Abstract: We tried to analyze the photo like an expression of culture, which aims to encompass the real. We realize that mimesis imagery is, paradoxically, denied and desired by the subjects-photographers nowadays. The questions proposed by the crisis of realism are concerns that follow the production of the iconic American photographer Philip-Lorca diCorcia. The author distorts the scene to get closer to the reference, creating compelling images as loneliness, present in our corpus.

Key-words: realism, photography, representation.

Considerações iniciais

SOLIDÃO: s. f. 1. Condição, estado de quem está só; isolamento. 2. Lugar ermo, retiro. 3. Insulamento.

A fotografia é uma das mais significativas expressões da cultura ocidental. Durante anos, a relação com o referente foi o paradigma que sustentou sua onipresença no cotidiano. Todavia, verifica-se uma crise e um tensionamento dessa sua função indicial ou mimética da realidade a partir da pós-modernidade. Fotógrafos refutam essa pretensão com trabalhos destoantes do realismo, afastando-se do ideal de verossimilhança.

Imagens míticas, como as de *Che Guevara*, acompanham o imaginário do homem apontando para a sua reprodução incessante na pós-modernidade. Por outro lado, a fotografia compõe novos *lieux de mémoire*² que formarão os quadros da “memória coletiva” (Halbwachs, 2004). Nesse sentido, pululam imagens que tangenciam a dor e apontam para outras alhures, num jogo de eterno diálogo com o passado.

Se, mesmo hoje, o desejo do real acompanha a produção fotográfica, importantes movimentos estéticos descentraram essa perspectiva, produzindo metáforas e alegorias imagéticas que, paradoxalmente, tem o poder de mostrar mais a realidade. Entre essas imagens, estão as do fotógrafo americano Philip-Lorca diCorcia e os sentidos de nostalgia e solidão no cotidiano produzidos em algumas de suas obras.

O fato é que inimaginável as nossas sociedades sem a presença da fotografia. Utilizada nos mais diversos momentos, ela se presentifica no início ao fim da existência humana.

A imagem fotográfica é mais que um objeto, constitui-se em uma “magia” na visão barthiana, capaz de tangenciar o real, perpetuar a vida ou apontar a morte. A fotografia torna-se então um fascinante objeto de estudo; além de ser uma das mais significativas expressões artísticas da contemporaneidade.

Neste ensaio, buscamos demonstrar como a obra de Philip-Lorca diCorcia está imersa na discussão sobre o realismo³, a busca dos mitos e a redescoberta do cotidiano. Nosso

objetivo é trazer provocações e questionamentos sobre a fotografia e a crise da representação, visando *desautomatizar* nosso olhar para esse objeto. Nossa hipótese é que ao se utilizar de estratégias de construção da imagem, o sujeito-fotógrafo mostra mais que do esconde o real.

Do desejo do real às mitologias imagéticas

Desde o seu surgimento, a fotografia atrai a admiração dos homens. Um dos motivos desse fascínio seria a íntima relação da foto com aquilo que denominamos de realidade, ou seja, seu valor indicial. Ainda hoje, não poucos defendem que a foto teria a função de registrar o mundo. “Mas será verdade? Se assim for, como explicar que existam fotografia em preto-e-branco e fotografias coloridas? Haverá, lá fora no mundo, cenas em preto-e-branco e cenas coloridas?”, questiona-nos Flusser (1985: 22). Defendemos que o efeito de realidade da câmera fotográfica ou, em outras palavras, de transparência ou espelhamento do mundo, é um efeito ideológico, um apagamento das condições de produção, conforme a teoria marxista de Althusser (1987)⁴. Todavia, essa é uma relação necessária e constitutiva, estabelecida *a priori* com o objeto fotografia. A aparelhagem técnica constituída ao longo da história favoreceu esse “efeito ideológico” de evidência do mundo lá fora.

A fotografia [...] é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. (Dubois, 1994: 27).

A “ilusão especular da fotografia” tem sido refutada pelo atual estado-da-arte: a maioria dos autores afirma que a fotografia não é uma mera transcrição da realidade. As escolhas do fotográfico, desde a forma ao sentido, impõem limites e configura o objeto representado.

No fotojornalismo, essa é uma questão-problema quando se evocam os critérios de objetividade e a “vontade de verdade” que norteia essa prática. Nesse sentido, foi emblemática a imagem da *Madona de Beslan*⁵, capa da revista *Veja*⁶, distribuída pela agência AP (*Associated Press*) e captada após o massacre de 338 reféns sequestrados por terroristas chechenos. Do total de vítimas, 156 eram crianças, mortas na escola em

que estavam prisioneiras. A imagem percorreu o mundo e foi motivo de reflexões acadêmicas e jornalísticas, tanto pelo horror do ato como pela escolha dos elementos composicionais. A foto, estruturada no jogo de clássico contraste, revela a condição humana da dor diante do absurdo da violência contra a criança⁷. Nota-se a participação do fotógrafo na cena, o ângulo e a composição imagética geram efeitos de sentido distintos: se na imagem da Revista Veja, a mãe lembra a *Pietà de Michelangelo*, com outro ângulo não adquire esse sentido. A dor da morte é intensificada por essa composição, pois está presente no imaginário cultural do ocidente. A dor da mãe de Beslan é universal, pois reflete a dor da *Madona* cristã, arquétipo da Grande Mãe, presente no nosso inconsciente coletivo⁸, conforme Jung (2000). Essas construções histórico-culturais pululam na mídia: imagens arquetípicas falam do “real do inconsciente”. O que fica claro é a intervenção do autor na construção da imagem, desmoronando o sonho da mimese total.

Nesse sentido, no espaço do “homem ordinário”, é possível se encontrar essas imagens arquetípicas, como testemunha Philip-Lorca diCorcia: “[...] os personagens fotografados desempenham determinados papéis, ou representam, nas ruas, determinados arquétipos.”.

Ao fotografarmos, realizamos, por motivos óbvios, determinadas escolhas, ou seja, damos um corte no tempo-espaço. O momento do click é a conclusão das nossas escolhas e, parafraseando Barthes (1981), o momento da morte. Por isso, reiteramos que, apesar das tentativas do autor, a fotografia não consegue senão reproduzir uma parte do que denominamos de real. Para Santaella e Noth (2001), a fotografia é sempre um corte, fragmento do mundo:

A fotografia faz desabar o sonho idílico da unidade da mônada formada pelo mundo e sua imagem. Quanto mais um aparelho ou máquina se aperfeiçoa no registro mimético dos objetos e situações, mais evidente se torna uma impossibilidade de ser igual àquilo que registra. Há um descompasso, defasagem entre o ritmo do mundo, matéria vertente do vivido e a capacidade de registro. A febre da vida não cabe em imagens sob as vestes da imagem, algo cai. Esse algo é o real que resiste na sua irredutibilidade. (Santaella; Noth, 2001: 192).

Ora, se a reprodução do real tornou-se um sonho irrealizável, esse desejo não foi arrefecido - o homem, por trás das câmeras, não cessará de desejá-lo. Frustração e impossibilidade, na vida e na técnica, posto que o “real é impossível”, como afirma Lacan (1993).

A fotografia segue onipresente e irresistível pelo século XXI, no tempo da proliferação das imagens digitais. Seria apenas o realismo que nos atrai? Se percebemos suas limitações na reprodução do “objeto mundo”, ainda assim, tem poder de nos emocionar ao produzir uma certa imortalidade do objeto fotografado.

Dentre as imagens reproduzidas e propagadas na Internet, o *Guerrilheiro Heroico* de 1960 não perdeu a sua eloquência. Uma das imagens mais conhecidas do mundo foi tirada por Alberto Korda, quando Guevara tinha 31 anos, durante uma manifestação pelas vítimas do atentado que explodiu o navio francês *La Coubre* no porto de Havana.

O olhar longínquo, os cabelos longos, o figurino utilizado, tudo isso contribui para despertar o interesse pela imagem. Essa obra, como a *Madona de Beslan*, é uma imagem mítica: Guevara prefigura Cristo, com seus cabelo e barba longos e o semblante sereno. Mais as condições históricas e discursivas de sua vida e de sua morte, levaram o leitor a sentimentos não sentidos antes. A prova disso é que a foto foi somente publicada seis anos depois do click. Esse espaço de tempo foi necessário para a configuração do revolucionário em mito, no qual as imagens técnicas colaboraram de forma considerável. “Apesar do *Che* ter negado a imagem de Cristo como ícone de sua vida[...] essa imagem representa o destino aonde seus passos o conduziram, quando se transformou em um célebre *christomimétés*⁹ do século XX”. (Andacht, 2005: 146).

Que imagens construímos de uma fotografia como aquela? O que ela nos diz? Quem é o retratado? Quem sou eu? No jogo imaginário de espelhos¹⁰ que fazemos enquanto sujeitos, construímos sentidos para o objeto representado. Há os que verão nela a prefiguração do herói; outros, a do Messias. Um deus ou um ateu, a fotografia de *Guevara* será evocada em outros momentos históricos e lidas a partir das condições históricas em circulação.

O *Guerrilheiro Heroico* é alguém que não está mais entre nós - mas que já esteve. Eis a questão inquietante. Da mesma forma, Barthes (1981), se admira ao contemplar uma foto, pois tem certeza que a pessoa representada esteve ali, mas que agora não mais está. Ou seja, a fotografia ao mesmo tempo em que perdura o objeto representado, uma negação do tempo e da morte, paradoxalmente, aponta-nos o fim: “o esteve ali, mas não mais está¹¹”.

O fascínio da morte e o paradoxo da fotografia, no “esconde-e-apaga” da vida, garante o sucesso de tal imagem. Se *Che* estivesse vivo, a história dessa foto seria outra.

Imagens do cotidiano e metáforas da solidão em Philip-Lorca diCorcia

Se o interesse dos fotógrafos pelos mitos não se esvaiu com o tempo, a procura por assuntos do cotidiano ganhou força nos últimos anos. Trata-se de lançar novas perspectivas para o homem comum, “todo mundo e ninguém” na expressão de Michel de Certeau. É esse o interesse do fotógrafo analisado, a banalidade do cotidiano, expressa nos seguintes termos:

[...] quando comecei a desenvolver trabalho em 1976, o que intentei foi reduzir o nível em que o assunto, por si só, seria o critério do interesse da obra, propondo-me, por isso, fotografar imagens tão banais quanto a de alguém olhando para dentro de um frigorífico. (Dicorcia, 2004).

É nesse campo do cotidiano que a ênfase no realismo se sobressai: fora do estúdio, na rua, nas cidades se flagra o homem em sua vida ordinária. Mais uma vez, a fotografia realiza seu sísifo trabalho: ser reflexo do mundo.

As resistências a esse paradigma pode ser observada nas fotografias e no discurso de Philip-Lorca diCorcia: “parto, efetivamente de uma representação truncada da realidade, mas esta fragmentação não obsta que se conheça o que está representado.”. (Dicorcia, 2004).

O trabalho com a luz, tornando-a um elemento estético, o enquadramento dos personagens e um estranhamento na composição fotográfica marca a obra do fotógrafo americano. Os personagens são dirigidos para conseguir a oposição ideal, aspirada pelo autor. Paradoxalmente, as imagens traduzem uma realidade, um realismo poético que

deforma o objeto para produzir efeitos metafóricos. “O resultado é o de um realismo estranho à fotografia analógica transportando-nos para o imaginário de um ‘isto não foi’.” (Flores, 2010).

Dicorcia nasceu em 1951, nos EUA, onde cursou Belas Artes na Universidade de Boston. Na década de 1970, desponta com seus trabalhos na fronteira da realidade com a arte conceitual. Em muitas de suas obras, as pessoas foram pagas para posar. O fotógrafo se interessa, sobretudo, por temas destoantes do sonho americano: pobreza, marginalidade e prostituição.

O que pretendo que ressalte com clareza dos meus trabalhos é o facto concreto de que as figuras aí reveladas estão presentes como indivíduos privados dos seus direitos (disenfranchised people), trata-se sempre de alguém que está excluído do espaço desse tal “sonho americano” — um espaço que irremediavelmente jamais lhes será acessível, se é que para eles alguma vez o foi. (Dicorcia, 2004).

Esses temas não são retratados de forma documental, mas no jogo de metáforas produzido pela encenação da realidade. “Penso antes que aquilo que se pode ver nestes trabalhos é uma representação de várias tipologias, ou arquétipos, das classes baixas da sociedade. Muitas destas pessoas provêm de famílias dissolvidas, de instituições assistenciais ou de prisões.” (Dicorcia, 2004).

Ora, dessa forma, o olhar do fotógrafo se dirige ao cotidiano americano e dá espaço a representação da “vida dos homens infames” (Foucault, 1977), em sua maioria são prostitutas que trazem as marcas de sua profissão inscritas na imagem: em cada foto há um preço, registro do uso de seus corpos.



“Antipaxos, 1980”, 2003

As paredes, a porta e o coberto da cama são rosa, o contraste se dá com a figura de uma pessoa deitada, vestida com calça azul e camisa preta. Qual o seu sexo? Não podemos precisar com certeza. Que estranha fotografia! Seria mais comum aproximar-se do corpo na cama. Por que o fotógrafo escolheu esse e não outro ângulo? Não sabemos responder. Essa intenção ficará perdida para o sujeito- receptor e, talvez, seja o menos importante; interessa-nos o que foi construído pelas escolhas do fotógrafo. Portanto, o que se abre como perspectiva, nessa foto, é o feito de sentido de isolamento.

O personagem está só, apesar do olhar onisciente da câmera. Ele pode ter sido fotografado em sua residência, num quarto de um motel ou mesmo à espera do fim em um leito hospitalar. “Por que será que ela vive ali e agora?”, retomamos a pergunta de Barthes (1981).

É esse movimento do poético que, ao mesmo tempo se vincula com o real, constrói o efeito de sentido de solidão na imagem. Nas fotografias de Philip-Lorca diCorcia não importa dar todas as informações do personagem inscrito na tela: muito não é dito, mas silenciado para constituir e intensificar o jogo de projeções imaginárias do receptor.

O que se pode apreender a partir destas fotografias não é muito menos que aquilo que se retiraria delas se eu mostrasse tudo, ou se eu conhecesse estes indivíduos pessoalmente muito bem. Mesmo que tivesse passado dias consecutivos a fotografá-los, procurando documentar os mais diversos aspectos da sua vida, não estou certo de

que com isso se ficasse a saber mais acerca destas pessoas do que passando apenas uma hora a fotografá-las. (Dicorcia, 2004).



“Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; \$20”, 1990

Na tela, tem-se um personagem masculino, sem camisa, a olhar do exterior para uma janela de uma provável lanchonete, na qual se encontram alguns elementos típicos do ambiente: um hambúrguer, um copo de refrigerante, um aparelho – elementos metonímicos da cultura americana. A luz recorta o quadro, incide, em ângulo de cerca de 70 graus, sobre o lado esquerdo do personagem, à direita da imagem. Essa iluminação provoca um contorno áureo, semelhante aos usados nas pinturas de santos medievais. Essa figura é um paradoxo: ao mesmo tempo em que verossímil se apresenta na escolha imagética como surreal.

Os efeitos de sentido de solidão se agudizam pelos contrastes: fotógrafo e representado estão de lados distintos da janela. Ademais, tem-se o jogo de claro escuro e a contraposição dos objetos e alimentos, embalados e organizados, com o corpo desnudo do rapaz. O que em jogos semântico-semióticos poderia ser reduzidos ao par mínimo: cultura vs. natureza. Mas há outros movimentos interpretativos e leituras possíveis, a denuncia da exploração do homem e da desigualdade social seria mais um gesto de interpretação.



“Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30”, 1990.

A noite absorve a claridade natural do sol. De braços cruzados, vestindo uma camisa verde à mesa, encontra-se um jovem com ar de tristeza. A luz e a sombra novamente inscrevem a imagem no barroquismo do fotógrafo, – tais elementos são constitutivos da construção da dramaticidade da tela. Uma imagem de embalagem de *Pepsi Cola* denuncia ser essa uma parte do cotidiano americano. Solitário, igualmente, a personagem parece refletir sobre algo que jamais poderemos saber.

Essas imagens de gente simples são perpassadas pelo poder do fotógrafo que os tornam “estranhas fulgurações” (Foucault, 1996). Esses homens à margem do *american way of life* ganham contornos poéticos, a partir das construções semióticas estabelecidas pelo aparato e pelas determinações do fotógrafo. Dessa forma, essas vidas breves se tornam “[...] singulares, tornadas, por obscuros acasos, estranhos poemas” (Foucault, 1996: 121).

Envolto no silêncio da noite e na ausência do movimento, essa última imagem sintetiza o olhar e a construção de um sujeito-fotógrafo que ao desfigurar o mundo pôde falar melhor dele.

Referencias

- Andacht, F. (2005). Uma proposta analítica da imagem da celebridade na mídia. *Tecnologia e Sociedade*. Curitiba, 2005, nº. 1, p. 127-150.
- Althusser, L. (1987). *Aparelhos Ideológicos de Estado* São Paulo: Cortez, 1987.
- Barthes, R. (1981). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus.
- Dicorcia, P.. En: VIDAL, Carlos. *Notícias recentes do sonho americano*. Recuperado el 30 de mayo de 2010, de <http://5dias.net/2004/04/30/noticias-recientes-do-sonho-americano-republicando-a-minha-entrevista-ao-fotografo-philip-lorca-dicorcia-a-pedido-do-ezequiel/>.
- Farache, A. (2006). Fotografia e Experiência Estética. Estudo de caso sobre a superação do efêmero no fotojornalismo contemporâneo. *UNIrevista*, 3, 1-8.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec.
- Flores, V. (2010, febrero). *Questões emergentes das atuais negociações entre as crenças da imagem analógica e da imagem digital*. Recuperado el 20 de febrero de 2010, de <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3434/2501>.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- Jung, C. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Lacan, J. (1993). *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de pós-graduação em História da PUC*, 10, 7-28.
- Santaella, L.; Noth, W. (2001). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

¹ Professor do Departamento de Comunicação Social da UFRN. E-mail: adrianocharlescuz@hotmail.com

² Segundo Nora (1993), a memória não tem uma natureza espontânea, mas é produzida em “lugares de memória”, os quais possuem os sentidos material, simbólico e funcional.

³ O próprio autor entra no debate, nos seguintes termos: “Há, nas minhas fotografias, uma situação artificial que resulta de uma construção minha, em que uso estas e outras pessoas para representar determinadas narrativas. O que daqui se infere, portanto, é tão intenso quanto seria se nada construísse ou nada encenasse, e me propusesse a uma reportagem de natureza documental”. (Dicorcia, 2004).

⁴ “Como todas as evidências, inclusive aquelas que fazem com que uma palavra designe uma coisa ou possua um significado (portanto inclusas as evidências da transparência da linguagem), a evidência de que você e eu somos sujeitos – e que isto não constitua um problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar”. (Althusser, 1987: 94).

⁵ Segundo Farache (2006), o título foi dado pelo jornalista Augusto Nunes na edição do Jornal do Brasil de 12 de setembro de 2004.

⁶ Revista Veja, ano 37, edição 1870, n.o 36, 8 de setembro de 2004, Reportagem Especial, São Paulo: Editora Abril.

⁷ “Rigorosamente estruturada, a imagem radicaliza pelo menos dois princípios da pintura clássica: o uso do claro-escuro (que vai muito além, inclusive, do contraste entre o vestido negro da mulher e o lençol alvo da criança) e o estabelecimento da diagonal quase perfeita marcada pelo braço nu da mulher e que leva o olhar do rosto dolorido da adulta ao rosto inerte da criança. A observação atenta da imagem revela um outro nível de operação, no qual fica estabelecida em tensão entre o sentido explicitado (o sofrimento diante da morte brutal de uma criança) e o sentido implícito – ou melhor, a conotação da fotografia que aponta para o fato percebida como uma atrocidade inexplicável.”. (Farache, 2006: 3-4).

⁸ “O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar.”. (Jung, 2000: 53).

⁹ “Um signo icônico de Cristo, uma figura quase divina, mas não por natureza e sim pela graça. Para adotar essa noção histórica à nossa época midiática proponho o conceito de corpo icônico pela tecnologia midiática da imagem”. (Andacht, 2005: 147).

¹⁰ Sobre a teoria das formações imaginárias, consultar PÊCHEUX, Michel. Análise automática do Discurso. En: Gadet, F. & Hak, T. (2000). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp.

¹¹ “A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo, mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo da vida, a morte, a inexorável extinção das gerações: é possível que Ernest, jovem, estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: “por que será que vivo aqui e agora?”(Barthes, 1981: 119).