



O uso (criativo) da realidade na fotografia (expandida) de Sebastião Salgado em *Genesis*¹

Viviane Rodrigues Peixe²

Resumo

O artigo faz uma breve reflexão sobre produção da imagem fotográfica na mais recente obra, *Genesis*, de Sebastião Salgado, reconhecido fotodocumentarista brasileiro, comparando-a com produções anteriores. A leitura produzida a partir de imagens do fotógrafo considera a captação e a pós-produção digital, reflete sobre os processos, a tecnologia envolvida no trabalho; os novos métodos e perspectivas de fotografar e da fotografia; os desdobramentos deste método “híbrido” (até que ponto?), como Salgado nomina, e outras breves sugestões e questões que surgem sobre autoria da imagem, por conta da pós-produção e o uso da fotografia expandida para captação de uma imagem fotodocumental.

Palavras-chave: Fotodocumentarismo; Fotografia Expandida; Fotografia na contemporaneidade; Sebastião Salgado.

Introdução

Convém dizer que, sobre a fotografia, há um permanente alerta nos textos clássicos: ela é momento, falsa percepção; “produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediado por uma prótese” (FERNANDES, 2006, p. 13); é uma seleção arbitrária (BORDIEAU, 2012); é suporte. A fotografia é “refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELARIE, apud ENTLER, 2012).

Produzida por um objeto frequentemente considerado mágico, que traz consigo, parece, certa maldição, chega a fazer pesquisadores se repetirem porque acreditam - mesmo com a disseminação popular de *softwares* de edição - que ainda falta “enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es natural, automático, espontáneo, carente de filtros culturales o ideológicos”, (FONTCUBERTA, 2011, p.24). A fotografia incita tudo isso enquanto ainda carrega consigo “conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento de seus receptores” (FLUSSER, 1985, p. 22).

O produto da fotografia é então, uma ilusão, não é realidade. Como se os olhos fossem mais capazes de problematizar “a realidade”.³ Na fisiologia dos olhos, parte de

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Mestranda do curso de Comunicação e Linguagens da UTP, site <http://www.fotografiaorganica.com.br>

³ Para saber mais sobre as “limitações” do cérebro:

http://www.cerebromelhor.com.br/blog/template_permalink.asp?id=158. O vídeo também é esclarecedor: <http://www.youtube.com/watch?v=vmkaVoLoFEU>



uma composição cerebral, um mecanismo do corpo, as limitações dos nossos olhos são muitas, inclusive, comparadas às de uma câmera, em vários aspectos. Apenas um por cento do que vemos esta em foco, e o que é observado esta defasado em um segundo, comparado ao “real”, mesmo porque “os olhos existem para detectar movimento. Se a imagem for perfeitamente imobilizada na retina, ela desaparecerá. Nossos olhos não conseguem ver objetos parados” (INGS2010, p.64).

Há, sim, também, considerações cândidas acerca da fotografia: ela congela, enuncia enquanto “testemunho, fiança da verdade” (ROUILLE, 2009, p. 138); “é utilizada como um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real”; é mimética e transparente (DUBOIS, 2003). E mais: não se participa da festa de excessos que é a sociedade contemporânea e excitada⁴ sem compartilhar fotografias pela internet. Um exemplo recente: até as oitavas-de-final da Copa do Mundo da Fifa, em 2014, mais de 38 milhões de fotos haviam sido compartilhadas. Foram oito mil por minuto (EXAME, 2014)

Esta máxima, a de popularização da digitalização, o desenvolvimento de uma tecnologia que é da imagem, afetou de inúmeras formas o ato de fotografar, o que faz brotar a necessidade de reflexão, porque nem os grandes profissionais ficaram fora da revolução.

A fotografia e a tecnologia

Um longo percurso tecnológico levou a fotografia, maior hobby do mundo (GOMBATA, 2013) na contemporaneidade, até o que se conhece. Desde os primeiros estudos sobre a câmera obscura no século V; o nascimento da câmera *Brownie*, no século XX, ao custo de um dólar, trazendo “*mass production at a low coast*”⁵ (KODAK, 2013); passando pela primeira câmera digital nos anos 80 até os novos sensores de grafeno desenvolvidos pela Universidade Tecnológica de Nanyang (NTU), em Singapura - que é mil vezes mais sensível e gasta dez vezes menos energia do que qualquer outro disponível no mercado - podendo produzir imagens quase no escuro (TECMUNDO, 2013). Todas são revoluções da fotografia a que a sociedade e os grandes profissionais estiveram e estão a mercê.

Mesmo Maya Deren já enunciava que não era apenas um apelo exagerado de propaganda quando a Kodak dizia que conectada a qualquer simples dispositivo de disparo, a câmera poderia até tirar fotografias sozinha.

⁴ Como no conceito de Christoph Türcke, em “Sociedade Excitada”.

⁵ Produção em massa a preço baixo. Tradução nossa.



Ao mesmo tempo, quando se compara com o desenvolvimento e o refinamento de outros mecanismos, que acabaram resultando numa ampla especialização, os avanços no escopo e na sensibilidade de lentes e emulsões tornaram a câmera capaz de receptividade infinita e fidelidade indiscriminada. (DEREN, 1960)

Faz-se necessária, realmente, uma reflexão sobre a imagem e a própria captação na contemporaneidade. É preciso uma reavaliação do conceito desta prática, que na atualidade, é mais que fotografar e fotografia. Com a tecnologia, novas potências devem ser levadas em consideração.

É interessante começar pela que transformou o cotidiano na pós-modernidade - e não somente o meio fotográfico - como se conhecia: a imagem enquanto materialização binária⁶, o *frame* feito de pixels.

Deve-se ter em vista que a câmera digital se alimenta de luz, transforma-a em sinais elétricos e a armazena em forma de bits intangíveis e que, quando estiverem na moldura, já fotografia, continuaram sendo a representação dos códigos binários que a compõe. A proposta da imagem em pixel é diferente, de certa forma, da impressa no negativo/positivo (ZOOM, 2013) Guardadas as devidas proporções, o negativo é como a pedra. Ele se apresenta como algo que esteve em contato direto com a realidade e mostra as cicatrizes impressas pela luz refletida pelos próprios elementos que estavam a frente (PEREIRA, 2013).

No entanto, negativo-positivo-ou-pixels, quem primeiro teve o *insight* sobre como a tecnologia revolucionaria não somente o fazer, a produção artística, mas também a percepção da imagem de uma forma avassaladora foi Gene Youngblood, em 1970. Foi o teórico que viu, primeiro na expansão e no barateamento dos equipamentos de vídeo, uma grande possibilidade artística e entendeu que a exploração de novas tecnologias de produzir prometia revolucionar as capacidades perceptivas da humanidade para além do imaginado (1970, p.41). É o que nominou de “cinema expandido”.

Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind.

⁶ A câmera digitaliza diretamente a luz original refletida pelo objeto e a decompõe em uma série de valores de pixels.



Youngblood acreditava que as tecnologias se vinculariam e entrelaçadas possibilitariam outras linguagens e extensões, o que ofereceria um novo *hall* de produtos de arte, frutos do hidridismo. Embora ele mencione TV e cinema, a fotografia está presente neste *hall* de tecnologias possíveis. Ela nutriu o processo. A tecnologia desenvolvida para/por ela migrou para vários outros meios e se constituiu em um novo tipo de produção, não somente fotográfica.

Fernandes Jr. (2002) diz que Andréas Müller-Pohle (1985), editor da revista *European Photography*, foi o primeiro a falar em fotografia expandida, que é aquela que rompe com a tradição visual fotográfica e amplia o gesto conceitual no que diz respeito à produção da imagem. Para Müller-Pohle, a fotografia pressupõe uma série de escolhas nos diferentes momentos do produzir. Neste conceito de fotografia expandida então, são consideradas as variadas possibilidades de edição da imagem, que se compõem enquanto escolhas e convergências. Escolhas na captação e convergência entre os vários meios, o que oferece a esta linguagem um caráter inovador e diferenciado.

José Luis Brea, em 2009, afirmava que se vivia a era do “segundo obturador”, ou seja, a do uso da tecnologia fotográfica aliada ao computador. A tecnologia mudou e com ela a forma de constituição da imagem. O conceito de Brea remete a etapa secundária da captação, ou seja, a hoje reconhecida pós-produção da imagem, grande vilã de muitas reflexões, por exemplo, sobre a ética e a produção fotojornalística e documental; ou grande salvo-conduto criativo para a produção de arte digital.

Alberto Martín Expósito pensa a fotografia na contemporaneidade - com o auxílio do computador - enquanto “fruto de uma elaborada montagem da cena” (EXPÓSITO, 2013, p. 1), que produz ficções verossímeis. Inaugurada está, então para estes autores, inclusive para Arlindo Machado, a fase pós-fotográfica, onde a imagem tecnicamente produzida oferece ao espectador a convivência diária e a relação das pessoas através de meios eletrônicos em geral. (MACHADO, 1998, p. 321)

Para Joan Fontcuberta,

Por uma parte, a tecnologia digital acentua a fratura entre imagem e suporte, entre informação e matéria. A tecnologia digital desmaterializou a fotografia, que se torna hoje a informação em estado puro, conteúdo sem matéria, cujo poder de fascinação passará a se reger por fatores novos. Por outro lado, a substituição do grão de prata pelo *pixel* não equivale a uma mera transformação de suportes; e sim nos obriga a reconsiderar a essência mais íntima do meio. O estatuto icônico do registro fotográfico convencional está suplantado por outro, distinto, que se acerca, por um lado, ao estatuto da pintura e por outro, ao da escritura (2007, p.8).



Existe então, entre o corpo da câmera e o computador, uma relação íntima (ou não – porque isto também depende do profissional que realiza a edição e do quanto domina os processos desta nova etapa que inclui fotografia), que agora é expandida.

É o momento, como afirma Fernandes Jr., onde:

A nova produção imagética não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas (2006)

Evidências de um grande cisma são visíveis. A tecnologia foi fecunda e radicalizou-se ao simplificar-se. Se vive imgeticamente a corporificação e exibição do exercício da individualidade e da publicitação do eu. Sendo assim, os números não deveriam surpreender, já que 70% de todas as interações feitas pelos mais de 800 milhões de usuários da rede são relativas a fotos. Por dia, usuários de redes sociais e sites de imagens confiam 250 milhões de fotos aos serviços. Os sites que são repositórios de imagens na rede cresceram 14 vezes em três anos atingindo incríveis 140 bilhões de fotos em 2011 (SBARAI; HONORATO, 2012).

A fotografia é parte importante de uma memória que vem sendo construída no universo *on line*. Memória que também é construída por profissionais de áreas tradicionais da fotografia como o fotojornalismo e a fotodocumentação onde a fotografia é enunciada segundo sua primordial razão: celebração da realidade.

É fato que a fotografia é um universo de luz e sombras e a fotodocumentação é possuidora de sólidas composições, arguto olhar, ousada perspectiva – e o fotógrafo são as escolhas, as demandas, através de uma série de possíveis condições criativas e técnicas.

É inegável também que o processo de criação mudou em razão das diferentes tecnologias aplicadas ao trabalho tanto na produção quanto na pós-produção de uma fotografia. Como fica o exercício de ver nestas áreas da fotografia? E como fica o exercício do fotojornalismo e da fotodocumentação?

Fotodocumentação & Fotojornalismo

Para Kossoy a fotografia desperta sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente são meios de informações para outros que absorvem livres de paixões. O pesquisador a pensa enquanto “expressão da verdade” (KOSSOY, 1989, p. 16-110).



Se Freund acredita que o fotojornalismo é uma ferramenta de mudança social, Sontag (2004) percebe-na enredado em outro contexto de culturas e ideologias e isto faz com que questionem o valor de informação que as imagens carregam, além dos conceitos estéticos envolvidos. Percebe-se que, enquanto possibilidade de verossimilhança e artefato modulado culturalmente, a fotografia, e no caso específico, o fotojornalismo e a fotodocumentação conduzem a encruzilhadas.

Entre fotojornalismo e fotodocumentação existe uma história de semelhanças e diferenças. Para Pedro Sousa a noção de fotojornalismo é problemática em vista da variedade de profissionais uma vez que não apresenta uma unidade na expressão e convergências temáticas, técnicas, abordagens e pontos de vista (2000, p.11). No entanto, em um sentido mais restrito, o trabalho fotojornalístico é entendido pelo mesmo autor como a “atividade que pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (opinar) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p. 12-13).

Para Boni (2008). “por ser fiel na semelhança com o referente, à fotografia é considerada a mais esmerada forma de documentação. (...) Um conjunto delas, sobre o mesmo evento, pode proporcionar ainda mais conhecimentos. Sousa (2000, p. 54) acredita que “a obra fotodocumental do escocês John Thomson assinala o início ‘real’ da fotografia de compromisso social”.

Entre o fotojornalismo e a fotodocumentação, os separa o enfoque.

A documentação é um enfoque e não uma técnica; é uma afirmação e não negação... A atitude de documentar não é o rechaço de elementos plásticos, que devem seguir sendo critérios essenciais em toda a obra. Somente dá-se a esses elementos seu limite e sua direção. Assim, a composição se transforma numa ênfase, e a precisão da linha, o foco, o filtro, a atmosfera – todos esses componentes que estão incluídos na sonhada penumbra da “qualidade” -, são postos a serviço de um fim: falar, com tanta eloquência quanto for possível, daquilo que deve ser dito na linguagem das imagens. (STRYKER apud ACHUTTI, 1997, p. 30)

Enfim, a distinção entre ambos reside para Ferreira (2013) mais na prática e no produto do que na finalidade. Na contemporaneidade tanto fotojornalismo quanto a fotodocumentação sofrem muitos revezes por conta, primeiro, da entrada dos *softwares* de edição, que prosperaram em produzir imagens ainda mais “fantasiosas”, sem deixar traços de alteração, embora sejam inúmeras as opções.

O tratamento de uma fotografia constitui na melhora da qualidade de sua imagem. É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar



a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas. Na manipulação – no caso específico do fotojornalismo – existe interferência na realidade dos fatos. Elementos podem ser acrescentados ou excluídos, dependendo da intenção de quem a manipula. Neste caso, o real pode ser transformado em ficção. Ou seja, o que nunca existiu pode tomar forma, e o que estava presente no ato da captura da imagem, pode simplesmente desaparecer do quadro (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 6 -7).

Até que ponto uma imagem fotojornalística (ou fotodocumental) - que pressupõe e arvora um valor histórico e documental, reconhecido (e naturalmente questionado) pelos teóricos de várias áreas do conhecimento - possui limites de tratamento; e quem tem competência para este tratamento? É o próprio fotógrafo? É um operador de *software*? O que valida e invalida a imagem neste sentido? Não é este o momento para tal discussão, no entanto, é impossível não mencionar tais questões e reflexões ao se tratar de uma imagem que é marca pela busca da realidade na essência.

Neste sentido é necessário esclarecer então, o papel de Sebastião Salgado, um dos mais reconhecidos fotodocumentaristas do mundo e os temas a que ele se lança dentro da produção imagética.

A fotodocumentação de Sebastião Salgado e o projeto *Genesis*

Disse o fotodocumentarista, Sebastião Salgado em entrevista a Luiz Antônio Giron(2013):

“Em mais de 40 anos de carreira, realizei três grandes histórias: *Êxodos*, *Trabalhadores* e agora *Genesis*. Minha vontade é narrar algo. Por isso, aprendi a cantar enquanto vou clicando. Cantar me aproxima de um fluxo linear e constante e me ajuda a pensar em um enredo”.

Salgado tem a vida repetida muitas vezes nas várias matérias que o consagram: economista e mestre, em 1969 deixou o Brasil e se mudou para Paris, onde fez doutorado em economia. Em 1971 trabalhava em Londres para a Organização Internacional do Café. Como viajava muito para a África, foi lá que fez as primeiras imagens e a fotografia o convenceu a deixar a economia de lado. Fez muitos trabalhos como *free-lancer* para agências como a Sygma, Gamma e Magnum. As viagens pela América Latina fizeram-no documentar a vida dos camponeses e depois de sete anos, lança, em 1986, *Outras Américas*. Em seguida veio *Sahel: O Homem em Pânico*, fruto de uma parceria com a Ong Médicos Sem Fronteiras (UNICEF, 2013).

Em 1996, após fotografar a realidade dos trabalhadores braçais de todo o planeta, lança *Trabalhadores*. O próximo projeto foi o da emigração de pessoas, o que originou a obra *Êxodos* e *Retratos de Crianças do Êxodo*, de 2000, ambos alcançando



grande sucesso mundial. Com os trabalhos, ele se torna representante especial da Unicef e membro honorário da Academia das Artes e Ciências dos Estados Unidos. Premiadíssimo, o documentador faz questão de registrar que a escola fotográfica da qual participa não é a do fotojornalismo (ECA, 2013).

Eu conto uma história inteira por meio do trabalho fotográfico, então isso me consome tempo e energia. A minha fotografia tem um caráter simbólico. No momento em que você faz uma intervenção, muitas coisas são anteriores (SALGADO apud GIRON, 2013).

O profissional é hábil leitor e artesão da captação de luz e abandonou em 2008, o uso de filme TRI-X, preto e branco, da Kodak, companheiro de vários anos, substituindo-o por um processo que ele descreve como híbrido, de captação digital com transferência em filme. Ele considera que a digitalização é melhor ainda do que com os negativos convencionais, e, embora não saiba mexer com tecnologia (GIRON, 2013), trabalha com uma câmera digital.

Levo comigo cartões de memória. De volta, meu assistente coloca tudo em prancha, e com a lupa edito tudo. Só sei trabalhar à moda antiga. Faço cópias de leitura, do tamanho de um cartão postal. Aí seleciono. No final, com as fotos selecionadas e ampliadas, faço um negativo delas. E aí amplio a partir do negativo. Hoje a qualidade que eu tenho do negativo indireto é melhor que a qualidade do negativo direto. Uso uma máquina Kodak de marca Imagère com um negativo Ilford. Passamos dois anos desenvolvendo a técnica (SALGADO apud GIRON, 2013).

Neste novo processo, Salgado usa o *DxO Film Pack* antes de transferir as imagens escolhidas para o filme. O *DxO* é um *software* que simula imagens produzidas em película, além de possuir interfaces para vários outros efeitos. Ele é completamente compatível como *plug in* para o Photoshop, programa mais popular de edição fotográfica. O *DxO* vem com uma orientação publicitária no mínimo, capciosa e confusa. A peça diz que o *software* reduz os ruídos causados pela pixelização substituindo-os por “grãos de haleto de prata”. (*DxO*, 2013).

O novo projeto, *Genesis*, resultado de um trabalho em mais de 30 países, distribuídos por África, Ásia, Américas, Oceania e Antártica, custou um milhão de euros (ZANATTA, 2013), foi condensado em livro e terá exposições em Londres, no Brasil e em outros países. Dividido em quatro blocos – “Criação”, “Arca de Noé”, “Homem Antigo” e “Sociedade Antiga” - o projeto teve financiamento da Unesco e apresenta paisagens naturais preservadas e distantes da interferência humana. (ORLANDO, 2013)

Embora, o grande fotógrafo ilustre de forma geral quais foram às alterações e o processo em que se estabelece a produção dele na atualidade, o material de Salgado é



intrinsecamente diferente do que já foi uma vez produzido por ele em projetos anteriores, enquanto (também) resultado estético.

Percebe-se nas novas imagens de Salgado, que o uso de ISOs⁷ baixas que propiciam a granulação da imagem está lá, muito presente, como sempre esteve, seja em película ou digital. O talento na rapidez do olhar, na estética da composição, a qualidade do registro permanecem, porque é essência de trabalho de quem fotografa ao ar livre, na intempérie e que deve naturalmente contar com o imprevisível.

O fotógrafo de estúdio fabrica a luz. Sou um fotógrafo do lado de fora, que fotografa a luz natural, domino essas luzes, eu sei o momento em que corro atrás delas e combinam. No instante em que você tira uma foto, não há tempo para pensar em composição, diagonal, na luz, na dinâmica. Isso é intrínseco. Por isso muita gente usa câmara, mas poucos são fotógrafos. Luz, composição, são as constantes. (SALGADO apud GIRON, 2013)⁸

No entanto, se o uso da câmera digital enquanto microprocessador de imagens binárias - a partir da unidade menor de imagem digital, o *pixel* - parece presente nas imagens do fotógrafo por conta de um olhar mais atencioso. São evidentes fortes traços de pós-produção nas novas imagens e há uma mudança substancial na fotodocumentação por ele produzida. É quase fácil reconhecer a mudança do resultado nas imagens que possivelmente se servem de grande aparato digital. Pode-se usar como exemplo de comparação uma imagem do trabalho *Outras Américas*.

⁷ O ISO indica a sensibilidade do filme (ou da câmera digital) a captação da luz. Quanto mais sensível, mais pode produzir imagens em ambientes escuros. No entanto, isto gera uma granulação (pixelização), que, no caso de muitos fotógrafos e usado como recurso criativo e estético.

⁸ Não há, em nenhum momento, qualquer intuito de desqualificação de outras áreas da fotografia. Cada qual tem especificidades mui detalhadas e que exigem domínio para um bom resultado.



Figura 1 - SALGADO, Sebastião. Outras Américas, 1986.
Fonte: Site Young Clover (2012)

Há aqui, os traços marcantes na produção do fotógrafo, a composição, o enquadramento, a granulação da imagem, os tons de cinza, a profundidade de campo, com a captação diferenciada da luz nos diversos planos, etc. No entanto, há nela o espectro que resguarda a condição da imagem fotográfica com um plano captado através dos limites da câmera analógica e da possível alteração que efetue o corretor de negativos ou um bom laboratorista na revelação e ampliação, porque esta imagem é produto de outra fotografia, de uma outra tecnologia.

No entanto, as imagens abaixo, captadas e editadas para participar de *Genesis*, são exemplo da utilização de pós-produção em alto grau. Há na imagem vários indícios e referências do uso de HDR⁹. Neste sentido, o trabalho com *softwares* de edição, elevam estas imagens a uma outra categoria, uma vez que, deve-se lembrar, elas ainda são produzidas pelo viés do fotodocumentarismo. Há o uso de *layers*¹⁰ para melhorar as condições de luz, profundidade, textura em vários pontos específicos da imagem; o foco e o efeito na camada rochosa do iceberg sofreu texturização, as mudanças realizadas na

⁹ *High Dynamic Range*. Uso de técnicas de pós-edição que, por áreas, evidencia o contraste e oferece um plano extremamente detalhado da cena. Para tanto, é preciso mais que uma imagem do mesmo local-cena. Para ver o que é possível, um exemplo no site: <http://www.dicasdefotografia.com.br/o-guia-definitivo-da-fotografia-hdr>

¹⁰ São camadas. O programa fragmenta a imagem em dezenas de possíveis escolhas na forma de textura, coloração, contraste, filtros, etc.

variação de tonalidades de cor da margem gelada podem ser também indícios.



Figuras 3 – SALGADO, Sebastião. *Genesis*, 2013.
Fonte: Site ClicRBS (2013)

O uso da tecnologia de edição borrou os limites de um real conhecido, verossímil, de forma permanente. As novas imagens são do universo hiper-real, vestidas de tecnologia e excessivas no uso de HDR. A reflexão sobre a produção fotográfica não se pauta pela produção apenas de Sebastião Salgado, utilizado como exemplo, mas a perspectiva reflexiva serve para outros fotodocumentaristas (e fotojornalistas).

Há que lembrar que, diferente de J.R. Duran, por exemplo, que fotografa para um universo da publicidade onde a “beleza”, onde o glamour e a hiper-realidade são valorizados e, onde foram abertos espaços tanto corporal quanto geográfico-temporal para a pós-produção, diferente da fotodocumentação (e do fotojornalismo). Com toda a tradição de serviço, registro e denúncia, a documentação não tem – a princípio - tais métodos ou *goals*. A fidelidade indiscriminada, como nomeou Deren - utilizando-se de um universo possível - faz a fotodocumentação (e o fotojornalismo) um potencial em crise mesmo porque sabe-se que o meio fotográfico é, de fato, na atualidade, amorfo e suscetível de servidão de quaisquer outros meios (DEREN, 1960).

Talvez seja necessário ao pensar em fotografia documental avaliar como Deren o fez com o cinema, e definir a forma criativa pelo que ela não pode ser, tanto quanto



pelo que ela pode ser. (1960) Porque a fotodocumentação (e o fotojornalismo) não são como a pintura que não pretende imagem e semelhança do objeto, mas sim de um conceito mental que pode se assemelhar ao objeto, ou seja, tem uma relação íntima com a realidade.

Nas imagens de *Genesis* pode-se encontrar o apelo do qual fala a artista:

Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade. (DEREN, 1960)

Uma outra realidade. Ainda mais quando se sabe que, na contemporaneidade o uso de ferramentas para “melhorar” a realidade é usual. Mágicas por binarismo, moduladas pela tecnologia são as novas imagens também de Salgado, e para além da discussão também sobre ética, percebe-se que o universo da fotografia se vê obrigado a uma expansão.

Considerações Finais

A fotografia digital tornou a edição e a manipulação possível e ao alcance de todos. O novo processo fotográfico trouxe muito mais. Ao fotografar, por exemplo, com uma câmera que permite a regulagem manual da abertura¹¹ e do obturador¹², a escolha de ISOs¹³, as possibilidades criativas são enormemente variadas. Destas qualidades também se beneficiaram a fotografia digital. Mas, para muito além, neste jardim, as digitais irrigaram e construíram sonhos (im)possíveis.

Com uma câmera digital *prosumer*¹⁴ por exemplo, o fotógrafo, além de uma variada gama de escolhas de abertura e obturador; uma variada possibilidade de ISOs, diferentes para a mesma cena, no mesmo momento, sem depender da escolha anterior da película. O fotógrafo pode também optar por modos criativo na leitura do *white balance*¹⁵, deixando uma cena mais quente, fria ou improvável, sem depender da

¹¹ A abertura regula a quantidade de luz que atinge o filme ou CCD, CMOS.

¹² O obturador regula o tempo em que o filme ou CCD, CMOS, ficará aberto recebendo luz.

¹³ No caso do ISO, por exemplo 12.400, se dá devido a dificuldade que o CCD e o CMOS de algumas câmeras – já que a qualidade e a própria característica tecnológica no momento do aparato sensor – garante uma imagem com muitos ruídos. Sendo então incomparável um ISO 3600 utilizado em película com o 25.600 de digital.

¹⁴ Câmeras que possuem uma grande capacidade de resolução e são mais duráveis e mais baratas, com um resultado mais “profissional”.

¹⁵ O White Balance regula a captura das cores dos objetos através da leitura de tipos específicos de luz. Se não for realizado o ajuste, a cena, que está sendo fotografada com luz fluorescente pode sair azulada.



compra de filtros; tem opções ainda quanto a formulação de uma imagem em cor ou preto e branco, com variações de contraste e tonalidades que podem ter definições pessoais a serem escolhidas, inclusive com extensões opcionais para salvar o arquivo - se em TIFF RAW ou Jpeg ou um misto¹⁶, além de também optar por uma maior ou menor granulação da imagem (apoiada também na função ISO); etc.

Estas possibilidades (as descritas acima são algumas questões muito básicas) não impõem ao fotógrafo contemporâneo uma série de equipamentos, mas demanda novos conhecimentos e bom senso, este sim, em falta. Com a utilização da tecnologia digital de pós-produção não somente nas fotografias de Sebastião Salgado, mas de inúmeros outros profissionais, sugerem-se várias outras questões para reflexão.

Além de óbvias perguntas sobre a essencialidade do trabalho documental, - o que faz lembrar a escrita de Jorge Luis Borges¹⁷ (1998) e Baudrillard e também e o hiper-real¹⁸ ou o “engano autêntico” como nomina Umberto Eco (1984). Outras perguntas então, se fazem presentes e necessárias. Questões, por exemplo, de direito autoral ficam imanentes. Se o fotógrafo na contemporaneidade não se envolve com a pós-produção da imagem, de quem é a autoria? Se é o editor que realça, evoca, satura, contrasta, dramatiza, recupera, “melhora” a imagem de quem é a autoria final? Mesmo porque, não se pode obrigar o editor a ter a mesma sensibilidade e leitura de luz¹⁹ do que o fotógrafo que captou a imagem – embora seja coerente que o fotógrafo profissional domine pelo menos basicamente as ferramentas de edição digital.

Obviamente não esta se refutando a técnica do profissional consagrado por conta do uso da pós-produção, no entanto, é inegável observar que as últimas imagens do fotógrafo são diferentes frente aos demais trabalhos.

Se o profissional dominar a pré-produção e pós-produção algumas questões sobre a autoria deveriam ser revistas? O profissional que se responsabiliza pela pós-produção, se compromete também de forma de ética, estética, artística para validar a

¹⁶ A compactação ao qual a cena é submetida pode alterar dados sobre a cor, a multiplicidade de tons, a forma, etc

¹⁷ Os cartógrafos, que em determinado lugar, produziram um mapa com tudo o que era possível de representação e que, quando o império foi a ruína, o que era mapa tomou a posição da paisagem atual; e assim, o que restou não era nem a representação nem o real.

¹⁸ O termo hiper-realidade foi cunhado pelo filósofo Jean Baudrillard no livro *Simulacros e Simulações* (1991) para caracterizar como definimos o que é ‘real’ num mundo tomado por mídias que podem modificar e filtrar radicalmente os eventos e experiências que são representados por ela. Para Baudrillard, perdemos nossa habilidade de distinguir a realidade da fantasia, e nos deslocamos para um mundo hiper-real.

¹⁹ O bom editor de imagens tem uma formação e prática artística, com conhecimentos de desenho, que envolva sombra, volume, proporção, etc. Se não tem é apenas um operador de software, como tantos.



produção? É interessante lembrar que nas artes, a ação criativa da imaginação é materializada pela ferramenta artística. Ainda assim, quais os limites da edição na fotografia documental?

Para além de uma discussão também ética, percebe-se que o universo da fotografia se vê obrigado a uma expansão. Então, cabe uma observação se, para além da fotografia na contemporaneidade, deva-se pensar nela como expandida, já que ela se exprimi enquanto ferramenta da tecnologia para captar uma

(...) nova produção imagética que não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas (FERNANDES, 2006, p.18)

Ela esta irmanada ao computador, e mesmo anteriormente, pensando a câmera também como um processador - que mudou profundamente a forma de captar uma imagem - que oferece inúmeras possibilidades, onde o único limite é a capacidade técnica, a criatividade do fotógrafo (e também do editor na pós-produção).

Em um momento de mudanças radicais, a obra de Sebastião Salgado também passa, indubitavelmente, por uma mudança que pasteurizou a produção do fotógrafo, que deixou como obra fotodocumental, imagens que em muito se parecem com uma propaganda de empresa de viagens, ilustração de folder de terras distantes e gente exótica, parecendo saída diretamente de uma propaganda de perfume na revista Vogue.

Referências bibliográficas

- ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Fotoetnografia**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.
- ALMEIDA, Cláudia Teixeira; BONI, Paulo César. **A ética no fotojornalismo da era digital**. Disponível em < <http://www.uel.br/revistas/uel/discursofotografico/article/view/1477> >. Acesso em 18/08/2013
- AMAR, Jean Pierre. **História da Fotografia**. São Paulo, Editora 70:2011.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BREA, Luis Carlos. **El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización** . < Disponível <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 12/05/2012.
- BELLOUR, Raymond. **Entre - imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/07.html> >. Acesso em 12/07/2013.
- BORGES, J.L. **Historia Universal de la Infamia**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.
- DEREN, Maya. **O uso criativo da realidade no cinema** (1960). Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/v9n1/>>. Acesso em: 12/07/2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1990



- ECA. Centro Mário Schenberg. **Sebastião Salgado**. Disponível em: <
http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado>. Acesso em 12/07/2013.
- ECO, Umberto. **Viagem pela hiper-realidade**. In: Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ENTLER, RONALDO. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia** < Disponível em <http://www.revistaconvergencia.com.br/> >. Acesso em 12/05/2012.
- EXAME. **38 milhões de fotos compartilhadas**. Disponível em <
<http://exame.abril.com.br/negocios/noticias/mais-de-38-milhoes-de-fotos-ja-foram-compartilhadas-na-copa>> Acesso em 02/08/2014.
- FERNANDES, Jr., Rubens. (2006) **Fotografia e criatividade** Disponível em: <
http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf> Acesso em: 12/05/2012.
- _____, Jr., Rubens (2002) **A fotografia expandida**. Tese de doutorado – Programa de Comunicação e Semiótica; PUCSP.
- FERREIRA, Jorge Carlos Felz. **A Imagem na Web: Fotojornalismo e Internet** . Disponível em: <
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/felz-jorge-imagem-web-fotojornalismo-internet.html#foot20> > . Acesso em: 13/08/2013.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. 4.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). **El beso de Judas**. Fotografía y verdad, Barcelona: Gustavo Gili
- _____, Joan. **Estética fotográfica: una selección de textos**. Barcelona: G.Gili, 2007
- GIRON, Luis Antonio. **Não sei o que é Instagram**. Disponível em <
<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-nao-sei-o-que-e-instagram.html> >. Acesso em: 17/08/2013.
- GOMBATA, Marsílea. **Clicar em vez de viver**. Disponível em <
<http://www.cartacapital.com.br/cultura/clicar-em-vez-de-viver-tornou-se-norma/>> Acesso em 12/05/2012.
- KODAK. **Our story**. Disponível em <
http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Impact_of_Pictures.htm >. Acesso em 12/05/2012.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. Ed. Ateliê. SP. 2003
- MACHADO, Arlindo. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne (org.). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- ORLANDO, José Antônio. **Genesis por Salgado**. Acesso em 18/08/2013. Disponível em <http://semioticas1.blogspot.com.br/2012/07/genesis-por-sebastiao-salgado.html> >. Acesso em: 12/05/2012.
- PEREIRA, Rodrigo. A diferença na fotografia digital**
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SALGADO, Sebastião. **Outras Américas**, 1986.
- _____, Sebastião. **Trabalhadores**, 1996
- _____, Sebastião. **Genesis**, 2013. Taschen, 2013
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- _____, Pedro Jorge. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Santa Catarina: Letras Contemporâneas.
- TECMUNDO. **Grafeno, nova tecnologia**. Disponível em: <
<http://www.tecmundo.com.br/grafeno/41482-brasil-vai-ganhar-centro-de-pesquisa-em-grafeno.htm> >. Acesso em 12/05/2012.
- ZANATTA, Kenya. **Viagem as Origens do Mundo**. < Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/viagem-as-origens-do-mundo#sthash.a3jRZ4XH.dpuf> >. em 22/07/2013.