

Artigo recebido em

16/09/2014

Aprovado em

26/10/2014

**CRISTIANE FONTINHA
MIRANDA**

Universidade Federal de Santa
Catarina

Doutoranda em Engenharia e
Gestão do Conhecimento (EGC)
da Universidade Federal de Santa
Catarina (UFSC); mestre em
Design pela UFSC, graduada em
Jornalismo pela UFSC. Bolsista
Fapesec pelo PPGEGC/UFSC,
crisfontinha@gmail.com

LUIZ ROBERTO CARVALHO

Universidade Federal de Santa
Catarina

Doutorando em Design pelo
Programa de Pós Graduação em
Design e Expressão Gráfica da
Universidade Federal de Santa
Catarina (UFSC); mestre em
Design pela UFSC; investiga
o som em ambientes digitais
interativos, [semprecarvalho@
gmail.com](mailto:semprecarvalho@gmail.com)

ALICE T CYBIS PEREIRA

Universidade Federal de Santa
Catarina

Graduação em Arquitetura e
Urbanismo pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul;
doutorado em Arquitetura pela
University of Sheffield e Pós-
Doutorado na Monfort University,
na

Leicester/UK. Professora de
graduação e pós-graduação em
Design e Arquitetura, [acybis@
gmail.com](mailto:acybis@gmail.com)

FRANCISCO FIALHO

Universidade Federal de Santa
Catarina

Graduação em Engenharia
Eletrônica pela
Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro e
Psicologia pela UFSC; mestrado
de Engenharia e Produção,
Ergonomia pela UFSC;
Doutorado de Engenharia
e Produção, Engenharia do
Conhecimento pela UFSC.
Professor associado da UFSC,
fapfialho@gmail.com

MARIA JOSÉ BALDESSAR

Universidade Federal de Santa
Catarina

Doutora em Ciências da
Comunicação pela USP;
mestra em Sociologia Política
e graduada em Comunicação
Social - Jornalismo pela UFSC;
professora adjunta no Programa
de Pós-Graduação em Engenharia
e Gestão do Conhecimento e
de graduação em Jornalismo na
UFSC, mbaldessar@gmail.com

Estudos em Jornalismo e
Mídia

Vol. 11 Nº 2

Julho a Dezembro de 2014

ISSNe 1984-6924

Fotografia, imagem e criatividade: formas de expressão e implicações político-sociais

**Cristiane Fontinha Miranda, Luiz Roberto Carvalho, Alice T Cybis
Pereira, Francisco Fialho e Maria José Baldessar**

Resumo

Diante de um mundo repleto de imagens, é difícil enxergá-las, muito menos compreendê-las. Para apreender algo é preciso dominar a informação e entender a intenção do autor de determinada ideia. Assim é com a fotografia. O presente estudo objetiva apontar uma reflexão sobre como acontece o processo criativo na fotografia – como o fotógrafo se conecta com o mundo e como se comunica. Nesse contexto, há um grupo de relações político-sociais que devem ser considerados. Há, então, um ponto relevante a ser discutido: movimentos sociais e intervenções políticas interferem na representação imagética da realidade.

Palavras-chave

Fotografia, Criatividade, Repressão.

Abstract

Faced with a world full of images, it is difficult to see them, much less understand them. To grasp something it is necessary to master the information and understand the author's intent of a particular idea. That is what happens with photography. This study aims to point out a reflection on the creative process as it happens on the photography – as the photographer connects with the world and how him communicate. In this context, there is a group of political and social relations that should be considered. There is, then, an important point to be discussed: social movements and political interventions interfere with the imagetical representation of reality.

Keywords

Photography, Creativity, Repression.

Não se pode afirmar com precisão o que significa criatividade, pois o termo é explorado em várias áreas do saber sob distintas abordagens – embora não discordantes. Por outro lado, pode-se recorrer à etimologia da palavra, que vem do verbo *creare*, que significa originar, gerar, formar. Portanto, a palavra tem na sua raiz a dimensão de nascimento e transformação.

A câmera e o repórter fotográfico são testemunhas dos principais acontecimentos históricos. Diante deles, o evento se desenrola, cabendo a eles abster-se de possíveis interferências. Contudo, fotografar não se trata de um singular ato mecânico de apertar o botão do obturador. O processo criativo orienta o olhar do fotógrafo, que escolhe a melhor composição e enquadramento para a cena. A compreensão do que é real, desta forma, é influenciada por vários fatores:

Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira; tal fato é particularmente observado no jornalismo impresso, cujas imagens uma vez associadas ao signo escrito, passam a “orientar” a leitura do receptor com objetivos nem sempre inocentes.

O documento visual testemunha a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. Os filtros se sucedem através de seus contrastantes ao fazerem determinado uso da imagem, o que redundará numa informação alterada do fato ocorrido.

Apesar da aparente neutralidade do olho da câmera e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação (KOSSOY, 2009, p. 119-120).

Os processos de criação demandam uma postura de ousadia por parte do indi-

víduo, pois o ato criativo pressupõe o desconhecido, o novo que quase sempre tem origem em um estado caótico de organização das emoções e informações. Sob o ponto de vista pragmático, a criatividade deve gerar um produto inovador que possa suprir uma necessidade já captada pelo inconsciente coletivo ou por um grupo de pessoas, mas deve, sobretudo, seguir diretrizes, apresentar soluções possíveis, úteis, funcionais e éticas para uma realidade em questão.

O processo criativo pressupõe (GIL, 1999 apud CAVALCANTI, 2006, p. 93):

- abertura para novas experiências (extencionalidade);
- a capacidade de avaliar fatos;
- a capacidade de jogar com elementos e conceitos da realidade;
- a capacidade de jogar espontaneamente com ideias e relações entre coisas;
- a capacidade de combinar partículas da realidade de uma forma pouco comum ou dando-lhes uma forma pouco usual.

Como criaturas essencialmente emocionais, pode-se afirmar que o ato criativo é originado partindo-se de uma premissa emocional, que é então balizada pelas vivências culturais do indivíduo que a origina. O presente estudo objetiva expor como o processo criativo é desencadeado na fotografia, através de contextos históricos específicos, buscando apontar como a realidade condiciona o olhar do fotógrafo, e como este “cria imagens” nestes ambientes.

Fotografia e arte: a ruptura

Anteriormente à Revolução Industrial, a atividade produtiva era essencialmente artesanal, manual (daí a origem do termo manufatura), e geralmente um mes-

mo artesão cuidava de todo o processo de desenvolvimento de um artefato, desde a obtenção da matéria-prima até a comercialização do produto final. A mudança nos meios de produção trouxe alterações substanciais nas relações de trabalho do homem com a matéria e na maneira como este seria recompensado pelos seus esforços. Com a Revolução Industrial, o proprietário dos meios de produção não é mais quem, de fato, produz – tem-se assim o início das relações de classe. Esta mudança fez com que os primeiros anos do século XX marcassem um intenso rompimento com a figura do artesão e seu trabalho, o artesanato.

Esta ruptura pode ser observada no campo das artes plásticas, em especial, na pintura de quadro de cavalete. Seguindo os pressupostos da industrialização, as representações geradas através da pintura deveriam ceder espaço para um novo processo de produção de imagens, como a fotografia e os cartazes tipográficos, que podiam ser impressos rapidamente e em larga escala. Sob a ótica mecanicista proposta pela Revolução Industrial, de produção e reprodutibilidade contínua, a arte de cavalete, que não podia ser reproduzida em massa, havia chegado ao seu fim:

Em meados da década de 1910, os dadaístas de Berlim, ao aderirem aos processos de montagem – combinação de imagens fotográficas de diferentes proveniências –, proclamam de uma só vez a morte da arte (tradicional) e a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras a experiência do choque (p. 99). (...) A condenação do quadro de cavalete não é apenas uma tomada de posição contra uma forma de arte considerada ultrapassada e inadequada a representar a nova realidade revolucionária. O quadro de cavalete é atacado por uma razão bem mais precisa: a necessidade de

mudar a propriedade dos meios de produção (FABRIS, 2005, p. 105).

Em 1924, a revista *Lef* publicou um artigo para justificar o papel da fotografia na vanguarda soviética: “a combinação de instantâneos toma o lugar da composição numa representação gráfica. Essa substituição significa que o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual (como na pintura), mas seu registro preciso” (FABRIS, 2005, p.103). Precisão esta que evoca o real e tem um significativo de impacto no observador. “Derivada das características fundamentais da metrópole capitalista, tal experiência permite transpor para o interior da obra a percepção de uma transformação cada vez mais veloz, de uma comunicação simultânea, de um hibridismo não alheio à confusão entre real e artístico” (FABRIS, 2005, p. 99).

Ossip Brik (União Soviética, 1910) ressalta a diferença entre a tarefa do fotógrafo, moldado para documentar o real, e a do pintor, que tem a característica de recriar o objeto a partir de leis estritamente pictóricas. Ao destacar as funcionalidades da fotografia, Brik pontua: “O fotógrafo registra a vida e os acontecimentos de um modo mais barato, mais rápido e mais preciso que o pintor. Nisso residem sua força e sua grande significação para a sociedade” (BRICK, 1989 apud FABRIS, 2005, p. 109).

Bois (1988 apud FABRIS, 2005, p. 114) questiona este momento com a seguinte indagação: “que papel desempenha a arte na nova sociedade, na qual o campo da atividade criadora se torna propriedade comum?”. Em resposta, os artistas deixam claro que a imagem fotográfica é maneira de satisfazer as necessidades da massa, considerada semi-analfabeta pelos mesmos. Em contraponto, o Estado observa que a imagem fotográfica possui dimensão e profundidade social, sendo capaz de difundir ideias e prospectar mensagens.

Fotografia e Estado: O Controle

“Se a revolução é um precioso auxiliar da arte, esta, por sua vez, deve ajudar o Estado a difundir o gênero revolucionário de ideias, de sentimentos e de ações” (FABRIS, 2005, p. 107) – o que significa que a arte deve converter-se em propaganda. Com base nestes pressupostos, a Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária propôs a representação de uma sociedade com foco em classes específicas: o Exército Vermelho, os operários, os camponeses, os heróis do trabalho e os grandes líderes revolucionários, ícones maiores e símbolos de uma nova ordem social. Porém, a realidade do operariado não condizia com a imagem de união e felicidade divulgada. Os operários e suas famílias passavam por muitas dificuldades e não tinham acesso aos bens de consumo (FABRIS, 2005, p. 117).

Para garantir legibilidade e assegurar que somente mensagens propagandísticas, que conquistassem a opinião pública e a comunicação direta com as massas, o Estado passa a ser único intermediário entre os artistas e o público, tendo desta forma controle absoluto sobre a produção artística (FABRIS, 2005, p. 117). Em 1932, é promulgado um decreto oficial que extingue os grupos artísticos e literários na União soviética. Para garantir a liberdade criativa, no caso da fotografia, fotomontagem¹ e das artes plásticas, é fundado o Sindicato dos Artistas Criadores. Quando toma conhecimento da fundação dessas organizações, o partido se volta aos estilos, passando a controlar os temas das obras de arte, com o objetivo de assegurar a eficácia propagandística de imagens, cartazes e demais veículos de comunicação. Mesmo figurando entre os mais célebres apoiadores e desenvolvedores da fotografia propagan-

dística soviética, Gustav Klutskis tornou-se uma das vítimas da política de repressão instaurada por Stalin. Acusado de pertencer a um grupo nacionalista da Letônia, fora preso e executado em 1938.



Figura 1: Obra “O velho mundo e o mundo que está sendo construído agora”; 1920, Gustav Klutskis (Fonte: FABRIS, 2005, p.102).

No período após a Segunda Guerra Mundial, em função da grande procura de imagens pela imprensa, surgiram as principais agências fotográficas na Europa. Este período consagrou grandes fotógrafos como Henri-Cartier Bresson e Robert Capa, David Seymour e George Rodger, fundadores da agência Magnum, criada em 1947.

A Guerra do Vietnã (1965-1973) foi a primeira e última cobertura, fotografada e televisada (ROUILLÉ 2009), feita livremente sem a interferência política. Correndo risco de vida, fotojornalistas juntaram-se aos soldados em combate e fotografaram cada conflito à exaustão:

A ajuda material direta que o Exército americano fornecera a inúmeros repórteres – Larry Burrows, Donald McCullin, David Douglas Duncan, Philip Jones Griffiths – coloca-os em uma verdadeira situação mimética em face dos militares. Muitas vezes vestidos com os mesmos trajes de combate dos GI, os repórteres atacam com eles, sobem nos helicópteros, e transmitem seus filmes a partir do front por intermédio dos malotes do Exército (ROUILLÉ, p140).

1- A fotomontagem é o processo (e resultado) da criação de uma composição fotográfica ao cortar e reunir outras fotografias. Tem sua origem datada de aproximadamente 1910, com o surgimento e a expansão da fotografia comercial e militar. Um método similar, mas que não emprega filme, é realizado atualmente através de softwares de edição de imagem. Esta nova técnica é denominada “compositing”, e também conhecida informalmente como “photoshopping”.

Após a exposição à mídia da Guerra do Vietnã, militares e governantes mudaram de estratégia, não mais oferecendo acesso livre ao campo de batalha. A nova estratégia tinha por objetivo controlar a circulação da informação. Restrições à imprensa foram impostas na cobertura dos conflitos seguintes, a exemplo da Guerra das Malvinas (1982), que marca o início de uma política restritiva da imagem. “Enquanto militares americanos haviam favorecido amplamente a ação e a presença dos fotorepórteres no Vietnã, somente dois são autorizados a seguir as tropas britânicas” (ROUILLE, 2009, p.141).

Fotografia e Repressão: O Protesto

Em alguns momentos da história do Brasil, como na ditadura militar, a fotografia – historicamente coadjuvante ao texto escrito –, era o principal instrumento de informação da época. A atuação dos censores nas redações dos jornais brasileiros se restringia basicamente aos conteúdos escritos. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, operou com censores instalados na redação neste período. Para driblar a censura, o periódico buscava dar a dimensão dos acontecimentos na sua seção de meteorologia, com chamadas jornalísticas como “Previsão do tempo: Tempo negro; Temperatura sufocante; O ar está irrespirável; O país está sendo varrido por fortes ventos; Máx.: 38° em Brasília, Mín.: 5° nas Laranjeiras”.

Textos eram cortados, páginas saíam com espaços em branco, como forma de protesto pela ação da censura militar. No entanto, grande parte das fotos saíam incólumes à ação dos censores. De acordo com Evandro Teixeira², um dos principais fotógrafos do *Jornal do Brasil* neste período, “os militares não sabiam fazer uma leitura visual das imagens e a fotografia conseguia mostrar o que o texto não conseguia. No dia seguinte esbravejavam, e

reclamavam”³. Os fotógrafos então eram obrigados a se ausentarem das redações por mais de uma semana. Apesar das dificuldades que a falta de liberdade provocava, Teixeira considera ter sido esta uma época gloriosa para a fotografia brasileira.

No fotojornalismo, o processo criativo ocorre num curto espaço de tempo, sem planejamento, quando a ação acontece, muitas vezes, em situações adversas e de extrema pressão. O repórter fotográfico não é capaz de controlar o rumo dos acontecimentos. Trata-se de um processo distinto do que é comumente tido como processo artístico. Segundo Sanders (2003, p. 57-58), a criatividade exige que empreguemos muitos níveis de abstração para atingirmos nossos objetivos.

Um artista pode oscilar entre executar ações, como fazer esboços ou modelos, ou “pensar” a respeito destas, realizando atividades de cunho cognitivo, como a visualização, avaliação e crítica de seu material, seguindo neste círculo de ação e reflexão sucessivamente. No fotojornalismo, a “arte” pode estar contida num único momento, no registro de um fragmento da história, que pode se materializar em ângulos que não podem ser antecipados ou previstos.

Durante o período de ditadura militar, Evandro Teixeira por inúmeras vezes driblou a censura com criatividade e irreverência. Durante a cobertura da visita da Rainha Elizabeth ao Brasil, em 1965, o fotógrafo flagrou a queda de um motociclista da FAB, que escoltava a comitiva da monarca. Naquele contexto histórico, a queda do motociclista representava mais do que um instantâneo ou um flagrante de um momento, adquirindo outra conotação. Em 1968, a fotografia foi escolhida para participar da Bienal de Paris, mas foi censurada pelo governo. No ano seguinte, em 1969, ganhou o Prêmio Fotóptica.

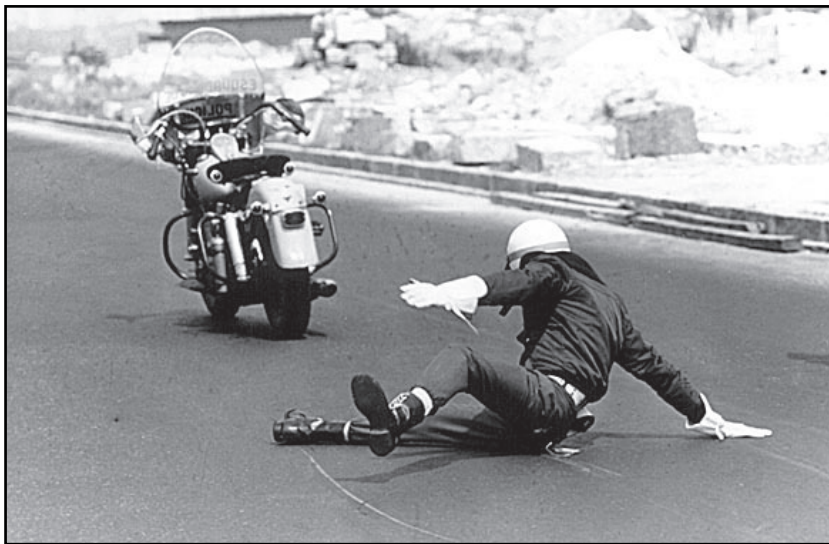


Figura 2: Queda do batedor da FAB (Fonte: Evandro Teixeira, 1965).

Outra imagem de Teixeira que desagradou o governo militar e suscitou a imaginação dos leitores mostra libélulas desafiando a ponta de baionetas, numa exposição de armas de guerra do Paraguai, no Rio de Janeiro, em 1966. O caráter simbólico das imagens do fotógrafo denota a importância de todos os elementos cuidadosamente ordenados pelo profissional na construção do processo criativo. Uma possível leitura seria a alusão à liberdade do povo brasileiro, que estava “no fio da navalha” com a ditadura militar. A foto, capa do *Jornal do Brasil*, teria irritado o então presidente Arthur da Costa e Silva.

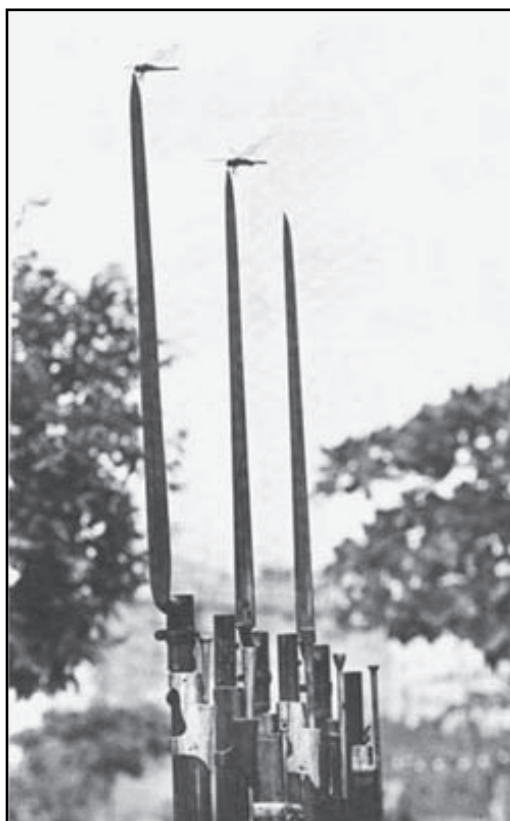


Figura 3: Libélulas pousadas em baionetas durante exposição de armas de guerra do Paraguai (Fonte: Evandro Teixeira, 1966).

Diante de um mundo imagético, é difícil ler imagens e compreender as histórias que existem por trás de cada fotografia. Entender o discurso fotográfico que conduz determinada informação é um importante aspecto para o domínio da linguagem visual orientada à construção de sentido. A fotografia, em sua essência, lida com todos os sentidos:

Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo” (FLUSSER, 1985, p. 37).

Desta forma, se torna incontestável a vivência sociocultural no processo criativo. No fotojornalismo, o profissional está sempre trabalhando sob pressão, seja do tempo ou dos riscos inerentes à profissão. A repressão da ditadura militar recaiu sobre a imprensa como um todo, mas a expressão criativa do fotojornalista assegurou o acesso à informação e garantiu a liberdade cerceada naquele contexto histórico no Brasil.

Considerações finais

O ato criativo está relacionado ao olhar. É preciso estar atento e saber observar para abstrair-se do mundo sem perder o vínculo com a realidade subjacente. Sendo uma das atividades mais caracterizadoras do ser humano, a criatividade é tema para cientistas que investigam a inteligência e reforçam o papel de destaque da atividade criativa na produção do pensamento. Processo este de reflexão e análise da realidade, que tem a criação como elemento estabilizador entre razão e emoção.

Refletir acerca dos processos criativos e suas implicações no modo como as relações sociais são estabelecidas se torna importante. O presente estudo visa associar o processo criativo no ato fotográfico com as relações históricas estabelecidas. A realidade e o contexto histórico podem levar ao condicionamento da rotina profissional e da forma como observa o mundo. Contudo, pode servir de estímulo ao processo criativo, lapidando o olhar do fotógrafo.

Apesar da dificuldade em mensurar ou

controlar o resultado dos processos criativos, o presente estudo pôde evidenciar um apontamento significativo: a criatividade é um dos elementos-chave para a mudança e a transformação. O processo criativo ocorre quando estamos, de forma espontânea, abertos às novas experiências, sejam estas positivas ou negativas, como os períodos históricos de repressão ou de eventos traumáticos.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v.17(1), [s.l.], 2004.
- CAVALCANTI, Joana. A criatividade no processo de humanização. In: *Saber (e) Educar*. v.11, [s.l.], 2006.
- DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1.p. 99-132. jan. - jun. 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- MARTINS, Vítor Manuel Tavares. *A qualidade da criatividade como mais valia para a educação*. Portugal. [s.d.]
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: Uma Introdução*. 2º ed. São Paulo: EDUC, 2000
- _____. *Redes da Criação*. São Paulo: Horizonte, 2006.

Estudos em Jornalismo e Mídia está sob a Licença Creative Commons 2.5