

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

Relatório Final
Iniciação Científica
Programa Santander

**Diários Gráficos de Dan Eldon:
maneiras de representar o mundo**

Pesquisador: Mateus Segnini Tiberti (Bolsista Santander)
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

São Carlos
2012

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
01 – DIÁRIOS GRÁFICOS	
01.1. Diários gráficos e a construção de um discurso sobre o real	13
01.2. Construção do olhar	15
01.3. Linguagem do Diário Gráfico	20
Desenho	21
Fotografia	23
Colagem	25
02 – TEORIA	
02.1. O que é Imagem?	33
02.2. A imagem e a teoria semiótica	35
02.3. Fotografia – Imagem em processo	38
02.4. A análise da imagem	46
03 – ANÁLISE	
03.1. Chaves de Leitura	53
03.2. Antítese	58
03.3. Álbum de fotografias	71
03.4. Colagens	84
03.5. Tempo	96
CONCLUSÕES	101
BIBLIOGRAFIA	105

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa estuda os Diários Gráficos, buscando um panorama geral sobre a produção desse instrumento de representação. Tal visão serve de base para a análise dos Diários Gráficos do fotojornalista e artista inglês Daniel Eldon. Seus diários despertam interesse pelo modo como desenhos, fotografias e colagens são trabalhados, resultando numa grande quantidade de imagens distribuídas por 17 cadernos. Devemos notar que Dan trabalhou com meios um tanto inusitados, tratando-se de Diários Gráficos: colagem e fotografia. Esta produção revela várias conexões com a atividade artística do século XX (sobretudo dos anos posteriores a 1950) além de ligações com a arte e a história da África e com a própria história pessoal de Dan Eldon.

Justificativa

Num mundo em que a tecnologia é algo cotidiano na vida das pessoas, os Diários Gráficos tradicionais, feitos de papel e desenhados à mão, destoam e parecem uma coisa de um passado distante. Defendemos a validade deste instrumento de representação, como auxílio para a construção de um discurso sobre o real, sem entrar na discussão entre as perdas e ganhos causados pela tecnologia. Buscamos contribuir para a expansão da pesquisa de Diários Gráficos, tomando como objeto de análise os diários de Dan Eldon que se distinguem pelos meios utilizados para a representação.

Objetivos

Esta pesquisa procura criar um panorama sobre o Diário Gráfico como instrumento de representação, expondo suas características particulares. Ao mesmo tempo, distinguem-se as diferenças dentro deste mesmo grupo. Tal visão geral ajuda a inserir a produção de Dan Eldon no universo dos Diários Gráficos, auxiliando a análise destes.

Procura-se estabelecer as relações entre a produção de Dan Eldon e a atividade artística do século XX, desde as colagens de Braque e Picasso até a Pop Art e o trabalho com fotografia realizado por David Hockney (*Cameraworks*).

Utiliza-se a teoria semiótica como chave de leitura dos Diários Gráficos, procurando desconstruir as imagens dos diários de Dan Eldon a fim de tornar mais claros os métodos utilizados por ele na estruturação de uma mensagem. Portanto, assumimos os diários como instrumentos de construção de uma mensagem sobre a realidade.

Além disso, através da produção de diários por Dan Eldon buscamos verificar como os Diários Gráficos funcionam como instrumentos de documentação, memória e construção da identidade pessoal.

Nos diários de Dan observa-se que a fotografia é predominante na maioria das páginas. Podemos até encontrar um número razoável de desenhos nos primeiros cadernos, mas a quantidade de fotografias e recortes de revistas e jornais (entre outras coisas) prevalece quando consideramos todos os cadernos produzidos. Por esse motivo a fotografia tem um destaque na análise das imagens, sendo um fio condutor para orientar a investigação dos cadernos.

Procura-se observar como o processo de reelaboração de imagens por meio da colagem é capaz de produzir novos significados e entender a fotografia a partir das mudanças que esse meio provocou nas esferas da arte, da percepção e da compreensão da realidade, além de ressaltar os procedimentos próprios dessa linguagem e sua especificidade.

Diários Gráficos

Uma das características mais notáveis dos diários gráficos é que eles são um registro: um suporte para a memória de seu autor (registramos aquilo que não

queremos esquecer, por ter alguma importância específica) e também são registros para a posteridade, ajudando-nos a entender como uma pessoa (ou uma sociedade) compreende e vê o mundo em diferentes épocas.

Além disso, os diários gráficos funcionam como repositórios e laboratórios de ideias e experiências, que servem também de referência para a memória. São utilizados para os fins mais diversos, tanto por pessoas comuns como por artistas, arquitetos e antropólogos.

Um sketchbook é um ótimo lugar não ameaçador para começar a desenhar. E também acabou por ser um lugar ideal para desenvolver ideias, experimentos, sem as restrições impostas pelo nosso espaço de trabalho, cada vez mais digital. Computadores são pontos chave para muitas partes do processo criativo, mas eles não se encaixam no bolso de um casaco nem realmente deixam as ideias fluírem para fora do cérebro, através do braço até a página. Descobri que uma caneta numa página inspirou muitas novas conexões e descobertas criativas.¹ (GREGORY, 2008, p. 7, tradução nossa)

Há diferentes termos para designar os Diários Gráficos – podemos falar em Diários de Viagem, Caderno de Esboços ou de Campo, Livro de Artista, *Carnet de Voyage* em francês ou *Sketchbook* em inglês. Essa diversidade de nomes para designar objetos semelhantes revela um pouco da diversidade de usos dos Diários Gráficos. Os antropólogos, por exemplo, costumam utilizar cadernos de trabalho em suas pesquisas de campo. Também são comuns os Diários Gráficos de designers, ilustradores e arquitetos. E também encontramos pessoas comuns que mantêm cadernos de anotações e desenhos.

Dentre os tipos de Diários Gráficos podemos destacar os Diários de Viagem. A viagem configura-se como um período em que temos contato com uma grande quantidade de eventos - partindo destes, podemos aumentar nossa experiência. Por isso a viagem ocupa um lugar importante na formação de artistas plásticos e arquitetos. Devemos ter em mente também o papel do *Grand Tour*² na formação

¹ *A sketchbook is a great nonthreatening place to begin to draw. It's also turned out to be an ideal place to develop ideas, experiment and break away from the restrictions imposed by our increasingly digital workspace. Computers are key to many parts of the creative process, but they don't fit into a coat pocket or really let ideas stream out of the brain, down arm and onto the page. I found that a pen on the page inspired many new connections and creative breakthroughs.* (GREGORY, 2008, p. 7)

² A partir do século XVII, especialmente nos séculos XVIII e XIX, a aristocracia e, mais tarde, a burguesia – não só a europeia em geral, mas sobretudo a inglesa – tinham o hábito de realizar uma viagem pela Europa, privilegiando França e, especialmente, a Itália. Este périplo, Chamado *Grand Tour* (expressão unanimemente usada, mesmo pelos ingleses), possuía um cariz de

dos jovens filhos das elites europeias. E no século XX, arquitetos como Le Corbusier e Louis Kahn realizaram vários percursos pela Europa acompanhados de Diários de Viagem, onde faziam anotações e desenhos.

De um modo geral, os Diários Gráficos constituem um mundo privado. A priori, estes não são feitos para ficarem expostos em museus ou galerias. Sua recepção é originalmente individual, diferente de como a arte (e a vida) é recebida nos nossos dias, através de meios de comunicação em massa. Em sua tese de mestrado³, Tiago Cruz observa como se dá essa mudança na produção dos diários gráficos, compreendendo a transição entre a esfera privada e a pública.

Podemos perceber a relação da leitura dos cadernos com os procedimentos de montagem cinematográfica. Há uma sucessão de quadros (páginas) revelando que é algo que é construído no tempo. Também na recepção, a sucessão das páginas exige um tempo de leitura. Como afirma Danny Gregory, conforme você vira as páginas, você sente o tempo passar. Você vê os momentos serem gravados em sequência⁴ (2008, p. 1, tradução nossa). Isso é uma das características principais dos diários gráficos, algo um tanto trivial, mas que é importante perceber. Há uma diferença entre quando utilizamos folhas soltas para fazer desenhos e anotações, e quando utilizamos cadernos. Num caderno, a sucessão de páginas constitui uma narrativa, um discurso.

Quando um caderno é apresentado através de outro meio que não seja ele mesmo perde-se essa dimensão temporal na recepção. Assim como uma cena isolada de um filme perde seu sentido original quando isolada, as páginas de um caderno perdem a sua potência (e parte de seu significado fica ainda mais distante de ser compreendido) quando isoladas. No entanto, muitos Diários Gráficos nos são apresentados desse modo: apenas imagens isoladas de páginas específicas – uma seleção prévia do que julga-se importante ver no caderno. Na passagem do universo particular para a esfera pública (a web, o mercado

aprendizagem, servindo como complemento da formação escolar. Era uma viagem essencialmente didática com reminiscências de ritual iniciático. (SALAVISA, 2008, p.31)

³ CRUZ, Tiago. Do registo privado à esfera pública: o diário gráfico enquanto meio de expressão e comunicação visual. Maia: ISMAI, 2012. 98 p. Tese (Mestrado) - Mestrado em Comunicação na Era Digital: Estratégias, Indústrias e Mensagens, Instituto Superior da Maia, Maia, 2012.

⁴ [...] *as you turn the pages, you feel the time pass. You see moments being recorded in sequence.*(GREGORY, 2008, p.1)

editorial) ocorrem transformações que afetam a leitura das mensagens visuais. E por sua vez, os meios da esfera pública alteram a produção contemporânea de Diários Gráficos. Por exemplo, os desenhadores do grupo Urban Sketchers⁵ têm em vista a posterior publicação de seus desenhos na web – e isso altera o modo como concebem os desenhos e os Diários.

Com relação aos procedimentos, verificamos que basicamente todos os cadernos baseiam-se sobre o mesmo suporte, que é a folha de papel. São bastante comuns desenhos a lápis, a tinta, aquarelas e colagens. Entre as possibilidades da colagem notamos a utilização de vários materiais, especialmente fotografias, recortes de revistas e jornais, fotocópias, tíquetes, moedas, entre outras coisas.

Esta pesquisa toma como principal objeto de análise os Diários Gráficos do fotojornalista Daniel Eldon. Neles, desde muito jovem Dan experimenta diversos meios e procedimentos, entre os quais destacam-se os trabalhos com fotografia e colagem. No contexto da produção artística da arte nos anos 1970 e 1980, Dan entra em contato com os procedimentos de vários artistas e reelabora estas técnicas em seus Diários. De fato, ele não se insere no contexto artístico com um papel de vanguardista, antes, sua pesquisa consiste na reelaboração de procedimentos de outros artistas.

Dan Eldon

Daniel Robert Eldon foi um fotojornalista inglês nascido em 1970. Filho de pai inglês e mãe americana, Dan (como ficou conhecido) trabalhou como fotojornalista para a agência de notícias Reuters e morreu enquanto trabalhava na cobertura do conflito na Somália no ano de 1993. Durante sua breve vida, Dan Eldon fez uma quantidade imensa de atividades, viveu em vários lugares (Inglaterra, Quênia, Estados Unidos) e viajou para mais de 40 países. Desde

⁵ O Urban Sketchers foi idealizado pelo ilustrador e jornalista espanhol Gabriel Campanario. Depois de ver um número crescente de pessoas que compartilham desenhos de suas cidades na blogosfera, Campanario juntou estes desenhistas em um grupo no flickr em novembro de 2007 como uma vitrine de desenhos urbanos. Um ano depois, ele decidiu expandir a iniciativa do flickr com um blog conjunto onde ele recrutou os primeiros colaboradores através de um convite individual. Para participar os correspondentes se comprometeriam a postar regularmente e também compartilhariam as histórias por trás dos desenhos. (Disponível em <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>>. acessos em 13 out. 2012.)

criança produziu diários gráficos (num total de 17), onde trabalhou com fotografias e colagens, e que constituem um reservatório muito rico para análise.

De todas as atividades que desenvolveu, a fotografia tem um papel principal, ocupando um lugar importante em suas colagens e cadernos. Ele iniciou muito jovem uma carreira como fotojornalista, acompanhando sua mãe nas reportagens para o principal jornal do Quênia, *The Nation*. Depois trabalhou para a Reuters, cobrindo o conflito na Somália⁶ nos início dos anos 90, onde veio a falecer em 1993.

Quadro - Resumo Biográfico de Dan Eldon

1970	18 de setembro - nasce em Londres Daniel Robert Eldon.
1974	Nasce sua irmã, Amy Eldon.
1977	A família muda-se para Nairóbi, capital do Quênia. Dan estuda na <i>Hillcrest Primary School</i> , onde conhece Lengai Croze, que será um de seus principais amigos durante sua vida.
1980	Dan começa a estudar no <i>International School of Kenya (ISK)</i> .
1982	Acompanhando sua mãe em reportagens, acaba tendo sua primeira foto publicada no principal jornal do Quênia, <i>The Nation</i> .
1985	Inicia os cadernos, como atividade para as aulas de antropologia cultural e inglês. Trava uma amizade com alguns Masai - principal tribo do Quênia - destacando-se a amizade com uma mulher chamada Kipenget.
1987	Organiza festas chamadas de Mkebe.
1988	Através de uma aula de arte do International Baccalaureate ele conhece vários estilos e métodos artísticos, destacando-se os experimentos inspirados no cubismo e no trabalho de David Hockney, também realiza vários experimentos

⁶ O território da Somália foi colonizado no século XIX pela Inglaterra e pela Itália. Como aconteceu na maioria dos países africanos, foram reunidos em seu território vários grupos étnicos que nunca tiveram a pretensão de constituir uma nação.

Em 1960, a Somália conquistou a independência dos ingleses e italianos. Nesse mesmo ano o General Siyaad Barre assumiu o país como presidente, promovendo uma série de ações buscando a modernização do país, também buscando acabar com o sistema de direito dos clãs - o que de fato não ocorreu. Nos anos 1980, Barre, que se autoconsiderava ligado a Lênin, iniciou uma guerra contra a Etiópia (país vizinho). Nesse conflito, em meio à Guerra Fria, envolveram-se soviéticos e norte-americanos fornecendo armamentos para os dois países africanos. Em 1988 Barre assinou um acordo de paz com a Etiópia. Na Somália o conflito entre clãs cresceu a partir do norte e acabou desembocando numa guerra civil. Barre concentrou suas forças em Mogadíscio, capital do país, único local sob o seu comando. A partir disso veio o apelido de Barre - "o prefeito de Mogadíscio". A cidade tornou-se o centro da guerra civil, que continuou mesmo após a expulsão de Barre do país. Depois desse evento, um outro senhor da guerra surgiu - Mohamed Farrah Aidid. Atualmente um grupo jihadista chamado Al-Shabbab assume a cena na Somália - que continua até hoje sem um governo estabelecido.

-
- com fotografia.
- maio* - Formatura no ISK. Logo em seguida seus pais se separam e sua mãe passa a morar em Londres.
- setembro a dezembro* - Dan muda-se para Nova York e trabalha como estagiário na *Mademoiselle Magazine*, onde tem acesso a uma fotocopiadora colorida, além de várias sobras do material utilizado para fazer a revista (como guias Pantone).
- 1989 Dan volta ao Quênia e convence os avós maternos a utilizarem o dinheiro reservado para sua faculdade na compra de uma Land Rover. Por esse tempo, Dan trabalha tirando fotos para revistas locais.
- agosto e setembro* - Organiza o primeiro grande safari, com Lengai Croze e Patrick Falconer. Partindo com sua Land Rover do Quênia, passa pela Tanzânia, Malawi, até parar o carro em Zimbábue. Dan segue sozinho até a África do Sul pegando caronas. Nesse safari Dan conhece um campo de refugiados em Malawi.
- novembro* - Vai até as Montanhas da Lua em Uganda para encontrar os pigmeus.
- 1990 *dezembro* - Viaja para Berlin com Lengai.
- Vai para os EUA, estudar na *Pasadena City College*, na Califórnia. Junto a outros 13 estudantes organiza o STA - *Student Transport Aid* - um grupo formado para arrecadar dinheiro em prol do campo de refugiados do Malawi.
- junho a agosto* - O STA realiza um safari, partindo do Quênia, para levar pessoalmente o dinheiro arrecadado ao campo de refugiados.
- setembro* - Dan trabalha como fotógrafo comercial no Quênia
- novembro a dezembro* - Dan vai ao Japão trabalhar como professor de inglês, com a intenção de encontrar sua antiga namorada, Akiko.
- 1991 Dan vai para Londres e matricula-se no *Richmond College*.
- meados de março* - Dan convence a avó paterna a comprar-lhe também uma Land-Rover (a primeira ficara na África e já estava praticamente inutilizada). Junto a Amy e Lengay ele viaja até o Marrocos, passando pela Espanha.
- setembro* - Chega a Los Angeles (EUA) para as aulas na UCLA (*University of California*, Los Angeles).
- 1992 *janeiro a março* - matricula-se no "Cornell College" em Mont Vernon, Iowa.
- Trabalha com sua mãe num filme (*Lost in Africa*) no Quênia. Trabalha também para o *The Nation* como freelancer - conhece Aidan Hartley que o convence a iniciar uma carreira como fotojornalista, cobrindo os conflitos nos países vizinhos ao Quênia, Somália e Uganda.
- 5 de julho* - Vai para Mogadíscio (capital da Somália) pela primeira vez. Começa a trabalhar para a Reuters.
- outubro* - Volta à Somália, onde permanece por um período maior.
- Realiza uma viagem à Noruega, buscando reatar laços com Neema. Depois, vai para Londres, onde encontra-se com sua mãe.
- 9 de dezembro* - Dan está na Somália quando as tropas americanas desembarcam em Mogadíscio.
- Passa as festas de fim de ano com seu pai, sua irmã e amigos na ilha de Lamu, na costa queniana.
- 1993 *janeiro* - Dan volta à Somália e inicia um pequeno negócio vendendo camisetas estampadas e cartões postais feitos por ele a marines e outros fotojornalistas.
- 24 de junho a 1 de julho* - realiza sua última visita a Nairóbi.
- 12 de julho* - morre em Modisíaco, apedrejado por uma multidão enraivecida.
-

Safari as a way of life

Em seus *Ensaio sobre fotografia*, Susan Sontag destaca três 'personagens' da metrópole que estão relacionados ao surgimento e desenvolvimento da fotografia. A fotografia primeiramente consolida-se como uma expressão do *flâneur* de classe média. Temos também o colecionador, que num mundo que caminha resolutamente para tornar-se uma vasta pedreira, passa a ser aquele indivíduo empenhado num trabalho devoto de resgate. (SONTAG, 1981, p.75). Ainda, o fotógrafo - e o consumidor de fotografias - segue os passos do trapeiro, que era uma das figuras preferidas de Baudelaire como exemplo do poeta moderno: Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo que perdeu, tudo que desprezou, tudo que esmagou com os pés, ele cataloga e coleciona (SONTAG, 1981, p.77). É interessante que na produção do fotógrafo Daniel Eldon podemos perceber traços comuns a estes três personagens. Portanto, podemos fazer uma leitura dos procedimentos de Dan Eldon como fotógrafo e produtor de Diários Gráficos, reconhecendo em seu trabalho traços de três personagens da metrópole, o *flâneur*, o "coleccionador" e o "trapeiro".

Contemplando a realidade alheia com curiosidade, desprendimento e profissionalismo, o fotógrafo onipresente opera como se sua atividade transcendesse os interesses de classe, como se as perspectivas dessas atividades fossem universais. De fato, a fotografia primeiramente consolida-se como uma expressão do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi tão bem delineada por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento, do inferno urbano, percorrendo-o, caçando, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto da alegria de observar, conhecedor da empatia, o *flâneur* acha o mundo "pitoresco". [...] O *flâneur* não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos - pela realidade não oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo "apreende", tal como o detetive captura o criminoso. (SONTAG, 1981, p. 55)

A descrição que Susan Sontag faz nesses parágrafos é muito semelhante à forma como Dan Eldon experienciava a cidade. Nos anos que morou em Nairóbi (capital do Quênia), Dan percorreu os subúrbios, conhecendo lugares, fotografando as pessoas, suas vidas, seus trabalhos. Afinal, para Dan Eldon a palavra *safari* possuía uma gama ampliada de significados – desde cruzar vários países em sua Land Rover, até ir a determinada lanchonete na periferia da cidade. Mesmo no período de tempo em que morou em Nova York, Dan fazia

incursões por áreas menos conhecidas da cidade que poderíamos chamar de verdadeiros “infernos”. Até mesmo sofreu assaltos durante algumas dessas incursões. Também no período em que se viu obrigado a ficar no Marrocos (esperando o conserto de sua Land Rover), ele fez percursos pelos “submundos” de Casablanca – talvez um dos mais curiosos, na maneira como estão representados nos diários. Esses percursos pela cidade eram realizados com a câmera fotográfica sempre em mãos, o que gerou fotografias que foram trabalhadas em colagens nos diários gráficos.

Ainda, outro aspecto que caracteriza o *flâneur* é a atração pelas “realidades não oficiais” da cidade. Ainda que Dan tenha viajado por muitos países, dificilmente encontramos fotografias tipo cartões postais em seus Diários. Notamos que em suas fotografias Dan procura aspectos da vida escondida, “não oficial”, aquilo que muitas vezes não é digno de nota, dos quais ele retira novos significados através das colagens. Tal atitude revela também um olhar atento sobre a realidade, buscando “ver como se nunca tivesse visto”.

[...] Benjamin estava convencido de que a própria realidade requeria - e reivindicava - o auxílio, antes descuidado e inevitavelmente destruidor, do colecionador. Num mundo que caminha resolutamente para tornar-se uma vasta pedreira, o colecionador passa a ser aquele indivíduo empenhado num trabalho devoto de resgate. Já tendo o curso da história moderna minado as tradições e destruído os corpos vivos nos quais objetos de valor um dia encontraram refúgio, o colecionador pode atualmente, com a consciência tranquila, sair escavando seus fragmentos mais seletos e emblemáticos.[...] O próprio passado, à medida que as transformações históricas continuam a acelerar-se, tornou-se o mais surreal dos temas - possibilitando, como dizia Benjamin, ver uma beleza nova naquilo que está desaparecendo (SONTAG, 1981, p.75).

Mesmo que exista um intervalo de tempo entre o pensamento de Baudelaire, Sontag e a vida de Dan Eldon, não se pode deixar de notar a semelhança entre essas ideias e a atividade de Dan. Ele também atua em seus cadernos fundamentalmente como um colecionador. Há uma imensa variedade de coisas que ele utiliza para fazer as colagens - uma parte delas eram objetos que estavam ao alcance da mão, mas outras são fruto de uma procura, de viagens, de situações específicas – como moedas, selos, recortes de jornais, penas de aves. Muitas coisas são ‘restos’: embalagens, etiquetas, catálogos. Mas deve ficar claro que além da coleção de coisas em si há a uma coleção através de

fotografias – e nos cadernos tudo isso se confunde nas colagens: objetos, fragmentos, imagens e fotografias.

O fotógrafo - e o consumidor de fotografias - segue os passos do trapeiro, que era uma das figuras preferidas de Baudelaire como exemplo do poeta moderno: "Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo que perdeu, tudo que desprezou, tudo que esmagou com os pés, ele cataloga e coleciona [...] Seleciona e decide acertadamente; coleciona, como um avarento que guarda o seu tesouro, aqueles resíduos que assumirão a forma de objetos úteis e gratificantes, entre as mandíbulas da deusa da Indústria."[...] a perspicácia do trapeiro surrealista estava orientada no sentido de achar belo aquilo que outras pessoas achavam feio, sem interesse ou sem importância - bricabraques, objetos inocentes ou pop, escombros urbanos (SONTAG, 1981, p.77).

Diários gráficos de Dan Eldon

Desde a idade de 15 anos até o fim de sua vida Dan Eldon produziu 17 Diários Gráficos que possuem um valor interessante pelas técnicas, experiências visuais e por sua compreensão do mundo. O fato ter vivido em vários países, em meio a culturas tão diversas quanto as das cidades de Nova York e Nairóbi é parte fundamental para a compreensão da personalidade de Dan e de seus cadernos.

Dan inicia os diários numa atividade para as aulas de antropologia cultural e inglês. Sua turma passa um final de semana com uma tribo queniana (os Masai) e tem que produzir um caderno de trabalho – à semelhança dos cadernos de campo de antropólogos. A partir desse evento Dan começa a experimentar com desenhos, colagens e fotografias em vários cadernos – atividade que manteve pelo resto da vida.

O fato de ganhar sua primeira câmera fotográfica aos seis anos e de ter a possibilidade de explorar esse meio de maneira intensa (Dan chegou a ter um laboratório de fotografia improvisado no banheiro de seu quarto) também é muito importante e alimenta a produção dos cadernos.

Desde o começo os diários abrigavam o efêmero. Ele pilhava a casa procurando por miudezas: embalagens de comida, tecidos, cordas, pedaços de ticket, revistas velhas. Quando esgotou a fonte, ele ampliou sua área de procura. Quanto mais bizarro ou raro um objeto, melhor - um

jornal árabe era mais valioso que um em inglês.⁷ (NEW, 2001 p.44, tradução nossa)

Jennifer New, que escreveu uma biografia de Dan Eldon, destaca várias características de seus cadernos:

Os diários uniram o Dan explorador, o catador de coisas e o fotógrafo. Eles eram uma extensão do explorador visual que Dan foi desde sua infância. [...]

Os diários, no entanto, eram um lugar para explorar com humor, cor e formas, longe de juízos de outros olhos. Não havia pressão pela excelência ou por fazer qualquer coisa direito. Linhas poderiam ser tortas, palavras poderiam ter erros ortográficos. Ele logo descobriu que bagunçando e começando de novo, colando uma nova camada de imagens por cima das velhas, sempre melhorava a colagem mais do que indicava um trabalho mal feito.[...]

Ele se dedicava aos diários da mesma maneira que qualquer rapaz poderia se dedicar a um esporte ou instrumento musical. [...] Ele sempre tinha um diário consigo, inclusive durante suas frequentes viagens, e fazia questão de gastar tempo trabalhando neles pelo menos por alguns dias. [...]

Ele costumava trabalhar em dois ou três cadernos de uma vez, sempre revendo as últimas páginas e fazendo adições. Sua falta de linearidade fazem deles mistérios a elucidar.⁸ (NEW, 2001, p. 45-49, tradução nossa)

Portanto, os Diários Gráficos de Dan Eldon, com as suas particularidades, são o principal objeto de estudo desta pesquisa.

⁷ *From the beginning, the journals were a home for the ephemera. He pillaged the house for odds and ends: food labels, cloth, string, ticket stubs, old magazines. When he'd exhausted that supply, he expanded his search zone. The more bizarre or rare the object the better – an Arabic newspaper was more valuable than one in English [...]* (NEW, 2001, p.44)

⁸ *The journals united Dan the Explorer, Dan the Pack Rat, and Dan the Photographer. [...] The journals, however, were a place to explore with humor, color, and shapes, away from the judging eyes. There was no pressure to excel or get anything just right. Lines could be crooked, words misspelled. He soon discovered that messing up and starting over again, gluing a new set of images over the old, often improved a collage rather than indicated a botched job.[...] He was dedicated to the journals in the same way that another young person might be dedicated to a sport or a musical instrument.[...] He always had a journal with him, including during his frequent travels, and made sure to spend time working on it at least every few days.[...] He usually worked on two or three books at once, always revisiting earlier pages and making additions. Their lack of linearity makes them a mystery to unravel.* (NEW, 2001, p. 45-49)

01 . DIÁRIOS GRÁFICOS

01.1. Diários gráficos e a construção de um discurso sobre o real

Para iniciar a discussão dos Diários Gráficos é preciso, antes de tudo, entender o que é imagem. Imagem é algo que *designa algo* e sua produção depende de *alguém*. Uma *imagem* é uma *representação*, um *signo semiótico*, algo que nós usamos para nos referir a uma outra coisa. Num signo, segundo Charles Sanders Peirce, notamos a relação entre três polos: o Interpretante, o Representamen (a parte perceptível do signo) e o Objeto. Dependendo da relação entre o Representamen e o Objeto, os signos podem ser classificados como ícones, índices ou símbolos. Se a relação for de semelhança é um ícone, se for de vestígio é um índice, e se for uma relação de convenção é um símbolo.

Nesta pesquisa, entendemos que o Diário Gráfico é uma representação visual. Esta pode ser icônica, plástica (cor, formas, composição, texturas) e lingüística. Quando falamos de imagem icônica (ou signo icônico) podemos nos referir à própria imagem, a um diagrama ou a uma metáfora, dependendo do tipo de analogia que estabelece entre signo e referente. No caso da própria imagem, essa relação é qualitativa (p.ex. a fotografia). No caso do diagrama, a relação é racional (mapa de cidade, organograma). No caso da metáfora ocorre um paralelismo qualitativo.

O Diário Gráfico serve a construção de um *ponto de vista* que se traduz num *fragmento* do real visível, mental, ou numa combinação de ambos. O registro feito num caderno funciona como *arquivo* que conserva os registros no *espaço* e no *tempo*, e substitui o *referente*. (CRUZ, 2011, p.14)

Do mesmo modo, a imagem é uma interface mediadora entre o Homem e uma determinada realidade - através dela transmite-se uma mensagem. A análise da imagem dos Diários Gráficos tem como objetivo compreender o que essa mensagem provoca de significações aqui e agora, colocando em discussão sua função e contexto de surgimento. Por isso utilizamos conceitos da Teoria Semiótica, pois esta considera as coisas a partir de seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações.

Tiago Cruz coloca em debate que nem toda representação é uma interpretação. A representação pode ser descritiva ou não descritiva. Dependendo do grau de verossimilhança podemos classificar a representação como descrição, reprodução ou interpretação (onde se combinam a objetividade somada a considerações subjetivas). O predomínio de um aspecto ou outro nos Diários Gráficos depende do uso e função atribuídos ao Diário.

O registro no Diário Gráfico é uma representação semelhante ou análoga a algo, a alguma coisa, a um referente, produzida por alguém. Não é o objeto, mas sim uma representação do objeto, mais concretamente, e segundo Umberto Eco, relativamente à imagem, uma representação de uma *imagem mental* que o seu autor tem relativamente a esse mesmo objeto.

01.2. Construção do olhar

Com relação aos Diários Gráficos, notamos que a representação por meio de desenhos, fotografias e colagens está relacionada à construção de um olhar sobre o mundo. O que se registra nos Diários é resultado de uma busca, de uma intencionalidade no olhar. Principalmente notamos esse fato nos Diários de Viagem.

[...] a viagem permite viver o presente e apreciar cada momento e esta é talvez uma das características mais interessantes do ato de viajar. Se vive cada momento, e não só aqueles excepcionais, sem considerá-lo como uma passagem até (em direção a) outra coisa, sem destruí-lo com projetos futuros. Daqui nasce a necessidade por parte do viajante de fixar suas reflexões ou as imagens que mais atraem sua atenção num diário. [...] O diário gráfico se transforma no propósito mesmo da viagem e não é só um produto secundário.⁹ (PISCITELLI, 2012, p.61, tradução nossa)

É bastante curioso que estes três temas - a construção do olhar, os Diários Gráficos e a Viagem - relacionam-se com a experiência de Dan Eldon. Ele tinha o *Safari* como um princípio de vida – mas o sentido dessa palavra, nesse caso, vai além do que simplesmente uma caçada a um animal na África. Para Dan Eldon, um safári poderia ser desde uma viagem através de vários países até incursões no subúrbio de uma cidade. Não era tanto uma questão de distância percorrida, mas de uma atitude com relação ao mundo – de enxergar além do que está aparente, de procurar, de ter um olhar crítico. Nesse sentido, sua produção fotográfica e seus Diários Gráficos têm essa característica. Assim, vemos que estes dois pólos – entender a vida como uma viagem e a representação dessa vivência – se complementam e se alimentam reciprocamente.

Alfredo Bosi defende que há uma relação entre o conhecimento e o olhar, como ele mesmo explica: “A cultura grega enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. *Eidos*, forma ou figura, é termo afim a *idea*. Em latim, com pouca diferença de sons: *video* (eu vejo) e *idea*.” (BOSI, 1989, p.65).

⁹ *Asimismo, el viaje permite vivir el presente y apreciar cada momento, y es quizás ésta una de las características más interesantes del acto del viajar. Se vive cada momento, y no sólo aquellos excepcionales, sin considerarlo como un pasaje hacia otra cosa, sin destrozarlo con proyectos futuros. De aquí nace la necesidad por parte del viajero de fijar sus reflexiones o las imágenes que más atraen su atención en un diario. [...] el diario gráfico se transforma en el propósito mismo del viaje, y no sólo un producto secundario.* (PISCITELLI, 2012, p.61)

Mas ele mesmo nos alerta que essa coincidência entre olhar e conhecimento não pode ser absoluta. Há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo (BOSI, 1989, p.66).

A relação entre o ver e o pensar faz parte da discussão filosófica e podemos estabelecer três etapas no modo como essa relação foi compreendida. Primeiramente, para Epicuro e Lucrecio os olhos recebem passivamente as figuras, formas, cores. Esse encontro entre os átomos luminosos e os sentidos do homem pode ser chamado de conhecimento. Nessa teoria os sentidos, a rigor, nunca erram – quem pode errar é o juízo, que interpreta falsamente aquilo que os sentidos lhe concedem. Para Platão, este *sentir* não consegue dar por si só a idéia da coisa, o *eidos* que informa cada ser. Dá-nos apenas uma sua aparência, reflexo diminuído, sombra insubsistente da essência imutável. Dá-nos o *eidolon*, a imagem, o simulacro [...] (BOSI, 1989, p.70). Esta não é a forma que o geômetra pode abstrair dos objetos mutáveis, forma composta de números e propriedades invariáveis, com os quais ele pode pensar. Esta idéia de Platão de que a imagem é enganosa influi até hoje na compreensão das imagens.

Como nos explica Bosi, a terceira etapa dessa compreensão da relação entre o ver e o pensar acontece no Renascimento. Com a Renascença o olho do pintor convive harmonicamente com o olho do sábio, desfazendo, mediante a prática figurativa, aquele impasse que epicurismo e platonismo lograram superar: *ou* conhecimento pelos sentidos *ou* conhecimento pelo espírito (BOSI, 1989, p.74).

Leonardo, pintor-cientista, dá ao olho o poder de captar a *prima verità* de todas as coisas. “O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza.” Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, “obtem a mais completa e magnífica visão”. (BOSI, 1989, p.75)

Vemos aqui que o olho tem uma função de mediação entre o eu e o mundo - e essa idéia concorda com a de que as imagens são uma interface entre o homem e a realidade. Poderíamos dizer que uma imagem que é resultado de um olhar ativo tem esse papel de ser um elo entre o homem e o mundo.

Outro aspecto do olhar atento sobre a realidade é que este demanda tempo. A princípio, quando comparamos a fotografia ao desenho, notamos que neste último a atenção para como o que se desenha, para os detalhes, é maior do que quando usamos a máquina fotográfica (o que se faz geralmente sem preocupação). Desenhar exige um tempo maior do que uma tomada fotográfica. Por outro lado, para fazer boas fotos é necessário também um tempo antes e depois de apertar o botão. Então, só aparentemente a fotografia é um processo mais rápido que o desenho. Sobre essa questão do tempo do olhar nos diz Bosi:

A atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada como o respirar da ioga. Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto, ele pode descobrir os seus múltiplos perfis (aspectos, visadas) e, ao longo do mesmo processo, recuperar a sua unidade em um nível mais complexo de percepção [...]. (BOSI, 1989, p.84)

E podemos notar como a construção do olhar e o ato de viajar estão relacionados, como afirma Piscitelli:

[...] ao fim e ao cabo o prazer da viagem está na nossa maneira de olhar, no saber olhar, que depende de uma ordem mental, a de observar as coisas como se nunca as tivéssemos visto ou a paisagem como se nunca estivéssemos estado lá. [...] Nos diários de viagem se apontam os lugares e os detalhes que mais chamam a atenção, para poder desenvolvê-los num segundo momento no atelier, então se convertem em preciosos e úteis recipientes de idéias para desenvolver posteriormente.¹⁰ (PISCITELLI, 2012, p.62, tradução nossa)

A viagem é um instrumento de conhecimento e enriquecimento, porque baseia-se na vontade de ver e aprender, como afirma Piscitelli - [...] a viagem não só tem tormentos, mas também revelações, conhecimentos e alegrias, e sobretudo é um conjunto de experiências que nos enriquecem e nos mudam a cada vez¹¹ (PISCITELLI, 2012, p.61, tradução nossa). Também, a viagem é uma metáfora da própria vida, limitada por um princípio e um fim.

Os Diários de Viagem surgem da necessidade de fixar as experiências que temos nas viagens. Estes ajudam a compreender melhor os detalhes e reter na

¹⁰ [...] al fin y al cabo el placer del viaje está en nuestra manera de mirar, en el saber mirar, que depende de un orden mental, lo de observar las cosas como si nunca se hubieran visto o el paisaje como si nunca hubiéramos estado allá. [...] En los diarios de viaje se apuntan los lugares y los detalles que más llaman la atención, para poderlos desarrollar en un segundo momento en el taller, entonces se convierten en preciosos y útiles contenedores de ideas a evolucionar posteriormente. (PISCITELLI, 2012, p.62)

¹¹ el viaje no sólo lleva tormentos, sino que también revelaciones, conocimientos y alegrías, y sobre todo es un conjunto de experiencias que nos enriquece y nos cambian cada vez. (PISCITELLI, 2012, p.61)

memória um objeto. Também se vem como um auxílio para a memória, onde podemos guardar as recordações de uma viagem, servindo também como fonte de informação e como instrumento de pesquisa livre, onde podemos experimentar com várias técnicas.

Sobre a necessidade de guardar as experiências, afirmou Delacroix em sua viagem ao Marrocos: [...] seria necessário ter vinte braços e quarenta e oito horas ao dia para dar uma idéia de tudo isto [...] neste momento sou como um homem que sonha e vê coisas que não quero que escapem¹² (DAGUERRE apud PISCITELLI, 2012, p.63, tradução nossa).

Também, o registro do lugar próximo da experiência do mesmo, tal como ocorre num caderno de viagem, configura um instrumento de revisão, de re-olhar, para se poder inferir algo significativo sobre aquilo que toca durante a vivência do lugar (LANCHA et al., 2012, p.111).

Piscitelli destaca que sempre na base de um diário de viagem há um discurso autobiográfico que filtra cada paisagem e experiências segundo a personalidade do autor¹³ (2012, p.61, tradução nossa). A viagem aqui é compreendida como descoberta de duas geografias: uma exterior e outra pessoal. Com isso vemos que os Diários de Viagem possuem um aspecto narrativo. Os Românticos assim como os artistas modernos buscam na viagem mais do que o conhecimento e o enriquecimento. Para eles, a viagem é uma experiência catártica – eles tinham a esperança de viver experiências verdadeiras e profundas. O verdadeiro viajante romântico era um autêntico nômade espiritual em busca de si mesmo¹⁴ (PISCITELLI, 2012, p.63, tradução nossa). Tal fato se associa à vida e aos diários de Dan Eldon – nestes, se confundem os relatos dos safaris que fazia aos de sua própria vida. E podemos ver como seus diários atuam no sentido de construir uma identidade pessoal – neles Dan coloca suas dúvidas, anseios, decepções, lutas internas, alegrias e trabalha tudo isso através de imagens.

¹² [...] era necesario tener veinte brazos y cuarenta y ocho horas al día para dar una idea de todo esto [...] en este momento soy como un hombre que sueña y ve cosas que no quiere que se escapen. (DAGUERRE apud PISCITELLI, 2012, p.63)

¹³ [...] siempre a la base de un diario de viaje hay un discurso autobiográfico que filtra cada paisaje y experiencias según la personalidad del autor. (PISCITELLI, 2012, p.61)

¹⁴ El verdadero viajero romántico era un auténtico nómada espiritual en la búsqueda de sí mismo. (PISCITELLI, 2012, p.63)

No século XVIII, época do Grand Tour, a viagem se transforma numa experiência destinada a um enriquecimento pessoal. Até o século XV o principal destino era a Itália e mais especificamente Roma. Durante os séculos XIX e XX a atenção dos viajantes volta-se para a África e a Ásia.

No século XX, a viagem volta a interessar aos artistas. Em 1924 os dadaístas em Paris organizam perambulações pela cidade, assim que descobrem no ato de caminhar um componente onírico e surrealista e associam esta experiência à escrita automática no espaço, capaz de desvelar as zonas inconscientes e as partes obscuras da cidade.¹⁵ (PISCITELLI, 2012, p.64, tradução nossa)

Também aqui vemos um paralelismo com a vida de Dan Eldon, em suas andanças pelos subúrbios de Nairóbi, Nova York, Casablanca, sempre tendo a curiosidade e a necessidade de buscar experiências. Parece que o ato mesmo de andar leva à reflexão, os pensamentos se liberam, como ocorria entre os filósofos peripatéticos¹⁶ (PISCITELLI, 2012, p.64, tradução nossa).

Durante as viagens em todos estes artistas se sobrepõem grandes quantidades de emoções, sensações, imagens, percepções e, portanto, conhecimentos. “Viagem é uma palavra que abarca a tudo. A vida mesma é uma viagem”, diz Fulton, ou Robert Smithson: “O caminhar condicionava o olhar e o olhar condicionava o caminhar, até o ponto em que parecia que só os pés fossem capazes de olhar”.¹⁷ (PISCITELLI, 2012, p.65, tradução nossa)

Vemos portanto que a viagem depende mais de uma atitude mental do que do destino escolhido, e que é fundamental ao viajante ser receptivo, não ter idéias pré-concebidas dos lugares que visita, mas estar atento para ter de fato uma experiência de cada lugar. Também, essa atitude de atenção é uma necessidade

¹⁵ *En el siglo XX, el viaje vuelve a interesar a los artistas. En 1924 los dadaístas a Paris organizan vagabundeos por la ciudad, así que descubren en el acto de caminar un componente onírico y surrealista y asocian esta experiencia a la escritura automática en el espacio, capaz de desvelar las zonas inconscientes y las partes oscuras de la ciudad.* (PISCITELLI, 2012, p.64)

¹⁶ *El acto mismo del andar lleva a la reflexión, los pensamientos se liberan, como ocurría entre los filósofos peripatéticos, dichos así precisamente por la costumbre de llevar a cabo sus clases caminando.* (PISCITELLI, 2012, p.64)

¹⁷ *Durante los viajes en todos estos artistas se superponen grandes cantidades de emociones, sensaciones, imágenes, percepciones y, por lo tanto, conocimientos. “Viaje es una palabra que lo abarca todo. La vida misma es un viaje”, dice Fulton, o Robert Smithson: “El caminar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el caminar, hasta el punto que parecía que sólo los pies fuesen capaces de mirar”.* (PISCITELLI, 2012, p.65)

do olhar, que deve romper o véu do hábito e do cotidiano. Assim, essa receptividade deve ser trazida para a vida cotidiana, não só para os lugares desconhecidos, mas para a cidade em que vivemos, nossa casa e nossa própria vida.

01.3. Linguagem do Diário Gráfico

Nos Diários Gráficos podemos notar a utilização de vários meios e técnicas de representação em vista da construção de um discurso. A princípio, a base para a representação nos Diários Gráficos é a folha de papel do caderno, que pode ser tratada de várias maneiras. É importante notar a sequencialidade das páginas, que fazem com que os diários tenham um aspecto narrativo e temporal. Além disso, notamos a portabilidade dos diários e a redução informacional destes (é necessário ser sintético pois o campo da página é pequeno). Os textos formam um padrão de textura, mais ou menos denso e também a caligrafia (ou tipografia) também trazem significados para a imagem. E os Diários Gráficos não são constituídos somente de figuras, texturas ou textos, mas também de vazios e brancos. Estes configuram uma idéia de ausência, de pausa e muitas vezes são necessários para a construção da imagem.

Quanto ao modo de tratar as páginas dos cadernos, geralmente utiliza-se o campo das duas folhas em sequência como se estes formassem um campo único. Mas há diversos modos de explorar a relação entre essas duas folhas justapostas, ou utilizando-as como um único campo, desconsiderando o vinco que une as páginas, ou contrapondo uma página à outra, numa relação dialógica ou antitética. Uma folha pode servir de suporte para a outra na construção da imagem, ou seja, uma das folhas pode ser pintada com uma única cor ao lado de uma folha com uma única imagem, de modo a ressaltar essa imagem.

Em Dan Eldon a fotografia tem um papel primordial na construção das imagens. Em seus diários vemos que ele insere as fotografias de diversos modos. Primeiramente a fotografia entra como num álbum de fotos – o retângulo das imagens é respeitado (não sofre cortes ou alterações) – e as imagens são

dispostas ortogonalmente entre si e em relação ao campo da folha, sem sobreposições e algumas vezes, com uma foto por folha. Mas esse não é o único modo como a fotografia é utilizada nos diários de Dan. Partindo desse esquema básico de álbum de fotografias, ocorrem variações, como cortes nas imagens, pinturas, desenhos, sobreposições e justaposições de fotos, até chegar às colagens propriamente ditas. Mas essas experiências não tem um desenvolvimento cronológico linear. Dan experimenta com algumas técnicas em algumas folhas e depois retoma outras técnicas mais “antigas”. O que podemos notar é que com o tempo ele utiliza as imagens e monta as colagens de um modo mais apurado.

A fotografia introduz também uma questão temporal do ato de fazer os cadernos. Dan Eldon faz fotos de algumas folhas dos diários e estas serão utilizadas para a construção de outras imagens nos diários.

É importante entender como os principais meios utilizados nos Diários Gráficos (desenho, fotografia e colagem) atuam na construção de um olhar sobre o real.

01.3.1.Desenho

No contexto desta pesquisa, o desenho entra como um dos principais meios de expressão utilizados em Diários Gráficos, que encontra um ressurgimento nos dias atuais através de uma notável produção mundial (por exemplo o grupo Urban Sketchers).

Como hipótese de trabalho é preciso definir o que podemos 'esperar' do desenho e encará-lo não como um fim (a produção de uma imagem, uma “representação óptica”, perceptiva) mas como um meio (de perceber) (BISMARCK, 2005, p.1).

Do mesmo modo, ao analisar os desenhos dos diários de viagem de Le Corbusier, Joubert Lancha percebe que a preocupação deste arquiteto torna-se sempre menor com relação à fatura do desenho,

[Le Corbusier] estará cada vez mais consciente de que o resultado de seu trabalho não está no papel ou no “caderno de notas”, mas no procedimento que com eles desenvolve. [...] o desenho permanecerá como lugar do registro, mas agora não da descrição e sim da sugestão

que a obra possibilita e o projeto como síntese gráfica de seu confronto tátil com o mundo das formas (LANCHA, 2006, p.4).

Nesse sentido, entender o desenho como uma forma de pesquisa, um *terreno de conflito*, uma maneira de construir um olhar crítico sobre o mundo. E pensar os Diários Gráficos como lugar privilegiado para desenvolver essa pesquisa livre, cheios de coisas efêmeras e ideias que não devem ser esquecidas. Instrumentos para ajudar a pensar, a desenvolver uma ideia, um suporte para a memória e a inteligência.

Entre as características do desenho nota-se a velocidade entre o pensamento e o registro - a expressão imediata do pensamento pelo desenho. É importante que as ideias sejam expressas por um caminho rápido, que não influencie, distorça ou bloqueie o pensamento - podemos encontrar esse caminho no desenho à mão livre.

Donis A. Dondis nota que ver é uma ação natural do organismo humano enquanto que a percepção é um processo de capacitação - o desenhar está relacionado um pouco com ambas as coisas (DONDIS, 1974, p. 108, tradução nossa). Dentro dessa compreensão, Le Corbusier afirma que:

[...] desenhar é, primeiramente, ver com os olhos, observar, descobrir, desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, expandir-se, morrer [...] Desenhar é, também inventar e criar. O Desenho permite transmitir integralmente o pensamento, sem o apoio de explicações escritas ou verbais. Ajuda o pensamento a tomar corpo, a desenvolver-se. [...] O desenho pode prescindir da arte. Pode não ter nada haver com ela. A arte, pelo contrário, não pode expressar-se sem o desenho. [...] Colocar o desenho no território das Artes, colocá-lo no mesmo pé de igualdade com as "grandes artes", não é nem valorizá-lo, nem diminuí-lo, é desviá-lo! É colocá-lo como coisa igual, na obrigação de ser arte, de se expor como objeto artístico. (apud BISMARCK, 2005, p.2)

Quando se desenha, deve-se fazer escolhas - e essas escolhas são determinadas pelo tipo de informação que se quer transmitir e o grau de comunicação que se quer estabelecer. No desenho existe uma codificação que atua como um filtro. Apesar das omissões que possam ocorrer num desenho, há neste um princípio de equilíbrio:

[...] a imagem parece sempre cheia, quase nunca se tem a impressão de falta (mesmo porque percebe-se a representação como uma realidade em si mesma, completa e boa). É muito difícil perceber os elementos omitidos numa imagem gráfica. (MASSIRONI, 1996, p. 71)

O desenho de observação exige um tempo diferente daquele com que estamos acostumados. Diferentemente da fotografia, que é instantânea, o desenho necessita de um tempo maior de permanência frente ao que estamos desenhando. Isso gera uma percepção do espaço mais atenta a certos detalhes que podem passar sem serem percebidos se apenas apertamos um botão sem pensar muito. Não se trata de renegar a fotografia, mas devemos notar que nesta também é necessário um olhar atento.

O desenho serve para observar com calma os detalhes, para descobrir as figuras e os objetos com um novo olhar, o desenho é testemunho do tempo transcorrido em observar, e cada pequeno traço de um esboço corresponde a um olhar atento.¹⁸ (PISCITELLI, 2012, p.62, tradução nossa)

O desenho permite uma concepção mais dilatada e reflexiva sobre o território, a paisagem, a cidade e a arquitetura (LANCHA, 2012, p.108). Assim, entendemos a permanência do desenho e a valorização dos diários gráficos até os dias atuais.

01.3.2.Fotografia

Tendo em vista a importância da fotografia na produção de Dan Eldon, é necessária uma aproximação teórica a esse meio e perceber como este altera e amplia o nosso olhar. Para Philippe Dubois a fotografia é uma imagem em trabalho, isto é, ela inclui não só o ato da tomada, mas sua recepção e sua contemplação (DUBOIS, 1994, p.25).

Desde seu surgimento, podemos entender a compreensão da fotografia a partir de três chaves, como sugere Dubois: a fotografia como ícone, como símbolo e como índice.

As primeiras teorias sobre a fotografia tratam da questão da verossimilhança, discutindo a relação entre a fotografia e a realidade. Comparada à pintura, a fotografia mostrou-se muito mais parecida com o real. Seu surgimento provocou uma crise na arte, e ocorreu uma separação entre arte e fotografia. Isso

¹⁸ *El dibujo sirve a observar con calma los detalles, a descubrir las figuras y los objetos con una nueva mirada, el dibujo es testigo del tiempo transcurrido en observar y cada pequeño rasgo de un esbozo se corresponde a una mirada atenta.* (PISCITELLI, 2012, p.62)

abriu possibilidades para a pintura, que a partir de então poderia ter uma exploração livre da figuração.

Walter Benjamin aborda a fotografia a partir de sua reprodutibilidade técnica. A obra de arte sempre foi reprodutível, mas com a fotografia essa reprodutibilidade atingiu níveis até então desconhecidos. Isso coloca em questão a noção de original/cópia e revela também a relação entre a fotografia e os fenômenos de massa.

Após essas primeiras idéias sobre a fotografia, veio o entendimento de que a foto era um código (ou um símbolo), colocando em pauta a questão da verossimilhança. Entende-se que a fotografia não é um meio neutro – uma reprodução fiel do real – mas sendo um conjunto de códigos, a significação das mensagens fotográficas é determinada culturalmente. Sua recepção depende de um aprendizado dos códigos de leitura.

O terceiro momento da discussão sobre a fotografia entende esta como um índice. Em parte, retoma-se a questão da verossimilhança – o crédito dado à fotografia como prova da existência de algo deve-se ao conhecimento de seu processo mecânico. No entanto, a foto pode ser prova da existência daquilo que ela mostra, mas não do seu sentido. Devemos notar a distinção entre sentido e existência. A imagem fotográfica depende de um referente (é o resultado da recepção das ondas luminosas pelo filme fotográfico), mas nesse terceiro momento abandona-se a obsessão pelo ilusionismo mimético. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 1994, p.53).

A fotografia provocou também alterações na noção de belo. Ao promover uma seleção de recortes daquilo que se julgava belo, a fotografia acabou tornando-se o padrão para a beleza. De fato, a fotografia produz uma visão fragmentada da realidade, e também por esse motivo alguns autores defendem que a fotografia possui uma relação com o surgimento do cubismo e das técnicas de colagem. Por ser um recorte do real a fotografia contorce a noção de significado. A imagem fotográfica não pode afirmar nada de si mesma.

Disso temos o vínculo entre texto e imagem. Muito mais do que pensarmos na contraposição entre um e outro (ou texto ou imagem) devemos pensar numa relação de revezamento ou ancoragem. Revezamento porque há coisas que não podem ser expressas por palavras, como a passagem do tempo numa narrativa

(as histórias em quadrinhos usam esse recurso, por exemplo) e ancoragem porque o texto pode delimitar o significado de uma imagem (como uma legenda ou título). Também, a imagem fotográfica pode nos oferecer ao mesmo tempo a participação e a alienação da realidade. Segundo Susan Sontag, a fotografia oferece, numa atividade fácil e que nos leva ao hábito, a participação e a alienação a uma só vez, em nossas próprias vidas e na dos outros – permitindo-nos participar, ao mesmo tempo em que reafirma a alienação (1981, p.160).

Com a fotografia ocorreu também uma ampliação do nosso campo visual – este foi estendido ao máximo: desde a microscopia até as imagens de telescópio. A fotografia modificou a natureza da realidade, ao criar um mundo em duplicata e difundir massivamente imagens de coisas que nunca veríamos se essa técnica não existisse. Por causa da presença difusa da câmera fotográfica, a realidade requer uma visão mais seletiva (que é própria da câmera fotográfica). Essa visão seletiva traduz-se num olhar atento e demorado.

Atualmente confrontamo-nos com a realidade numa escala tal que é a mais ampla que a humanidade já conheceu, declara Abbot, e isso impõe uma responsabilidade muito maior sobre o fotógrafo. (apud SONTAG, 1981, p. 116)

Ou seja, num mundo atulhado de imagens a necessidade de uma visão mais seletiva é muito grande. Por outro lado, o modo como nos relacionamos com as imagens pode ser chamado de um primitivismo às avessas (ou um primitivismo moderno). Sabe-se que as primeiras manifestações artísticas (segundo os termos de Walter Benjamin) possuíam valor de culto e tinham um uso ritual - as imagens estavam a serviço da magia (BENJAMIN, 1987, p. 173). Não eram imagens feitas para serem vistas - a maioria delas se encontram em locais de difícil acesso dentro das cavernas - mas era importante que elas existissem. Essas imagens possuíam as qualidades das coisas reais. No entanto, o que ocorre hoje é algo totalmente diverso:

A noção primitiva acerca da eficácia da imagem pressupõe que essa possua a qualidade das coisas verdadeiras, mas nossa tendência é *atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem*. (SONTAG, 1981, p. 152, grifo nosso)

O verdadeiro primitivismo moderno, entretanto, não é considerar a imagem como um objeto real; as imagens fotográficas dificilmente serão assim. Ao contrário, a realidade se parece cada vez mais com o que a câmara nos mostra). (SONTAG, 1981, p.154)

Notamos também como a nossa percepção dos objetos é mediada pela fotografia. Nesse sentido, conhecer algo é ver sua foto - isso acontece muito com a arquitetura e os lugares turísticos.

01.3.3. Colagem

A colagem existia enquanto técnica não artística muito antes dos primeiros *papier collé* de Braque. Segundo Dawn Ades, recortar e colar imagens fotográficas formava parte do universo dos passatempos populares: postais cômicos, álbuns de fotografias, recordações militares, ilustrações, cartões, texturas de materiais (2002, p.7). Na análise que faz sobre a colagem, Argan destaca como esta utiliza elementos da realidade em sua composição - não elementos que remetem à realidade, mas objetos retirados da própria realidade. Na colagem, elementos recortados de materiais impressos com estrutura gráfica bem definida são empregados de maneira figurativa junto ao conjunto pictórico (CASTRO, 2009, p.43).

A colagem compartilha várias estratégias de montagem. Entendemos que a montagem não é apenas a soma ou o encadeamento de 'tijolos'. A justaposição de dois elementos gera um produto com um valor de outra dimensão. Um dos resultados interessantes da montagem é o 'conceito', a 'representação psicológica' resultante da combinação de dois ou três pormenores de tipo material. Organiza-se o acontecimento desintegrado (os recortes) para formar de novo um todo. Segundo Eisenstein, a simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de outra espécie - psicológica (1990, p.153).

A produção de colagens inicia-se com o cubismo, sendo considerada seu elemento principal. O Cubismo Analítico (1909-1912) baseava-se no desmonte dos objetos enquanto que o Cubismo Sintético (1912-1913) tratava da recomposição destes. Aos poucos, os cubistas vão se libertando das controladoras leis da perspectiva, afastando-se das proposições de Cézanne quanto ao "foco concêntrico" do objeto no espaço, deslocando o foco para o espaço pictórico de todo quadro. O objeto de percepção torna-se a própria composição. Para Clement Greenberg, a colagem interrompe a sintaxe cubista do

período analítico, estruturada à base de planos paralelos à superfície. Em 1913 Braque inventou a técnica do papel colado (*papier collé*).

Ao implicar materiais e elementos não estritamente pictóricos como papel-jornal, areia, linhas etc., a colagem romperia com o primado da interação simbiótica entre o óptico e o mental, que vinha se afirmando desde o início do modernismo como essencial na pintura. (MARTINS, 2007, p. 51)

Como nos diz Argan, para os cubistas, a colagem servia para demonstrar que não existe separação entre o espaço real e o espaço da arte, de modo que as coisas da realidade podem passar para a pintura sem alterar sua substância (apud CASTRO, 2009, p.44).

Ser material pictórico é a função primeira da *collage* – da representação para a representação de si mesma. Ao incorporar elementos do mundo real à superfície bidimensional da pintura, os artistas arruínam o conceito do mundo tridimensional fictício da obra de arte que se consolidou como verdade desde o Renascimento. (CASTRO, 2009, p.45)

As matérias coladas são sempre refugio, coletadas cuidadosamente entre tantas outras por suas características de cor, forma e mensagem inerente com história e passado próprio, produto industrializado, restos da sociedade de consumo que se consolida vertiginosamente, e na maioria das vezes, resulta de impressão tipográfica ou fotográfica. A escolha e o uso dos materiais colados não são arbitrários. (CASTRO, 2009, p.48)

Também Schwitters funda sua estética sobre os desperdícios, com materiais recolhidos que são detritos urbanos, objetos descartados, simplesmente jogados à sua própria sorte como coisas já consumidas e que não se presta mais a sociedade (CASTRO, 2009, p.69).

O sentido das relações entre os fragmentos não é óbvio e mesmo o significado de fragmentos específicos, ainda que contenham ícones reconhecíveis, não é facilmente decifrado (CASTRO, 2009, p.73).

A liberdade trazida pelo Cubismo abriu o caminho para o desenvolvimento de novas possibilidades pelos artistas que vieram após esse movimento. A fragmentação do objeto visualizado e o afastamento de sua imagem real leva ao crescimento de novas formas de arte onde impera a imaginação (CASTRO, 2009, p.53).

A proposta Dada é desvincular-se da tradição, contestar todas as formas de arte e todos os valores estabelecidos. Desse modo, os dadaístas procuram abalar o dito bom senso da burguesia, a qual responsabilizam pela Guerra.

Tanto os dadaístas berlinenses (assim como os construtivistas russos) sentiam a necessidade de afastar-se das limitações da abstração, o estilo dominante da arte de vanguarda, sem ter que voltar por isso à pintura figurativa¹⁹ (ADES, 2002, p.15, tradução nossa). Por isso, a colagem vai traduzir com legitimidade o espírito Dada.

Quando comparamos as colagens cubistas e dadaístas notamos uma diferença em relação ao modo como o material colado era utilizado. O que na colagem cubista era experimentação de matéria e textura e uma aproximação com o mundo externo à tela, no Dada transforma-se em conceito, extravasa a pura materialidade e apresenta-se como retórica do movimento (CASTRO, 2009, p.56).

A collage dadaísta trata o material colado como tema, não mais como fundo, como prevalecia na collage cubista. O entrelace de imagens e escritas recortadas e coladas tecem a obra dadaísta através de um jogo provocante de referências cruzadas que mais buscam uma realização do que um significado. Estas collages atingem um alto grau de complexidade e elaboração, criam um labirinto de ideias dentro de ideias, distorções provocadas por re-significação de imagens coletadas das publicações encontradas a seu tempo. Essas imagens e textos coletados não são mais, como no cubismo, texturas e cores; atuam como personagens de complexas histórias contadas por estas collages Dada. (CASTRO, 2009, p.57)

Nesse sentido, Aragon distingue duas categorias de colagem: a primeira é aquela em que o valor do elemento utilizado mede-se por suas qualidades figurativas; a segunda, por suas qualidades materiais²⁰ (1930 apud ADES, 2002, p.15, tradução nossa). Nesta última, a colagem funciona só como enriquecimento de palheta, enquanto que na primeira indica um rumo a tomar. O Surrealismo é um movimento de continuação e ruptura com o Dada. Os surrealistas trazem o mundo do sonho para a obra de arte (CASTRO, 2009, p.61).

¹⁹ *Tanto los dadaístas berlinenses como los constructivistas rusos sentían necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa.* (ADES, 2002, p.15)

²⁰ *[...] Aragon distingue dos categorías de collage: la primera es aquélla en que el valor del elemento pegado se mide por sus cualidades figurativas; y la segunda, por sus cualidades materiales.* (ADES, 2002, p.15)

A construção da obra de collage surrealista objetiva mais a obtenção de um objeto ou ser inexistente no mundo real. Tudo é permitido na collage, todas as fronteiras podem ser atravessadas e ainda assim, as partes que formam a figura possibilitam alguma identificação com o mundo. (CASTRO, 2009, p.62)

Os dadaístas e surrealistas experimentaram a colagem e a fotomontagem de diversos modos. Dan Ades nota que existe certo equilíbrio entre o cômico e o maravilhoso nas fotomontagens dessas duas vanguardas. Diferente da fragmentação da colagem e da fotomontagem dadaísta, no surrealismo existe uma clara continuidade espacial²¹ (ADES, 2002, p.136). Segundo Sontag o surrealismo está na raiz da iniciativa fotográfica: na própria criação de um mundo duplicado, de uma realidade em segundo grau (1981, p.53). Partindo de um mundo real desacreditado os surrealistas buscam a supressão do real pelo imaginário, provocando uma distensão do real. A fotografia, a colagem e a fotomontagem auxiliam-nos nesse empreendimento.

Antes que o dadaísmo e o surrealismo começassem a perseguir, nas palavras de Rimbaud, “a perturbação sistemática dos sentidos” por meios pictóricos e por outros meios, já havia sido explorado muitas vezes – em revistas ilustradas e, sobretudo, nos populares cartões postais – o paradoxo fascinante de conseguir distorcer a realidade pelo meio que a priori era o seu mais fiel espelho: a imagem fotográfica.²² (ADES, 2002, p. 107, tradução nossa)

Notamos, portanto, o papel da fotografia nas colagens surrealistas. Esta, que possui uma relação especial com a realidade, pode ser manipulada para reorganizar ou desorganizar a realidade Mas não só no surrealismo a fotografia tem um papel primordial.

Ressalta-se aqui a importância que a fotografia adquire para a collage por poupar o artista da pura representação. A fotografia toma a si o papel documental de registro da realidade, ainda que recria no interior da objetiva, uma realidade escolhida. O artista da collage encontra-se, assim, livre para trabalhar a investigação formal através de seu imaginário, de propor uma nova realidade a partir da ficção de somar realidades distintas e modifica-las. A fotografia, sem a intenção de substituir a pintura ou outra representação artística, seduz o artista pela

²¹ *A diferencia de la fragmentación del collage y del fotomontaje dadaístas, en el surrealismo existe una clara continuidad espacial.* (ADES, 2002, p.136)

²² *Antes de que el dadaísmo y el surrealismo empezaran a perseguir, en palabras de Rimbaud, “la perturbación sistemática de los sentidos” por medios pictóricos y otros medios, ya se había explorado muchas veces – en revistas ilustradas y, sobre todo, en las populares tarjetas postales - la fascinante paradoja de conseguir distorsionar la realidad por el medio que a priori era su más fiel espejo, la imagen fotográfica.* (ADES, 2002, p. 107)

ilimitada possibilidade de conter o momento, de congelar o tempo.
(CASTRO, 2009, p.59)

Os procedimentos de colagem e fotomontagem foram influenciados pelo surgimento e difusão da fotografia. Seja pelos processos técnicos que envolviam a revelação de negativos, seja pelo aumento do número de imagens disponíveis que poderiam ser utilizadas como material para explorações visuais.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a fotografia sofreu mudanças como a difusão de vistas aéreas, a microscopia e a radiografia (cf. ADES, 2002, p.20). Essas imagens alteraram a percepção do mundo e a maneira de se relacionar com ele. As fotografias aéreas tornaram-se o modo privilegiado de olhar a cidade (alterando as formas de projeto urbano). Ao mesmo tempo em que esses novos tipos de imagens alargam as fronteiras do universo visual imagético, aumentam também a variedade de material para as colagens e fotomontagens.

A fotomontagem (ou fotocoloragem) re-equaciona a collage através da inserção de comunicação de uma mensagem através de imagens fotográficas e palavras impressas (...) A fotocoloragem permite ao olhar colocar-se fora dos limites da realidade. (CASTRO, 2009, p.59)

Para a obtenção de fotomontagens existiam vários procedimentos para manipulação de imagens – mas de destacavam dois: a impressão combinada consistia no recorte e união de dois negativos distintos, e a dupla exposição (como o nome sugere) na exposição do papel fotográfico a dois negativos. Cada uma dessas técnicas obtinha imagens diferentes – o primeiro processo obtinha uma imagem mais figurativa, e o segundo, uma imagem que tendia à abstração.

Fuão observa que “para a collage, somente aquelas figuras que tenham sido bem separadas podem adequadamente voltar a ser unidas”. A escolha, recorte e colagem das partes é operacionalidade interdependente. Recorte do recorte, a fotomontagem escolhe sobre o já escolhido e processado pela câmera fotográfica. (apud CASTRO, 2009, p.59)

O termo fotomontagem aparece depois da Primeira Guerra Mundial. Os dadaístas de Berlim usam a fotografia como imagem ready-made²³ (ADES, 2002, p.12, tradução nossa). John Heartfield define o termo *monteur* (que em alemão

²³ El término ‘fotomontage’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial [...] Los dadaístas berlineses emplearon la fotografía como imagen ready-made. (ADES, 2002, p.12)

significa 'mecânico' ou 'engenheiro') para designar aqueles que lidam com a fotomontagem. A fotomontagem está diretamente relacionada a este período em que se desenvolve - o mundo moderno, racionalista, que assume a lógica da indústria e tem por finalidade a criação de uma nova humanidade.

O mesmo mundo que os dadaístas vão desacreditar, pois o projeto racional acabou por levar não a um mundo novo, mas à guerra. É também o período marcado pelo modo de vida gerado pelo fordismo, da produção de bens em massa. A fotomontagem pertencia ao mundo tecnológico, ao mundo da comunicação de massa e da reprodução fotomecânica²⁴ (ADES, 2002, p.13).

[...] por grande parte da primeira metade deste século, a montagem serviu não apenas como uma técnica artística inovadora, mas funcionava, também, como uma espécie de forma simbólica, fornecendo uma linguagem visual compartilhada que mais do que qualquer outra expressou a chegada tumultuosa de uma cultura totalmente urbanizada e industrializada.²⁵ (TEITELBAUM, 1992, p.22, tradução nossa)

A fotomontagem, em seus vários aspectos da cultura de massa, foi representou uma prática especificamente modernista de ver e experimentar.²⁶ (TEITELBAUM, 1992, p.35, tradução nossa)

O processo perceptivo-intelectivo ou o modo de cognição, antes unificado segundo um substrato suprassensível, é exposto, agora, como um processo de fabricação ou como a exposição de um modo de produção. Temos intuições isoladas como peças e a demonstração de que, para montá-las, é preciso fazer como um engenheiro ou, ainda, como um montador de cinema, que para evocar ou reconstituir na moviola um conjunto de relações tem de ordenar os elementos desconexos produzidos pelos equipamentos cinematográficos e que não necessariamente se fundem num todo. (MARTINS, 2007, p. 58)

Não obstante as diferenças de procedimentos entre dadaístas e surrealistas, e a forma como cada um compreendia a colagem e a fotomontagem e contribuiu para sua evolução, outras vanguardas fizeram experiências interessantes nesse campo. Notamos uma contaminação entre a produção do cinema soviético e da fotomontagem:

Na realidade, o espetacular desenvolvimento do cinema soviético tem muitos paralelismos com o desenvolvimento da fotomontagem. O uso no cinema de uma unidade espaço-temporal dinâmica, com rupturas e

²⁴ *El fotomontage, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica.* (ADES, 2002, p.13)

²⁵ *[...] for much of the first half of this century, montage served not only as an innovative artistic technique but functioned, too, as a kind of symbolic form, providing a shared visual idiom that more than any other expressed the tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture.* (TEITELBAUM, 1992, p.22)

²⁶ *Photomontage in its various guises in high and mass culture was believed to represent a specifically modernist practice of seeing and experiencing.* (TEITELBAUM, 1992, p.35)

rápidas intercalações, a montagem alternada de primeiros planos e de panorâmicas, a superposição de motivos, as exposições duplas e as projeções em telas divididas, tudo isso tem suas equivalências na fotomontagem. Por isso Hausmann definiu fotomontagem como “filme estático”.²⁷ (ADES, 2002, p.87, tradução nossa)

No início do século XX destaca-se a utilização de fotomontagens para a produção de cartazes de teor político – em especial os de crítica ao Nazismo. Tudo era recortado de maneira a dizer, em imagens, o que os censores tinham proibido de tê-lo dito em palavras.²⁸ (ADES, 2002, p.19, tradução nossa)

Também, após a Revolução Russa, a arte possui um papel como modeladora e reorganizadora da consciência pública. Talvez por guardar características ‘realistas’, as fotomontagens são utilizadas em vários cartazes de promoção do regime soviético.

Vemos, portanto, como a colagem lançou uma zona de sombra sobre a separação entre o real e o espaço da arte. Em Dan Eldon, notamos como a colagem de recortes de impressos e recortes de suas próprias fotografias representam um trabalho no sentido da construção de uma mensagem pela imagem constituída pelas folhas dos Diários Gráficos. A fotocolagem possui uma característica interessante também, ao recortar o já recortado pela fotografia há um refinamento da significação de cada imagem recortada, que ajuda a reorganizar e ressignificar as imagens e a construir uma mensagem.

Após tudo o que foi apresentado até aqui sobre Diários Gráficos, desenho, fotografia e colagem é importante um aprofundamento sobre a questão da imagem, como podemos abordá-la pela Teoria Semiótica e que instrumentos podemos definir como eixos de análise da imagem.

²⁷ *Esta temprana experiencia en el terreno cinematográfico debió de influir en sus fotomontajes, pues, en realidad, el espectacular desarrollo del cine soviético tiene muchos paralelismos con el desarrollo del fotomontaje. El uso en el cine de una unidad espaciotemporal dinámica, con rupturas y rápidas intercalaciones, el montaje alternado de primeros planos y de panorámicas, la superposición de motivos, las dobles exposiciones y las proyecciones en pantallas divididas, todo ello tiene sus equivalencias en el fotomontaje. Por eso Hausmann definió el fotomontaje como “filme estático”. (ADES, 2002, p.87)*

²⁸ *[...] todo recortado de manera que dijera, en imágenes, lo que los censores habrían prohibido de haberlo dicho en palabras. (ADES, 2002, p.19)*

02 . TEORIA

02.1.O que é imagem?

Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é antes de mais nada *algo que se assemelha a outra coisa* (JOLY, 2002, p.38). Segundo Martine Joly (p.9), ao analisarmos o significado e procurarmos que sentidos existem quando falamos de *Imagem*, primeiramente notamos que a *imagem* transmite uma *mensagem*. É comum ouvirmos dizer que vivemos na “era das imagens” e que estas têm o poder de manipular as pessoas. Existe a noção de que temos uma atitude passiva diante das imagens, ou de que elas provocam certa passividade. Em seu livro *Introdução à análise da imagem*, Martine Joly desenvolve uma metodologia que objetiva uma instrumentação básica para a análise da imagem. Ao fim ela chega à compreensão da imagem segundo três abordagens: a imagem como imitação, traço ou convenção.

A palavra imagem possui vários significados. Notamos que esta nem sempre remete ao visível. Por exemplo, pode-se dizer que na língua, a “imagem” é o nome comum dado à metáfora. O que se sabe da metáfora verbal, ou do falar por “imagens”, é que consiste em empregar uma palavra por outra, em virtude de sua relação analógica ou de comparação (JOLY, 2002, p.22).

Podemos destacar também as imagens numéricas e virtuais. As imagens numéricas são geradas por microscópios eletrônicos, ultrassom, simuladores de vôo. Joly destaca que essa interação no campo científico entre imagens “reais”, cada vez mais poderosas e sutis, e imagens numéricas cada vez mais eficientes e antecipadoras, problematiza até que ponto a interpretação das imagens científicas – e suas consequências – é um problema de especialistas (2002, p.25). Assim como o corpo doente do enfermo corre o risco de desaparecer sob suas múltiplas representações visuais (raio X, tomografias), a humanidade corre o risco de desaparecer em meio a suas imagens.

Também existem as imagens de síntese produzidas em computador - através destes é possível criar universos virtuais inteiros. Hoje, qualquer imagem passou a ser manipulável²⁹, causando uma interferência na distinção entre “real” e virtual. Essa expressão, “imagem virtual” é utilizada em óptica para designar uma imagem produzida pelo prolongamento de raios luminosos: a imagem do espelho, por exemplo.

Após observar a diversidade de significados associados à imagem, parece que esta pode ser tudo e seu contrário. Como afirma Joly (2002, p.17), nós associamos ao termo “imagem” noções complexas e contraditórias entre si. Mas o que devemos destacar é que as imagens são utilizadas para comunicar *mensagens*. Os desenhos precursores da escrita (petrogramas e petroglifos) utilizavam processos de descrição e representação. Além disso, as primeiras imagens estavam associadas à magia e religião. No campo da arte, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual - a estatuária é mais raramente considerada “imagem” (JOLY, 2002, p.18).

Deve-se lembrar também a diferença entre a visão de Platão e Aristóteles sobre a imagem (JOLY, 2002, p.19). Ambos a consideram como imitadora, mas Platão afirma que a imagem engana e desvia da verdade – para ele, a imagem válida é a que ele chama de “natural”, os reflexos ou as sombras. Por outro lado, para Aristóteles a imagem educa e leva ao conhecimento.

²⁹ Sobre este tema, entre 2012 e 2013 estão sendo organizadas duas exposições no Museu Metropolitano de Nova York: *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop* é a primeira grande exposição voltada à história da manipulação fotográfica antes da era digital. E *After Photoshop: Manipulated Photography in the Digital Age*, serve de adendo a *Faking It*, explorando vários caminhos pelos quais artistas usaram a tecnologia digital para alterar a imagem fotográfica nos últimos 20 anos.

Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa (JOLY, 2002, p.19). Ela depende da produção de um sujeito e é um segundo objeto, com relação a um outro.

Devemos destacar que a *imagem* está vinculada a uma relação de *semelhança*. A imagem está relacionada também a atividades psíquicas, e disto podemos identificar as representações mentais, o sonho e a linguagem por imagem.

Como explica Martine Joly, a *representação mental* corresponde à impressão que temos quando lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, e *vê-lo* quase como se estivéssemos lá. É importante diferenciar *imagem mental* de *esquema mental*. Uma imagem mental é uma impressão dominante de visualização e semelhança, enquanto que um esquema mental é uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos (como um homem de palitos).

02.2.A imagem e a teoria semiótica

Como explica Joly, a Teoria Semiótica ultrapassa as categorias funcionais da imagem e aborda a imagem sob o ângulo da significação. Esta teoria considera as coisas a partir de seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações (JOLY, 2002, p.28).

É importante a distinção entre semiótica e semiologia. A semiótica é a filosofia das linguagens, enquanto que a semiologia é o estudo de linguagens particulares (imagens, gestos, teatro, etc.). Em medicina, a semiologia é a interpretação dos signos (dos sintomas) das moléstias.

Um dos primeiros a elaborar uma teoria semiótica foi Ferdinand de Saussure (1857-1913). Ele partiu do princípio de que a língua não era o único “sistema de signos que exprimem as idéias” que usamos para nos comunicar. Para ele, o *significado* (o conceito) e o *significante* (os sons) eram duas faces da mesma moeda. Esta relação é considerada arbitrária (não ocorre por analogia ou contigüidade). Por exemplo:

A idéia de irmã não é vinculada por qualquer relação interior à seqüência de sons “irmã” – explica Saussure – enquanto um retrato desenhado ou pintado já será um signo “motivado” pela semelhança, um vestígio de

passos ou da mão, pela *contigüidade* física que constitui sua casualidade. (apud JOLY, 2002, p.31)

Outro pioneiro na elaboração de uma teoria geral dos signos foi Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para ele, um *signo* tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo, ouvi-lo, senti-lo, tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe *está no lugar de outra*; esta é a particularidade essencial do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata (JOLY, 2002, p.32).

[...] vê-se, portanto, que tudo pode ser signo, a partir do momento em que dele deduzo uma significação que depende da minha cultura, assim como do contexto de surgimento do signo. Um objeto real não é um signo do que é, mas pode ser o signo de outra coisa. (JOLY, 2002, p.32)

Para Peirce, um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade. O signo designa algo que se percebe (cores, calor, formas, sons) e a que se dá uma significação, e um signo só é “signo” se “expressar idéias”.

Num signo, segundo a teoria de Peirce, notamos a relação entre três pólos: o Significado, o Representamen (a parte perceptível do signo) e o Objeto. Segundo o esquema:



Figura 1 – Estrutura do signo

Deve-se ressaltar que mesmo com uma estrutura comum, nem por isso os signos são idênticos: uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia ou um desenho (JOLY, 2002, p.35).

Existe uma classificação dos signos em função do tipo de relação que existe entre o *significante* e o *referente* e não o *significado*. No *ícone* esta relação é de *analogia* – por exemplo, um desenho figurativo, uma fotografia. No entanto, a

semelhança pode não ser visual, como no caso da imitação do galope de cavalo ou um perfume sintético num brinquedo. Os *índices* são signos que estabelecem uma relação casual de contigüidade física com o que representam - a fumaça para o fogo, nuvem para a chuva, pegadas. Num *símbolo* a relação é de convenção com seu referente - a bandeira para o país, pomba para a paz. A linguagem é considerada um sistema de signos convencionais.

Apesar dessa classificação, deve-se ressaltar que não existe um “signo puro”, ou seja, existem várias relações num signo (por analogia, convenção, etc.) mas uma delas prevalece sobre as outras.

Além disso, considera-se que num ícone há diversos tipos de analogia. Existe a *imagem propriamente dita*, o *diagrama* e a *metáfora*. Na imagem propriamente dita a analogia entre o significante e o referente tem um caráter qualitativo (diz respeito a qualidades formais: forma, cor, proporção). No diagrama a analogia é de *relação*, interna ao objeto – por exemplo, o organograma de uma sociedade ou o projeto de um motor, mostrando a interação entre as peças. A metáfora trabalha a partir de um *paralelismo qualitativo*³⁰.

Assim, se recapitularmos a definição teórica da imagem segundo Peirce, constatamos que ela não corresponde a todos os tipos de ícone, que ela não é apenas visual, mas que corresponde de fato à imagem visual que vai ser debatida pelos teóricos quando falarem de *signo icônico*. A imagem não constitui todo o ícone, mas é, sem sombra de dúvida, um signo icônico, da mesma maneira que o diagrama e a metáfora (JOLY, 2002, p.37).

O que se chama “imagem” é *heterogêneo*, pois reúne e coordena dentro de um quadro diferentes categorias de signos: Signos icônicos (analógicos), signos plásticos (cores, formas, textura), signos lingüísticos (linguagem verbal) (JOLY, 2002, p.38).

Ainda, as imagens podem ser visuais, mentais ou virtuais. Em todos os casos, há uma relação de analogia ou semelhança. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é antes de mais nada *algo que se assemelha a outra coisa* (JOLY, 2002, p.38).

Isso coloca a imagem na categoria das representações. Se ela parece é

³⁰ Por exemplo, Quando Juliette Drouet escreve a Victor Hugo “és meu leão soberbo e generoso”, nesta metáfora o termo “leão”, explicitamente formulado, coloca implicitamente em paralelo (compara) as qualidades do leão (força e nobreza) e as de Victor Hugo (JOLY, 2002, p.22).

porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso que dizer que a imagem é percebida como signo (JOLY, 2002, p.39).

A imagem é percebida como *signo analógico*. A semelhança é seu princípio de funcionamento. [...] É possível constatar que o problema da imagem é, de fato, o da semelhança, tanto que os temores que suscita provêm precisamente de suas variações: a imagem pode se tornar perigosa tanto pelo excesso quanto por falta de semelhança (JOLY, 2002, p.39).

Depois dessa apresentação sobre as questões do signo, seria interessante fazer uma distinção entre imagens fabricadas e gravadas. As imagens fabricadas *imitam* mais ou menos corretamente um modelo ou propõem um modelo. Sua função principal é imitar com tanta perfeição que podem se tornar “virtuais” e provocar a ilusão da própria realidade sem serem reais. São análogos perfeitos do real. “Ícones” perfeitos (JOLY, 2002, p.39).

Por outro lado, as imagens registradas (fotografia, vídeo, filme) são ícones puros, são traços. São índices antes de ser ícones. Consideradas mais confiáveis porque são registros feitos a partir das ondas emitidas pelas próprias coisas. Nelas, a semelhança sede lugar ao índice. Nesse caso, a opacidade proporciona à imagem a força da própria coisa e provoca o esquecimento de seu caráter representativo. E é esse esquecimento (bem mais do que uma semelhança excessiva) que provoca uma maior confusão entre imagem e coisa (JOLY, 2002, p.40).

Não se deve esquecer que, se qualquer imagem é representação, isso não implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural (JOLY, 2002, p.40).

02.3.Fotografia – imagem em processo

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem [...] é um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*. [...] Uma *imagem-ato*, estando compreendido que este “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção (o gesto da “tomada”) [...] mas inclui

também o ato de sua recepção e de sua *contemplanção*. [...] Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, óptico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava “na ausência do homem”, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*. (DUBOIS, 1994, p.15)

Nesse momento, trata-se de discutir algumas questões da imagem fotográfica, à luz da teoria semiótica, observando como ao longo do tempo, desde a criação da fotografia, surgiram discursos que acompanhavam a produção fotográfica. Podemos reconhecer três momentos dessa discussão. Num primeiro, a foto é encarada como ícone, num segundo como símbolo e finalmente como índice.

À fotografia foi atribuída uma credibilidade, um peso de real bastante singular. Isso deve em parte à consciência do processo mecânico de produção da imagem fotográfica. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p.25).

Com o surgimento da fotografia no século XIX, surgem vários discursos que defendem-na como a imitação mais perfeita da realidade. A fotografia cria uma crise no mundo da arte. Walter Benjamin analisa a fotografia a partir da questão de sua reprodutibilidade técnica. As obras de arte sempre foram reprodutíveis, porém com a fotografia esse processo muda totalmente:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. [...] *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido*. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esse dois processos [...] se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BENJAMIN, 1987, p.168).

Por não depender da mão do homem para sua obtenção (do talento manual do artista, do trabalho do gênio) a fotografia não é considerada uma obra de arte. Todo o século XIX, na esteira do romantismo, é trabalhado desse modo pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica na arte (DUBOIS, 1994, p.28).

Segundo Bazin, todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência. Ela age sobre nós como *fenômeno* “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável das origens vegetais ou telúricas (apud DUBOIS, 1994, p.34).

Por um lado, vemos um discurso negativo em relação à fotografia – esta não deveria invadir o campo artístico. Sua função seria de registro e suporte para a memória. Como afirma Dubois, o que sustenta tal afirmação é uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social de que qualquer enraizamento na realidade (1994, p.30).

Os discursos positivos também se baseiam numa separação entre arte e fotografia. Além disso, há a idéia da libertação da arte pela fotografia. Com o surgimento da fotografia, a pintura estaria livre para pesquisar fora dos limites da figuração.

Vemos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma *libertada* do conceito, do real, do utilitário e do social (DUBOIS, 1994, p.31)

A distribuição portanto é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário (DUBOIS, 1994, p.32). Portanto, vemos nessas questões que a fotografia é considerada uma imitação perfeita da realidade, possuindo uma credibilidade. Nesse sentido, sendo uma imagem análoga, esta é considerada um ícone.

A maior parte das fotografias é uma seleção de coisas consideradas belas. Existe uma associação implícita entre beleza e fotografia e isso faz com que a fotografia não seja um meio neutro.

Segundo Susan Sontag, a fotografia cria o belo e o desgasta (1981, p.83). A associação entre fotografia e beleza permite a criação do belo pela fotografia. A autora afirma ainda que o papel da câmera de embelezar o mundo tem sido tão bem-sucedido que a fotografia, e não o mundo, tornou-se o padrão de referência do belo.

Podemos também encarar a fotografia como um recorte. Toda fotografia é um recorte de uma parte do mundo. Esse fato gera duas características da fotografia. A primeira é que esta pode produzir imagens abstratas. A segunda é

que ao recortar pedaços da realidade, descontextualizando as coisas, a foto retira a noção significado da imagem.

Quando a visão corriqueira foi posteriormente violada - e o objeto isolado de seu contexto, tornando-se abstrato - novas convenções relativas ao que era o belo tomaram pé. O belo tornou-se simplesmente o que o olho é incapaz de ver (ou não vê): aquela visão fraturada, desconjuntada, que tão somente a máquina fotográfica pode proporcionar. (SONTAG, 1981, p.88)

Parte das experiências em fotografia, sobretudo no campo da abstração, deve-se às relações entre a fotografia e a pintura. Além disso, a abstração e a visão fragmentada, próprias da fotografia, também são características do cubismo. Moholy-Nagy afirma que a técnica e o espírito da fotografia influenciaram o cubismo, direta ou indiretamente (apud SONTAG, 1981, p.89).

Como qualquer fotografia constitui apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende de como e onde é inserida. A fotografia transforma-se de acordo com o contexto em que é vista. (...) É válido o argumento de que o significado da fotografia está no uso. E é dessa forma que a presença e a proliferação da fotografia contribuem para a erosão da própria noção de significado, para o esfacelamento da verdade em várias verdades relativas que a moderna consciência liberal toma como certas. (SONTAG, 1981, p.102)

A suposição implícita em qualquer das formas em que se utiliza a fotografia, ou seja, de que cada fotografia é um pedaço do mundo, significa que não sabemos reagir a uma fotografia até que saibamos que pedaço do mundo ela representa. (SONTAG, 1981, p.90)

Por causa dessa dissociação entre a fotografia e seu significado, recorre-se à mensagem linguística para poder delimitar o sentido ou dizer aquilo que a imagem fotográfica não pode dizer por si só. De maneira geral, entre a imagem e o texto existe uma complementaridade que se dá de dois modos: ou numa relação de ancoragem ou de revezamento.

Por isso em vários meios impressos (como revistas e jornais) é comum colocar legendas ou títulos “explicando” as fotografias. O título é a voz ausente e dele se espera que fale em nome da verdade. Mas mesmo um título absolutamente exato é apenas uma interpretação, necessariamente limitada, da fotografia à qual está apenso (SONTAG, 1981, p.105).

Podemos afirmar também que hoje quase toda a nossa percepção da realidade é mediada pela fotografia.

A fotografia é, sob vários aspectos, sinônimo de aquisição. [...] Através da fotografia, encontramos-nos também numa posição de consumidores de acontecimentos, seja os acontecimentos que formam parte de nossa experiência, seja os que não. [...] A importância da imagem fotográfica como meio através do qual um número cada vez maior de eventos penetra nossa experiência é, finalmente, apenas um produto paralelo da sua capacidade de propiciar-nos conhecimentos dissociados da experiência e independentes dela. (SONTAG, 1981, p.149)

Devemos notar que a fotografia contribuiu muito para que a obra de arte deixasse de ter valor de culto e ritual - segundo a análise de Walter Benjamin - e perceber como ela transformou essas relações com a imagem.

Possuir o mundo em forma de imagem é, precisamente, reexperimentar o quão irreal e remota é a realidade (SONTAG, 1981, p. 157). Por meio da fotografia podemos ter contato com um número infinito de imagens (de lugares, pessoas, objetos, etc.). No entanto a recepção dessas imagens se dá em contextos muito diferentes daqueles em que as imagens foram fotografadas. Temos, portanto, a dissociação do conhecimento e da experiência pela fotografia, que relaciona-se com a separação entre sentido e existência na fotografia.

Também nossas relações sociais são mediadas por imagens, como analisa Brian O' Doherty neste exemplo:

A maior parte da nossa vivência só se torna perfeitamente clara pela mediação. O exemplo comum é a foto. Você só confirma como se divertiu nas férias de verão pelas fotos. Pode-se então adaptar a vivência a certos princípios de "divertimento". Esses ícones em cores são usados para convencer os amigos de que você se divertiu - se eles acreditarem você acredita. Todo o mundo quer ter fotografias não só pra comprovar, mas para inventar sua experiência. Essa constelação de narcisismo, insegurança e *pathos* é tão forte que acho que ninguém está livre dela. (O'DOHERTY, 2002, p. 57)

No mesmo sentido, Sontag observa que nos países industrializados as pessoas fazem questão de ser fotografadas - e sentem que são como imagens e que se tornam realidade através da fotografia (1981, p. 155).

Estes fatos nos levam a entender que a fotografia não é um meio neutro e que seu significado depende da interpretação dessa imagem num contexto cultural. Sob outro aspecto, Pierre Bourdieu e Hubert Damisch insistem no fato de que a câmara escura não é neutra e inocente, mas que a concepção de espaço que ela implica, por exemplo, é convencional e guiada pelos próprios princípios da perspectiva renascentista (DUBOIS, 1994, p.39).

Em outras palavras, a *fotografia é um sistema convencional* que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de *dégradés* do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados “realistas” e “objetivos”. E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma “linguagem sem código nem sintaxe”, em suma de “uma linguagem natural”, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento. (BOURDIEU apud DUBOIS, 1994, p.40)

Isso tudo nos mostra que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, como problematizavam os defensores da foto como uma imitação perfeita da realidade. Em sua recepção, a foto necessita de um aprendizado dos códigos de leitura (DUBOIS, 1994, p.41-42). Sendo assim, segundo estes termos, a fotografia é encarada como um símbolo, em que é preciso conhecer os códigos (a convenção) para que se possa compreendê-lo.

Mas não podemos deixar de notar que uma fotografia não é só uma imagem (como o é a pintura), uma representação do real - mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real (SONTAG, 1981, p. 148). Na produção de uma fotografia entram em jogo três fatores: a câmera, o fotógrafo e o fóton. Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese (DUBOIS, 1994, p.35). A partir dessa afirmação, fica mais clara a relação da fotografia com a realidade.

E até mesmo a idéia de realidade é alterada pela fotografia. Como destaca Sontag, em vez de simplesmente registrar a realidade, a fotografia tornou-se a forma como as coisas nos parecem, transformando assim a própria noção de realidade e de realismo (SONTAG, 1981, p.85).

Podemos verificar ainda outras consequências da relação entre a fotografia e a realidade. A fotografia pode nos levar a uma alienação quanto a esta última. Conforme explica Sontag, a fotografia oferece, numa atividade fácil e que nos leva ao hábito, a participação e a alienação a uma só vez, em nossas próprias vidas e na dos outros - permitindo-nos participar, ao mesmo tempo em que reafirma a

alienação (1981, p.160). Na fotografia está presente uma dialética entre proximidade (participação) e distância (alienação).

Se a fotografia é moralmente uma visão onipotente à distância, existe, porém, uma situação em que as pessoas podem efetivamente morrer fotografando: quando fotografam pessoas matando-se umas às outras. Somente a fotografia de guerra pode aliar voyeurismo e perigo. Os fotógrafos dos campos de batalha estão fadados a participar da atividade letal que registram; usam, inclusive, uniformes militares, embora sem distintivos de classe. Descobrir (pelo ato de fotografar) que a vida é "realmente um melodrama" e ver a máquina fotográfica como uma arma agressiva é sinônimo de que haverá vítimas. (SONTAG, 1981, p. 39)

Por outro lado, a fotografia, ao acostumar-nos com imagens chocantes e horríveis (basta pensar nas imagens produzidas a partir dos eventos da II Guerra Mundial) - como se estivéssemos ilesos a tais coisas, provoca mudanças na nossa moral, na nossa percepção e também na maneira de reagirmos a tais eventos. É o que afirma Sontag:

A obra de Arbus é bom exemplo de uma tendência que vem dominando a arte das elites dos países capitalistas: a da supressão ou pelo menos redução do mal-estar moral e sensorial. Boa parte da arte moderna tem-se concentrado em minorar as consequências do terrível. Ao acostumar-nos com aquelas coisas que, originalmente, não suportávamos ver ou ouvir, porque eram demasiado chocantes, dolorosas ou embaraçosas, a arte modifica a moral [...] Entretanto, nossa capacidade de tolerar o grotesco, cada vez mais patente na imagem (cinematográfica e fotográfica) e na imprensa, tem seu limite. A longo prazo, o convívio com o grotesco funciona não como forma de libertação mas de subtração do próprio eu: uma pseudofamiliarização com o que é horrível fortalece a alienação, tornando-nos menos capazes de reagir na vida real. (SONTAG, 1981, p.40)

Para Sontag, grande parte das manifestações contemporâneas de preocupação de que o mundo das imagens esteja substituindo o mundo real continua a refletir o desprezo platônico pela imagem: esta seria verdadeira na medida em que se assemelha ao real, e postiza por não ser mais do que mera semelhança (SONTAG, 1981, p.148). Se para Platão o mundo das idéias era o mundo real, do qual o mundo dos objetos não passava de uma cópia, as imagens estavam na pior das situações: eram as cópias da cópia.

Mas esse desprezo pelo real e a conseqüente preferência pelas imagens não é algo que acontece sem causa. O enfraquecimento da noção de realidade parece estar na razão dessa atitude:

"Nossa era" não prefere as imagens aos objetos reais pela perversidade em si, mas sim, em parte, como uma reação às formas pelas quais a noção de realidade tem sido progressivamente complicada e enfraquecida, sendo umas das primeiras dessas formas a crítica da realidade como mera fachada... (um conjunto de aparências, como uma imagem). (SONTAG, 1981, p. 154)

Podemos perceber mudanças produzidas no campo da realidade também sob outros aspectos. Por exemplo, se no passado, o descontentamento com a realidade expressava-se através do desejo de voltar a um outro mundo, na sociedade moderna, o descontentamento com a realidade expressa-se forçosamente, e de modo mais assombroso, através do desejo de reproduzir este mundo (SONTAG, 1981, p. 79).

Concluimos que a fotografia possui uma relação especial com a realidade, mas que nessa relação a condição de ser traço é mais importante do que a relação mimética.

Com certeza Bazin não disse que não existe mimese na foto, longe disso. Porém, não é isso realmente o que importa. A semelhança para Bazin não passa de um resultado, de uma característica do *produto* fotográfico. Ora, o que interessa a ele não é a imagem feita, é mais o próprio *fazer*, suas modalidades de constituição. É esse fato que é importante, e ele o diz com todas as letras: "A solução não está no resultado, mas na *gênese*." Essa gênese é automática. A ontologia da foto está, em primeiro lugar, *nisso*. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível. A ideia do *traço*, da marca, está implicitamente presente nesse tipo de discurso. Para falar nos termos de Ch. S. Peirce, existe, no final das concepções de Bazin, a ideia de que a foto é *antes de mais nada índice* antes de ser *ícone*. O realismo não é negado de forma alguma, é deslocado. (DUBOIS, 1994, p.35)

02.4. Análise da imagem

A imagem é muitas vezes entendida como uma “linguagem universal”, pelo fato de que a leitura desta parece algo “natural” (pelo menos quando se trata da imagem figurativa), ou então pela rapidez da percepção visual. Na imagem há aparentemente uma simultaneidade entre o reconhecimento do conteúdo e sua interpretação. Mas essa simultaneidade é apenas aparente. A imagem possui uma universalidade efetiva – o mundo está coberto por elas e podemos encontrá-las nas mais diversas culturas e desde tempos muito distantes. No entanto, a leitura da imagem não é universal, tal idéia revela confusão e desconhecimento.

A confusão é frequentemente feita entre percepção e interpretação. Reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, ainda que tenhamos a impressão de que são simultâneas (JOLY, 2002, p.43).

A imagem é o resultado de tantas transposições e traduções que somente com um aprendizado, e precoce, permite reconhecer nela um equivalente da realidade, considerando, por um lado, as regras de transformação, e por outro “esquecendo” as diferenças entre ela e o real (JOLY, 2002, p.43).

Portanto, o trabalho do analista é decifrar as mensagens que existem por trás da aparente naturalidade das imagens. “Naturalidade” que, paradoxalmente, é alvo espontâneo da *suspeita* daqueles que a acham evidente, quando temem ser “manipulados” pelas imagens. (JOLY, 2002, p.43).

Uma questão importante na análise de imagens é a interação autor-obra-público. Muitas vezes (ou quase nunca) é possível recuperar o que o autor quis “dizer” de fato com sua obra. No entanto, isto não justifica que não seja possível afirmar algo sobre uma obra. O analista deve colocar-se na condição de receptor e procurar entender as significações da obra no aqui agora.

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 2002, p.44)

Quando analisamos algo pretendemos ter um domínio maior sobre o objeto e seus significados. Essa prática pode também aguçar o sentido da observação e

o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras (JOLY, 2002, p.47).

Ao analisarmos uma imagem devemos considerar que ela é uma linguagem específica e heterogênea. Devemos ter em mente também sua função (*para que a imagem foi feita?*) e seu contexto de surgimento. Em seu livro, Martine Joly dá algumas chaves para a análise da imagem. Poderíamos partir dos significados para encontrar significantes (e portanto os signos) e descobrir a mensagem implícita através da enumeração dos significantes (representamen). Ou através da permutação, descobrir uma unidade, um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por um outro. Este método baseia-se no princípio da oposição e da segmentação. Primeiro, procura-se descobrir que elementos compõem a imagem: signos plásticos, signos icônicos, signos linguísticos. Interpretam-se as cores, formas, motivos pelo que são, mas também pelo que não são. Esse método acrescenta à análise simples dos elementos presentes a da escolha desses elementos entre outros, o que a enriquece consideravelmente (JOLY, 2002, p.50).

Então, esses elementos percebidos, descobertos por permutação, encontrarão sua significação não apenas na sua presença, mas também pela ausência de certos elementos que são, contudo, mentalmente associados a eles (JOLY, 2002, p.54).

Seja a imagem expressiva ou comunicativa, é possível admitir que esta sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos (JOLY, 2002, p.55). A partir dessa perspectiva, é possível estabelecer dois modos para analisar as imagens: situando seus diversos tipos no esquema da comunicação e comparando os usos da mensagem visual com os das principais produções humanas destinadas a estabelecer uma relação entre o homem e o mundo.

Podemos comparar a imagem à linguagem falada, mas há uma diferença entre ambas, no sentido de que a imagem não pode afirmar nem negar nada, e tampouco focalizar a si mesma.

Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo. No caso, a imagem não é tão considerada em seu aspecto de

comunicação quanto “como produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo”. (JOLY, 2002, p.59)

A imagem serve para estabelecer uma relação com o mundo e interpretá-lo. Segundo Gombrich, fazer uma imagem é primeiro olhar, escolher, aprender. Não se trata da reprodução de uma experiência visual, mas da reconstrução de uma estrutura modelo (apud JOLY, 2002, p.60). Na imagem, notamos também que a função de conhecimento associa-se à função estética da imagem.

Devemos ressaltar também a questão do contexto na recepção das imagens.

Mesmo no momento em que é lançada, uma obra jamais se apresenta como “novidade absoluta que surge em um deserto de informação; por todo um jogo de anúncios, de sinais - manifestos ou latentes - de referências implícitas, de características já familiares, seu público está predisposto a um certo modo de recepção”. (JOLY, 2002, p.62)

Agora vamos descrever o método que vamos utilizar para a análise dos Diários Gráficos de Dan Eldon. Deve-se começar a análise através da descrição da imagem – assim traduz-se as percepções visuais para a linguagem verbal. É importante essa passagem do “percebido” para o “nomeado” (JOLY, 2002, p.72). Após a descrição da imagem, passa-se a distinguir nela os signos plásticos, icônicos e linguísticos.

Quando falamos de signos plásticos tratamos do suporte da imagem, de seus limites (o quadro), seu tamanho (enquadramento), ângulo de tomada, sua composição, diagramação, das formas que a compõem, das cores, da iluminação, de sua textura.

O enquadramento refere-se ao tamanho da imagem. No caso de uma fotografia, este seria o resultado da distância entre o objeto e a objetiva. Tanto na fotografia como no desenho pode-se jogar entre o que aparece no campo e o que está fora deste – algumas vezes não se mostra todo o objeto, mas um recorte deste. E a partir desse recorte é possível reconstituir, ou imaginar o restante da imagem. A moldura (ou margem) configura-se como um limite da representação visual.

Quanto ao ângulo de tomada, este refere-se mais especificamente à fotografia. Entre os vários modos de tomada de um objeto, podemos distinguir o

ângulo normal, onde a câmera fotografa o objeto na altura dos olhos do observador, o *plongée*, onde fotografa-se o objeto de cima para baixo, dando uma impressão de inferioridade e o *contre-plongée*, onde o objeto é tomado de baixo para cima, dando uma sensação de grandeza.

A composição e diagramação da imagem tem um papel importante na hierarquização da imagem (JOLY, 2002, p.97). Através desse mecanismo constrói-se na imagem um caminho para o nosso olhar, e esta construção pode ser sequencial e dinâmica.

Quando analisamos as formas que compõem uma mensagem visual o importante é esquecer o que representam e contemplá-las por si mesmas, para poder compreender a interpretação a que induzem (JOLY, 2002, p.99).

Quanto à interpretação das cores e da iluminação, Joly afirma:

A interpretação das cores e da iluminação, assim como a das formas, é antropológica. Como qualquer percepção, sua percepção é *cultural*, mas que talvez nos pareça mais “natural” que qualquer outra. No entanto, é essa mesma “naturalidade” que pode nos ajudar, afinal, a interpretá-las. De fato, a cor e a iluminação têm um efeito psicofisiológico sobre o espectador porque, “percebidas opticamente e vividas psicologicamente”, colocam o espectador em um estado que “se assemelha” ao de sua experiência primordial e fundadora das cores e da luz. (2002, p.100)

Numa mensagem de duas dimensões, a textura está direta ou indiretamente ligada à terceira dimensão (JOLY, 2002, p.101). Muitas vezes somos levados a encarar as imagens como elementos abstratos, quando afinal muitas delas possuem uma materialidade de fato – seja a folha de jornal, revista, uma tela com tintas, etc. A percepção visual que se considera fria (abstrata), porque supõe um distanciamento do espectador, é tornada mais sensual pela textura da representação que já solicita uma percepção tátil (JOLY, 2002, p.101). Além disso, os materiais que compõem a imagem podem ser muito variados, e através da articulação de suas significações próprias produz-se a mensagem global.

Sobre a mensagem icônica, o procedimento de análise ocorre através do reconhecimento dos significantes icônicos e dos significados atribuídos a estes, seja num primeiro nível (denotativo) seja num segundo nível (conotativo). Para Barthes, uma imagem pretende sempre dizer algo diferente do que representa no primeiro grau, isto é, no nível da denotação (apud JOLY, 2002, p. 83-83). E a própria percepção das formas e dos objetos é cultural - quando uma imagem nos

parece “semelhante” é porque é construída de uma maneira que nos leva a decifra-la *como* deciframos o próprio mundo (JOLY, 2002, p.73). Nesse sentido, devemos lembrar que as imagens não são as coisas que representam, mas que elas se servem das coisas para falar de outra coisa. Podemos notar isso se maneira mais evidente nas colagens: o sentido destas não está tanto no significado de cada elemento em si, mas na mensagem construída pela junção de diversos fragmentos – pela associação entre esses fragmentos, que formam uma mensagem que não encontramos na imagem de maneira denotativa.

Se a imagem é polissêmica, se possui significados em diferentes níveis de leitura, é, em primeiro lugar, porque veicula grande número de informações, como qualquer enunciado um pouco longo. Percebemos isso ao traduzir e analisar as imagens redigindo um texto – e isso reflete o que popularmente se diz: uma imagem vale por mil palavras.

Falta falar ainda da mensagem linguística em relação à imagem. Como afirma Jean-Luc Godard, palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas (apud JOLY, 2002, p.115).

Basicamente, a relação entre ambas podem ser encaradas como de exclusão, interação ou complementariedade. Consideramos que a noção de complementariedade entre imagem e linguagem é mais acertada. Não é certo achar que a imagem exclui a linguagem verbal, mesmo porque a segunda quase sempre acompanha a primeira (JOLY, 2002, p.116).

A linguagem verbal não só está presente amplamente mas também determina a impressão de “verdade” ou mentira de uma mensagem visual. De fato, julgamos uma mensagem “verdadeira” ou “mentirosa” não devido ao que representa, mas devido ao que nos é dito ou escrito do que representa (JOLY, 2002, p.116).

[...] uma imagem “não é nem verdadeira nem mentirosa”, como declarava Ernst Gombrich sobre a pintura. É a conformidade ou não conformidade entre o tipo de relação imagem/texto e a expectativa do espectador que confere à obra um caráter de verdade ou de mentira. (JOLY, 2002, p.116)

Martine Joly aponta duas funções do texto numa imagem. A primeira é a função de *ancoragem* do texto em relação à imagem – o texto designa o nível certo de leitura da imagem, como fazem as legendas e títulos. A outra função é de

revezamento – esta se manifesta quando a mensagem linguística vem suprir aquilo que a imagem não pode expressar, há coisas impossíveis de dizer sem recorrer ao verbal (JOLY, 2002, p.110). Por exemplo, é um problema representar o tempo numa imagem fixa, e encontramos esse tipo de revezamento entre texto e imagem nas histórias em quadrinhos. O texto com função de revezamento torna possível a construção de uma narrativa.

Vimos que uma das preocupações do movimento cubista na pintura foi precisamente introduzir uma nova relação espaço-tempo no quadro, rompendo o jugo da representação em perspectiva e buscando equivalentes visuais à expressão da temporalidade. Porém, na maior parte do tempo, é a língua que vai substituir essa incapacidade da imagem fixa de exprimir as relações temporais ou causais. As palavras vão completar a imagem. (JOLY, 2002, p. 119-120)

Também deve-se levar em conta a “imagem das palavras”, pois a tipografia/caligrafia, sua cor e disposição no campo da imagem constitui também uma camada de significado. É claro que as palavras têm uma significação imediatamente compreensível, mas essa significação é colorida, tingida, orientada, antes mesmo de ser percebida, pelo aspecto plástico da tipografia (JOLY, 2002, p.111).

03 . ANÁLISE

03.1. Chaves de Leitura

Nessa pesquisa sobre Diários Gráficos, definimos estes como instrumentos que, através da produção de imagens, constroem um ponto de vista sobre a realidade. Os cadernos são arquivos que conservam os registros no espaço e no tempo. São também o testemunho de uma época e de um local, e através deles podemos interpretar como era a vida de determinada sociedade. Entendemos a imagem como um signo semiótico, uma representação visual composta por significantes icônicos, plásticos e linguísticos.

A imagem é uma interface mediadora entre o Homem e uma determinada realidade. Sua análise implica em descobrir o que esta significa aqui e agora. Nos cadernos e nas representações utilizadas nesses notamos a construção de um olhar crítico e ativo sobre a realidade. Os Diários Gráficos surgem da necessidade de fixar as experiências que temos e são uma fonte de informação, um suporte para a memória de seu autor, um lugar de experiência livre (como um pequeno atelier portátil). Paralelamente ao tema da viagem vemos também a construção de um discurso autobiográfico – ao lado da descoberta de uma paisagem exterior o encontro com uma paisagem interior. Esta idéia se associa com a de viagem (o *Safari as way of life* de Dan Eldon). Aqui o ato de viajar não diz respeito tanto a um deslocamento no espaço, mas uma atitude interior que olha a realidade de modo crítico e procura ver as coisas como se fosse a primeira vez que as visse.

Esse olhar ativo,(olhar com intenção) demanda tempo – o que podemos ver nas páginas dos Diários Gráficos: nos desenhos, que testemunham o tempo

transcorrido na observação de cada detalhe, nas fotografias, onde há uma demora e ponderação para a escolha de um ponto de vista e nas colagens, realizando uma seleção daquilo que já foi recortado da realidade pela fotografia, reelaborando os fragmentos para a construção de uma nova mensagem, que representa um repensar sobre a realidade, numa imagem que é composta aos poucos por meio da adição de várias camadas.

Na linguagem dos Diários Gráficos, é importante perceber como o suporte onde são realizadas as imagens (as páginas do caderno) constroem uma narrativa através da sequencialidade das páginas. Infelizmente, em nossa análise dos Diários de Dan Eldon, não foi possível reconstituir as sequências das páginas. Não tivemos acesso direto aos cadernos, mas a centenas de imagens digitais fotografadas ou escaneadas das páginas dos Diários originais. No entanto, não foi possível reconstituir a ordem dessas páginas nos cadernos, ainda mais porque essas imagens constituem uma parte de todas as páginas de todos os cadernos.

Tomamos a fotografia como um fio condutor para a análise dos Diários de Dan Eldon. Vimos como à fotografia foi atribuída uma credibilidade, um peso de real. A foto é percebida como uma espécie de prova que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra. No entanto, por ser um fragmento da realidade, a fotografia provoca uma dissociação entre significado e existência. Aquilo que vemos na fotografia existiu, mas seu sentido pode ser para nós totalmente desconhecido. Por isso é importante ver a relação entre imagem (no caso, imagem fotográfica) e texto. Essas duas mensagens, imagética e verbal, muitas vezes aparecem juntas. E tomamos o partido de que uma não exclui a outra, mas se complementam por meio de uma relação de ancoragem (quando o texto nos informa e delimita o sentido da mensagem da imagem, como numa legenda ou num título) ou revezamento (quando o texto nos informa algo que a imagem não pode expressar, como a passagem do tempo, por exemplo).

A fotografia, contudo, é uma imagem em processo, e antes de mais nada ela é um índice antes de ser um ícone ou símbolo: uma imagem calcada diretamente sobre o real. Entre fotografia e colagem existem várias relações – o desenvolvimento da pesquisa cubista, que desenvolveu o procedimento da colagem, deve-se em parte à visão fragmentada gerada pela fotografia. Também, na técnica de colagem a fotografia deixa o artista livre da pura representação – e

podemos supor que Dan Eldon não se utilize muito de desenhos em seus cadernos por esse motivo.

A colagem, ao lado da fotografia, é uma das técnicas mais exploradas por Dan Eldon. Nesse procedimento distinguimos dois modos de trabalhar com os fragmentos: ou considerando a sua materialidade, de modo que na composição da imagem os fragmentos são utilizados por causa de suas qualidades materiais (cor, forma, textura), ou então utilizando os fragmentos para a construção de uma idéia ou uma narrativa, importando mais os signos icônicos presentes nas imagens. Os fragmentos quase sempre são refugos que o artista seleciona para compor suas colagens. Ao incorporar elementos do mundo real à superfície bidimensional da pintura, os artistas arruinam o conceito de mundo tridimensional fictício da obra de arte que se consolidou como verdade desde o Renascimento. Na colagem, o objeto de percepção torna-se a própria composição.

Portanto, devido à importância das imagens na construção de uma mensagem nos Diários Gráficos (seja por meio de desenhos, fotos ou colagens) é necessário compreender o que é uma imagem e como podemos analisá-la. A imagem, a princípio, é sempre algo que se assemelha a outra coisa. Esta transmite uma mensagem e é produzida por um sujeito. Ela é um instrumento de comunicação entre as pessoas, mas também entre elas e o mundo.

Para Platão, a imagem engana, enquanto que para Aristóteles a imagem educa e através dela podemos chegar ao conhecimento. Até hoje, permanece o entendimento de que a imagem implica uma passividade na sua recepção e que ela pode nos seduzir e enganar.

A Teoria Semiótica aborda a imagem sob o ângulo da significação. Segundo a teoria desenvolvida por Charles Peirce (1839-1914), um signo designa algo que se percebe (cores, calor, formas, sons) e a que se dá uma significação. Num signo, segundo esta teoria, temos a relação entre três polos: o significado, o representamen (a parte perceptível do signo) e o objeto³¹. Dependendo da relação entre representamen e objeto podemos classificar os signos como ícones (relação de analogia), índices (relação de contiguidade física) ou símbolos (relação de convenção). A imagem não constitui todo o ícone mas sem dúvida é um signo icônico.

³¹ Poderíamos dizer também *interpretante*, *significante* e *referente*, respectivamente.

Podemos afirmar que a imagem é um signo analógico, pois a semelhança é seu princípio de funcionamento. O problema da imagem é o da semelhança. As desconfiças que suscita provêm das variações desta. A imagem pode ser perigosa tanto pelo excesso quanto por falta de semelhança.

Ao analisar uma imagem, é preciso antes entender que esta não é uma linguagem universal. Temos a impressão que qualquer pessoa em qualquer época ou sociedade é capaz de “ler” uma imagem. No entanto, para poder compreender o sentido de qualquer imagem é necessário um aprendizado. Reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, ainda que tenhamos a impressão de que são simultâneos (JOLY, 2002, p.43).

O trabalho do analista consiste em decifrar as mensagens que existem por trás da aparente naturalidade das imagens. Compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora (JOLY, 2002, p.44).

A metodologia que utilizamos para a análise dos Diários de Dan Eldon, à luz da teoria semiótica do signo, consiste em distinguir na imagem a mensagem plástica (cor, formas, composição, texturas), a mensagem icônica (em seus diferentes significados, denotativos ou conotativos) e a mensagem linguística (observando se a relação entre texto e imagem é de ancoragem ou revezamento). Mas antes disso, é importante traduzir verbalmente a imagem, fazendo uma descrição desta.

Além disso, após um mapeamento das páginas dos Diários de Dan Eldon a que tivemos acesso, agrupando-as por semelhança, pudemos notar algumas recorrências nos procedimentos e técnicas utilizadas na composição das imagens e a partir disto definimos quatro chaves de leitura: **1. antítese; 2. álbuns de fotografias; 3. colagens; 4. dimensão temporal e aproximação com outros artistas.**

A **primeira chave** de leitura surge da observação de que Dan utiliza duas páginas opostas dos cadernos como se fosse um único campo de trabalho. As imagens que entram nessa chave apresentam alguma relação entre as duas páginas, muitas vezes uma relação de oposição e variação – Dan utiliza a mesma fotografia, ou fotos muito semelhantes colocando uma em cada página, sendo que há pequenas variações entre essas imagens. A questão desse procedimento é entender como essa oposição entre as páginas produz um significado.

O segundo grupo de imagens é composto por páginas onde as fotografias aparecem como num **álbum de fotos**. Estas não estão recortadas e são coladas obedecendo uma geometria ortogonal em relação ao campo da página e entre si. De modo geral são coladas entre uma ou três fotografias por página. E existem algumas variações dentro do grupo: a página do caderno pode receber um tratamento com uma pintura ou não, as fotos podem ter margens desenhadas ou pintadas e no espaço entre as fotos podem ser introduzidos alguns elementos gráficos. No entanto, o que importa é notar o esquema básico de disposição das fotografias, que se repete várias vezes e sofre algumas variações.

O terceiro grupo reúne as **colagens**. Podemos notar que nos Diários de Dan Eldon esse procedimento é consequência da experimentação com fotografia. É como que uma variação última do segundo grupo, recortando as fotos e todo tipo de material impresso, além da introdução de objetos como sementes, penas, pele de cobra, selos, moedas e notas de dinheiro.

Na **quarta chave** de leitura das imagens estão algumas páginas em que a dimensão temporal entra como fator de composição da imagem.

03.2. Antítese

Esta chave de leitura foi definida a partir da observação de um procedimento recorrente nas páginas dos cadernos. Dan Eldon trabalha na maioria das vezes utilizando as duas páginas do caderno como um campo de trabalho único. Nota-se em algumas páginas que ele estabelece uma relação de antítese entre as páginas opostas. Esse procedimento se resume em colocar uma fotografia em preto e branco ocupando a totalidade da página e na página seguinte, a mesma fotografia colorida com lápis ou caneta. Ou então, justapõem-se duas imagens muito semelhantes, uma revelada em preto e branco e a outra em tons de sépia, ou então em preto e branco, mas invertida. Em alguns casos uma das imagens sofre alguma alteração, como num “jogo de sete erros”. É interessante o significado gerado por esta justaposição que produz às vezes uma sátira, ironia ou crítica. Algumas vezes as imagens não possuem um sentido que vá além da experimentação, utilizando cores, técnicas de revelação das fotografias e eixos de simetria.

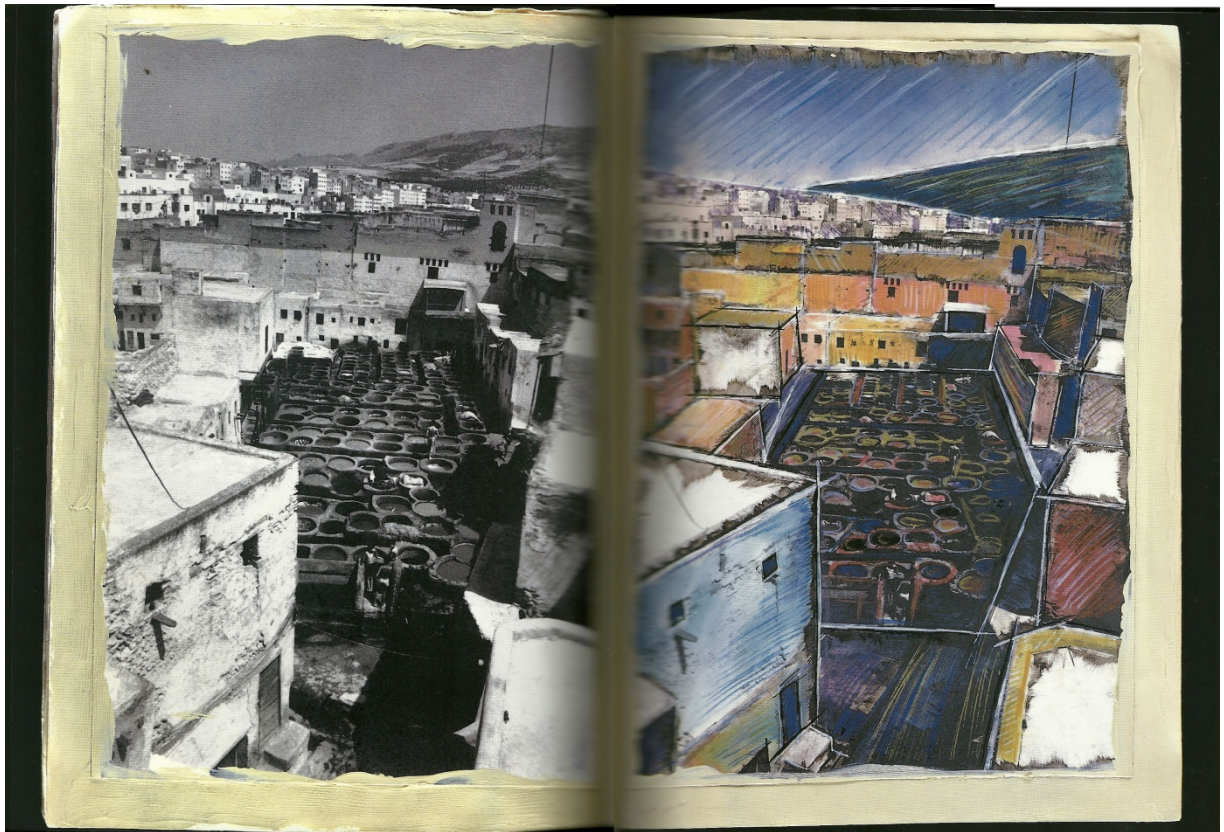


Figura 2 – Diário de Dan Eldon
Fonte: New, 2002.

Descrição – A imagem utilizada mostra uma cidade árabe. A página da esquerda é uma foto em preto e branco e a da direita também é, mas com desenhos que seguem as linhas dos edifícios. Ao centro da fotografia vemos vários tanques usados no curtimento e tingimento de couro.

A mensagem plástica – As fotos estão coladas nas páginas do caderno e ocupam quase que inteiramente as duas páginas. Há uma pequena margem pintada com tinta de cor creme que apresenta um desenho irregular. A fotografia parece ter sido tirada sobre um telhado ou do andar de um edifício alto – podemos ver ao longe os edifícios que se espalham até uma colina na linha do horizonte, tomando a cidade numa vista de olho de pássaro. Na fotografia, destacam-se os tanques do curtume, que formam uma massa escura no centro da foto. Nosso olhar se divide entre as duas fotografias, destacando-se a massa escura no centro das duas páginas. As cores (predominantemente quentes) e as linhas sobre a fotografia da direita ressaltam as formas dos edifícios. Partindo da massa quase homogênea da cidade este procedimento revela a composição geométrica da mesma.

A mensagem icônica – Temos como significantes icônicos uma cidade de formas geométricas fortes, sem telhados e vários tanques circulares de curtume, justapostos como células de uma colméia. Além disso, temos duas páginas com duas fotografias colocadas lado a lado.

Se num primeiro momento nos é mostrada uma cidade árabe, na página seguinte há como que uma exploração (quase arquitetônica) da forma dessa cidade, levando-nos a perceber uma geometria bastante regular que não é tão evidente na primeira fotografia. A justaposição das imagens estabelece uma comparação entre elas e incita a nossa imaginação pelas cores. Talvez sejam cores semelhantes às que Dan Eldon tenha visto realmente. Em todo caso, as cores remetem à curtição e tingimento de couro.

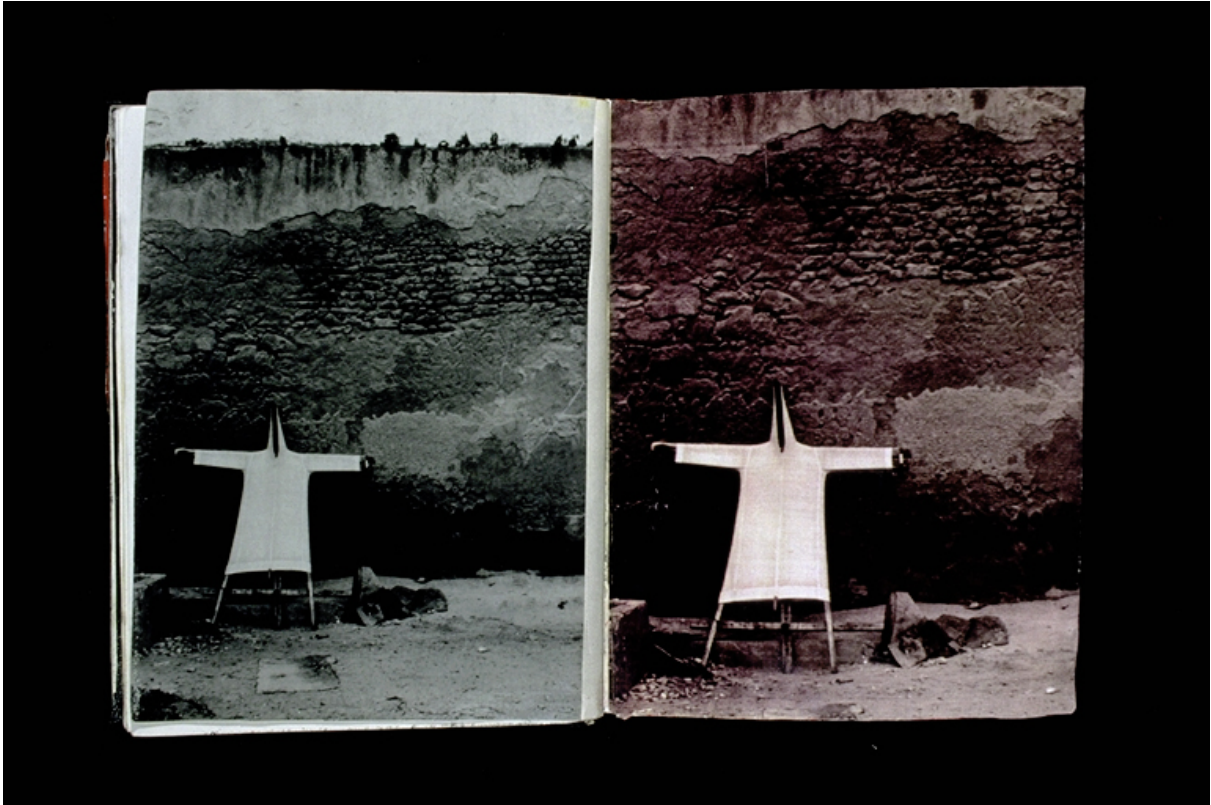


Figura 3 – Diário de Dan Eldon.
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Duas fotografias estão coladas sobre duas páginas do caderno, cada foto ocupando uma página. As duas fotos são quase iguais (na da direita o enquadramento é um pouco mais fechado) - mostram um muro de pedras alto recoberto com um tipo de argamassa, parte desse revestimento se desprende, revelando as pedras que compõem o muro. Na frente deste vemos um cavalete “vestido” com uma túnica árabe (thawb) branca, formando uma figura com traços humanos de braços abertos. O muro de pedras forma uma massa que preenche quase todo o campo da fotografia. Somente na fotografia da esquerda vê-se o limite superior do muro.

A mensagem icônica – As fotografias ocupam todo o espaço da página, não deixando nenhum espaço livre. O enquadramento de cada foto é um pouco distinto – quando mostra o topo do muro, a fotografia da esquerda delimita um significado (a parede ao fundo é um muro). Por outro lado, a fotografia da direita, por não revelar o topo do muro nos leva a imaginar o restante daquele espaço (não sabemos se o que aparece é um muro necessariamente). As duas fotografias foram tomadas num ângulo normal. Destaca-se a massa branca formada pela túnica, contrastando com a massa escura do muro de pedras e do

chão. Essa massa branca é o que mais chama a atenção do olhar. Aqui novamente, ficamos comparando as duas imagens justapostas. A foto da esquerda está em preto e branco enquanto que a outra está em tons de sépia. Apesar da justaposição das fotografias, que interfere na interpretação de cada uma, percebemos cada imagem separadamente. A imagem global apresenta uma dinâmica sutil, num efeito de aproximação do objeto.

A mensagem icônica – Temos como significantes o muro, os pedaços de madeira em forma de cavalete e a túnica em forma humana com os braços abertos. A armação de madeira com a túnica esticada lembra uma tela de pintura. Essa figura causa um estranhamento, levando-nos a perguntar qual o sentido da fotografia. Na realidade, não há nenhuma resposta muito lógica para isso, já que a imagem não pode afirmar nada de si mesma. A situação apresentada parece uma execução por fuzilamento – o contraste da figura humana contra o muro nos leva a pensar nisso. A falta de qualquer mensagem linguística não nos deixa fechar um significado para esta imagem.

Podemos nos perguntar o porquê da repetição das fotos. Aparentemente, se uma das duas fotos fosse removida não haveria muita perda de significado. Apesar disso, a leve diferença entre o enquadramento das imagens cria um movimento de aproximação (como um zoom), enfatizando a dramaticidade da imagem.



Figura 4 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – As páginas são totalmente ocupadas pela mesma fotografia, sendo que o recorte do quadro é um pouco deslocado para a direita na foto da direita. Uma mulher com roupas árabes, um lenço sobre o rosto e um véu sobre a cabeça, mostrando somente seus olhos, está sentada (aparentemente num mercado ou praça). Atrás dela vemos várias motocicletas estacionadas lado a lado. A mulher está fazendo algum trabalho manual, segurando um instrumento e um pequeno disco. Ao redor dela vemos vários cestos de muitos tamanhos. À esquerda dela vemos a mão de uma pessoa deitada sobre os cestos. Sobre as fotografias estão colados dois adesivos (um em cada canto superior das folhas) com o desenho de um talismã judaico-islâmico (conhecido como Hamsá ou mão de Fátima) com a aparência de uma mão com os cinco dedos estendidos e com um olho no meio. A fotografia da página da esquerda está em tons de sépia e a da direita está invertida (negativo). Nas bordas de cada fotografia há uma margem vermelha sobre as fotografias.

A mensagem plástica – O quadro da fotografia é definido por margens vermelhas, o corpo da mulher aparece totalmente dentro desse quadro e ocupa a maior parte da fotografia, enquanto que o resto do cenário não aparece em sua

totalidade. Vemos, ainda, uma mão à esquerda da mulher mas não vemos o resto do corpo dessa pessoa. A foto foi tomada de uma distância próxima num leve plongée. Nosso olho nota primeiro a figura da mulher, que ocupa os dois terços inferiores das fotografias. Na foto da esquerda a mulher está mais próxima da margem direita da foto, enquanto que na foto da direita ela está mais próxima da margem esquerda. Desse modo, fica um espaço livre em cada fotografia, respectivamente no canto esquerdo e direito, onde estão colados os adesivos. As motocicletas ao fundo ocupam o terço superior das fotos e formam uma massa homogênea de rodas, faróis e tubos metálicos. A mulher, vestida com cores claras, destaca-se, por contraste, contra essa massa escura. Predominam as cores quentes: o vermelho vivo da margem, o laranja do adesivo e os tons de sépia da fotografia da esquerda.

A mensagem icônica – Temos vários significantes icônicos, como a mulher sentada com roupas árabes, lenço e véu sobre o rosto, a mão de uma pessoa, os cestos, as motocicletas. Também temos o amuleto Hamsá, ele mesmo constituído por dois significantes (um olho e uma mão, além da tipografia árabe). Como significados de primeiro nível, podemos afirmar que a mulher é uma artesã que trabalha vendendo seus produtos num mercado ou na rua. A associação da imagem do amuleto e da mulher nos remete ao universo árabe. Por sua vez, a junção de uma fotografia em tons de sépia e uma em negativo parece mais uma exploração plástica do que uma associação com a intenção de criar uma mensagem ou um significado.

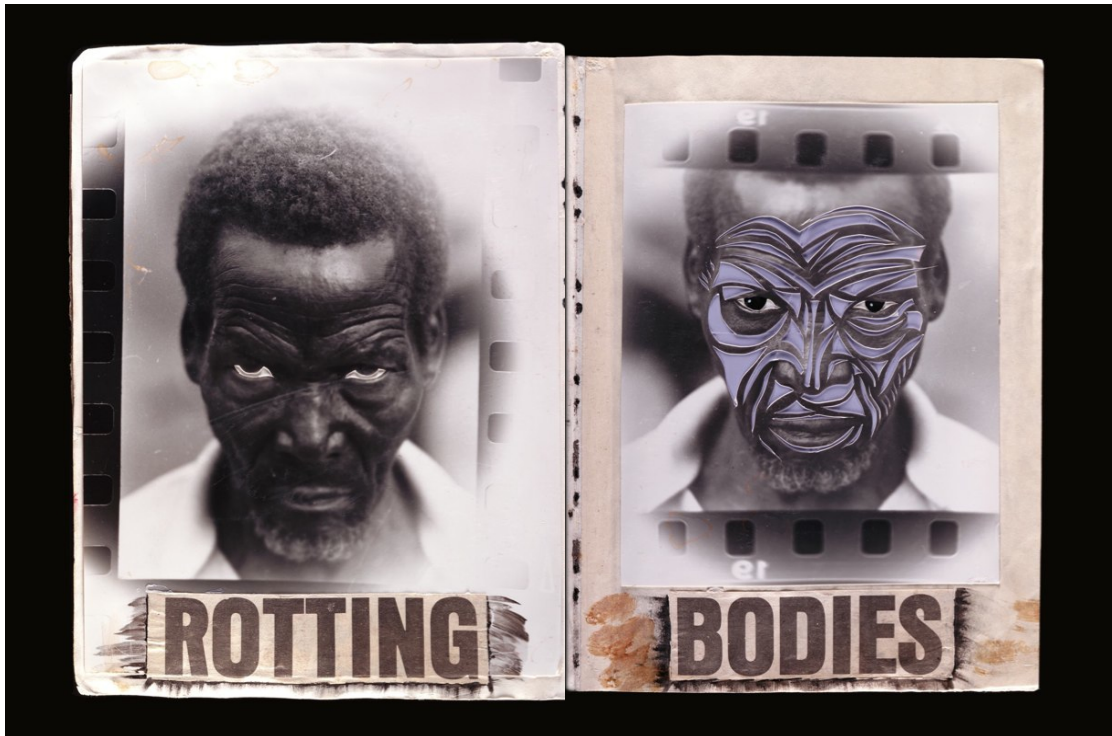


Figura 5 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição - Podemos ver nas duas páginas fotografias em preto e branco. São quase idênticas e mostram a face de um homem negro – o rosto é mostrado por completo e aparece parte de sua camisa. Destacam-se as linhas de expressão bem marcadas em seu rosto. As fotografias ocupam quase totalmente as páginas. Nas duas imagens, as perfurações do filme fotográfico aparecem de maneira proposital (geralmente essa parte do filme não é revelada). A partir das perfurações podemos deduzir que são duas fotografias distintas, uma tomada na orientação retrato e a outra na orientação paisagem. As perfurações funcionam como margens. Na parte inferior de cada página podemos ler duas palavras, cada uma numa página: *Rotting Bodies* (corpos em decomposição) – pela textura e tipografia, aparentemente essas palavras foram recortadas da manchete de um jornal. Algumas pinceladas com tinta preta formam uma moldura discreta para os recortes. Nas duas fotografias o homem está olhando fixamente para o observador. Seu olhar é intimidador – na foto da esquerda isto é destacado pelo fato de a parte branca de seus olhos ter sido recortada da fotografia (o branco que vemos é o da página sobre a qual a fotografia está colada). Além disso, reforça-se o contraste entre o branco do olho e a pele escura do homem. Nessa fotografia os olhos tem um grande destaque, pois além do contraste entre preto e branco, eles

estão na linha mediana horizontal da página. Na página da direita há uma espécie de máscara, ou pintura, lembrando motivos tribais africanos - vemos motivos semelhantes em outras imagens de Dan Eldon. Essa “pintura” foi feita através de recortes na fotografia. Como esta foi colocada sobre um fundo roxo, aparecem desenhos em roxo sobre a face do homem. Notamos que a parte branca dos olhos também foi recortada nesta fotografia, e a pupila está pintada de preto.

A mensagem plástica – A imagem é composta por duas fotografias e dois recortes de jornal colados ortogonalmente sobre as páginas do caderno. A fotografia da esquerda é limitada à esquerda e à direita pelas perfurações do filme fotográfico e embaixo pelo recorte de jornal. A fotografia da direita é limitada em cima e embaixo também pelas perfurações do filme. Pelo enquadramento concluímos que a fotografia foi retirada próxima do homem, num leve *plongée*. Desse modo, a face ocupa quase todo o campo da foto. Na imagem global cada página representa dois momentos distintos para o olhar, embora as imagens estejam lado a lado. Primeiro vemos a fotografia da esquerda, com o olhar penetrante do homem. Depois vemos a fotografia da direita, que parece idêntica à anterior, mas com os desenhos sobre a face. A mudança da direção das perfurações do filme fotográfico (ora na vertical, ora na horizontal) ajuda na construção desses dois tempos. Num terceiro momento, lemos os recortes de jornal: *rotting bodies*. Também estas palavras, por estarem cada uma numa página causam a sensação de dois tempos na imagem – primeiro lemos “rotting” e a primeira fotografia e depois passamos para “bodies” e a segunda fotografia. A face do homem forma uma massa escura que predomina na página da esquerda. Na fotografia da direita os recortes em roxo formam uma massa que tem um certo peso no centro da página. Devemos notar que esses recortes tem um formato de traços e, comparando com a foto da esquerda, vemos que estes reforçam as linhas do rosto do homem como rugas, olheiras e lábios. Há um detalhe quase imperceptível nas duas fotografias - estas formam uma grande massa escura em forma de círculo sobre o papel fotográfico. Esse círculo pode ser resultado do processo de gravação no filme fotográfico ou ser decorrente do processo de revelação.

A mensagem icônica – Vemos a imagem da face de um homem, sabemos que é um negro e, pelo que sabemos de Dan Eldon, supomos que a foto foi tirada na África. O olhar do homem tem algo de inquisidor e mau. Os desenhos sobre o

rosto remetem a uma pintura tribal, ou uma máscara. Podemos pensar em conotações como pintura/máscara para ritual ou guerra. As perfurações do filme que aparecem no papel fotográfico nos remetem ao processo de obtenção da imagem fotográfica.

A mensagem linguística - O texto que acompanha as imagens introduz uma nova camada de significação. Analisando a tipografia, notamos que as duas palavras estão escritas na mesma fonte tipográfica, além de estar em negrito e todas em maiúsculas. Ou elas formavam uma mesma manchete de um jornal, ou foram retiradas de manchetes distintas do mesmo jornal. O fato é que formam uma unidade semântica e plástica na imagem. No entanto, é difícil vincular o conteúdo linguístico (o que está escrito de fato: “rotting bodies”, corpos em decomposição) com o icônico. A priori, os dois conteúdos não possuem qualquer relação – e esta é uma característica da colagem: aproximar coisas distintas a fim de gerar um terceiro significado. No caso da imagem que estamos analisando este “terceiro significado” não é algo muito consistente. Ficamos buscando estabelecer relações entre o significado linguístico e icônico. De quem são os “corpos em decomposição” que se fala? Que corpos são esses? O homem com cara de mau estaria furioso porque mataram alguém que ele conhecia – ou ele é que vai matar alguém? Ou então quem está em decomposição é o próprio homem – os recortes sobre seu rosto podem ter esse significado: assim como na decomposição o corpo vai se desfazendo e sumindo, também algumas partes de sua face “sumiram”, começando a desfazer o rosto. Relacionando as duas imagens fotográficas, podemos ver algo desse “processo de decomposição”. À esquerda vemos uma face viva, e à direita a mesma face, mas em decomposição.



Figura 6 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Nestas páginas podemos ver duas fotografias iguais em preto e branco que ocupam todo o campo da página. Elas mostram uma placa de rodovia que identifica a passagem da linha do equador. A placa mostra um perfil do continente africano e tem sinais de desgaste (ferrugem e sujeira). Na parte superior da placa podemos ler *Kenya*, na parte inferior lemos *altitude 7.747 ft.* e no centro, sobre uma faixa e escrito em branco, *equator*. A placa ocupa o primeiro plano e atrás dela podemos ver postes e linhas de transmissão de energia, algumas nuvens e um terreno com vegetação rasteira e arbustiva. Apesar de semelhantes, sobre a fotografia da esquerda há uma colagem que ocupa exatamente o retângulo da placa. A fotografia em cores de uma jovem mulher negra (possivelmente uma namorada de Dan Eldon). A foto está cortada acompanhando a silhueta do corpo da mulher, deixando uma pequena margem ao redor deste. A mulher está numa pose não convencional – podemos ver que está sentada no chão e encostada numa parede. Uma de suas mãos está na cabeça e a outra está solta, sobre o joelho dobrado da perna direita. Ela usa um vestido curto e seus pés estão descalços. Esta fotografia está colada sobre um recorte que mostra uma massa vermelha e preta e que ocupa o retângulo da

placa. Provavelmente é uma foto de uma explosão ou da erupção de um vulcão, pois lembra uma nuvem ou um derramamento de lava. Ao contrário da fotografia da mulher, que apresenta um corte bem definido, este pedaço de revista apresenta contornos bastante irregulares nas extremidades superior e inferior, mostrando que o papel foi rasgado, revelando a textura deste. Pelo padrão da textura da extremidade esquerda do papel percebemos que este foi arrancado de uma revista.

A mensagem plástica – As duas fotografias ocupam quase todo o campo das páginas, e há apenas uma pequena margem branca nos limites do quadro das fotos. A placa está relativamente próxima da câmera, num leve *contre-plongée*, o que acaba deixando a linha do horizonte próxima da extremidade inferior e dando um destaque ao céu com nuvens. Na foto da mulher, devido ao recorte perdemos a noção de enquadramento, ainda que o corpo apareça por inteiro, mas notamos que o ângulo de tomada é um *plongée*. A justaposição das páginas nos leva a comparar as páginas entre si, onde percebemos a substituição do retângulo da placa pela colagem. Uma das primeiras coisas que atraem nosso olhar é a massa vermelha na página da esquerda e a massa da placa com o desenho da África na direita. O solo e a vegetação formam também uma massa escura na parte inferior das fotos, em contraposição à massa clara do céu, que forma quase que um quadrado perfeito. Predominam as cores neutras devido às fotos em preto e branco, mas a massa vermelha do recorte de revista tem bastante peso. A foto da esquerda está levemente desfocada e é mais escura que a foto da direita.

A mensagem icônica – A partir da fotografia da placa mostrando a passagem da linha do equador naquele trecho podemos reconhecer alguns significados de primeiro nível: sabemos que é uma placa de estrada, e podemos confirmar isso com a paisagem ao fundo (os postes, a vegetação). A foto foi tirada no Quênia (na África) – ainda que não esteja escrito “África”, podemos reconhecer isso pelo desenho do continente na placa. A colagem da fotografia da mulher sobre o fundo vermelho gera vários significados. A cor vermelha é muitas vezes associada ao fogo e ao amor – a colagem da mulher sobre o fundo vermelho associa a este significado – ela é alguém que desperta paixão. O fato de a textura desse recorte vermelho lembrar algo em chamas ressalta essa relação. Como a mulher está fotografada num ângulo *plongée* há um leve efeito de inferioridade

desta. Sua pose nos remete ao mundo da publicidade. A colagem sobre a placa seria como um *outdoor*, e juntando a imagem das duas páginas poderíamos pensar – na África você pode ver a linha do equador e também mulheres bonitas. A colagem não deixa de possuir um tom de brincadeira. Além disso, a justaposição das imagens e sua semelhança nos leva a fazer comparações e estabelecer relações – a forma do continente africano e a forma do recorte da fotografia da mulher possuem linhas de força muito semelhantes, especialmente se notarmos uma diagonal descendente.

A mensagem linguística – O conteúdo linguístico que encontramos nos remete às placas de sinalização e nos orienta no espaço, pois podemos saber onde a foto foi tirada.

Portanto, vemos como o procedimento de associar imagens semelhantes em páginas opostas pode gerar vários efeitos entre as imagens que compõem a imagem global (aquela onde aparecem as duas páginas juntas). Estabelece-se uma comparação ou cria-se um efeito dinâmico pela repetição e variação das imagens. Ou então a justaposição destas revela antes uma preocupação plástica do que a tentativa de criar um sentido. Pode-se gerar um contraste entre as páginas, numa experiência visual. Cria-se também dois tempos distintos de leitura das imagens. Além disso, a justaposição de imagens semelhantes coloca em evidência aquilo que existe de diferente entre elas, o que permite estabelecer relações de significado entre os objetos que diferem em cada imagem.

03.3. Álbum de fotografias

Esta chave de leitura formou-se a partir da constatação de que a disposição das fotografias nas páginas dos cadernos guardam uma relação com o modo em que estas são dispostas tradicionalmente num álbum. Como já dito, a fotografia tem um papel importante na produção de Dan Eldon. No entanto, ainda que guardem uma semelhança com os álbuns de fotografia, os diários de Dan ultrapassam estes, através da utilização de colagens e do modo como as fotografias são manejadas.

A maior parte das fotografias são coladas obedecendo o formato em que são reveladas (retangular ou quadrado). Mas há variações e algumas fotografias sofrem alguns recortes. Não é comum encontrarmos sobreposições entre as fotos - na maioria dos casos as imagens estão justapostas ou com um espaço entre si.

Ainda que apareça o esquema “tradicional” de um álbum, com as fotografias em destaque na página, muitas vezes separadas de todo o resto do campo por margens, este esquema sofre variações. Definindo de outra maneira, pode-se dizer que o esquema básico segue uma relação ortogonal entre as fotografias e o campo (a página do caderno). O “fundo” que serve de suporte para as fotografias quase nunca é branco, sendo tratado com alguma textura ou cor. Às vezes o tratamento utilizado para a composição do fundo é também usado nas fotografias. Os textos assumem um papel na composição das páginas, servindo de “legenda” ou entrando como um elemento que introduz outro sentido, diferente daquele das imagens, e que nessa soma produz um terceiro sentido. A forma das letras e do texto geralmente está em relação com o contexto da página.

Pode-se observar também que em algumas páginas o “fundo” não invade os limites da fotografia. As bordas das fotografias têm algum tipo de tratamento – as fotografias são reveladas com bordas e quando isso não ocorre, estas são desenhadas com tinta ou montadas com colagem de fitas e outros elementos. No entanto, em algumas páginas o fundo e as fotografias se misturam e chegam a se confundir. Esse procedimento evolui de um modo tal que do *álbum de fotografia* se evolui para algo semelhante à colagem.

Em algumas páginas, o texto assume um papel importante, servindo de legenda ou como um fio condutor de uma narração que está relacionada às

imagens. Às vezes aparecem algumas pequenas narrativas, que são descrições dos acontecimentos mostrados pelas imagens ou então algumas pequenas histórias inventadas por Dan. O texto pode funcionar como apoio para as imagens ou constituir um elemento em si mesmo, como uma carta ou um relato que ocupa uma página inteira.



Figura 7 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Esta imagem é composta por duas fotografias, um pouco menores que o tamanho da página do caderno. Dessa diferença resulta uma margem que está desenhada e pintada com linhas e manchas de cores que tendem ao abstrato – são utilizados tons pastéis de cinza, marrom e roxo. Esses desenhos avançam sobre o canto superior esquerdo da fotografia da esquerda, desenhando uma nuvem. Esta fotografia está em preto e branco, nela um homem branco segura no colo uma criança negra sem roupas e muito magra. A foto da direita é colorida, mostrando um homem (ou mulher?) com uma vestimenta vermelha que cobre parte de sua cabeça. Pelas vestimentas, provavelmente é um integrante da tribo masai, uma das principais do Quênia, e com a qual Dan Eldon tinha várias ligações. No centro das duas páginas, na parte inferior, vemos algumas figuras humanas bem pequenas, como homens-palito primitivos.

A mensagem plástica – As duas fotografias, tomadas na orientação retrato, estão coladas sobre as páginas do caderno de maneira centralizada em cada página. A fotografia em preto e branco tem uma margem branca pequena. Manchas coloridas preenchem todo o restante do campo, que não foi ocupado

pelas fotografias. A fotografia em preto e branco enquadra o homem até o joelho e o ângulo de tomada é normal. A figura do homem segurando a criança está no centro da foto e essa massa destaca-se ante o fundo com uma paisagem neutra (colinas e nuvens no horizonte). A fotografia em cores enquadra todo o corpo do masai, que também está no centro, sendo o ângulo de tomada um *contre-plongée*. As cores são bastante intensas nessa foto – a pedra forma uma massa amarela, sobre a qual está o masai de vermelho contra a massa do céu azul (note-se: as três cores primárias). As duas fotografias têm uma iluminação difusa, causada pela luz natural. Quanto à diagramação, elas estão alinhadas ortogonalmente às páginas e entre si. Notamos que o espaço sob as fotos é ligeiramente maior que o espaço sobre elas.

A mensagem icônica – Na foto em preto e branco, a imagem do homem branco, com trajes comuns (camisa, blusa na cintura, relógio) segurando a criança negra, nua e magra produz vários significados. O homem olha para a câmera com olhar sério, os olhos um pouco ofuscados pela luz do sol – esse olhar para a câmera “pede” de algum modo o envolvimento de quem observa a imagem – enquanto que a criança olha para o lado e para baixo, o que comumente entendemos como um olhar de tristeza. Esta foto causa-nos um mal-estar ao mostrar uma situação de sofrimento. Segurar a criança no colo tem o significado de proteção, cuidado, paternidade, e revela isto também a forma como o homem segura a criança (a posição das mãos e braços). A outra foto, por sua vez, tem um significado geral distinto, alegre – o que se deve em parte à intensidade das cores e o predomínio das cores quentes. O masai, fotografado num *contre-plongée*, tem um ar de grandeza e sorri para a câmera. As pequenas figuras dos homens-palitos primitivos, que parecem pular, adiciona um tom de brincadeira à imagem toda.

O fundo que envolve as fotografias constitui uma terceira camada de significado que é bastante sutil. São linhas pretas finas que formam um traço bastante sinuoso e seguem algumas linhas das fotografias. Estas linhas delimitam mais ou menos o campo ocupado por cada cor. Na parte inferior as cores estão em tons pastéis de marrom, lembrando o desenho de montanhas. A parte intermediária (e maior) é cinza, o que acaba ressaltando a imagem colorida. O trecho superior está em tons mais escuros, predominando o roxo, e o desenho

lembra nuvens, sobretudo no canto esquerdo. Os homens-palito parecem comemorar a chegada da chuva.



Figura 8 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Nestas páginas temos quatro fotografias em preto e branco coloridas com tinta em tons pastéis. Cada página possui duas fotografias, uma na orientação paisagem colada acima da outra, na orientação retrato. Há uma borda preta fina desenhada na margem de cada foto. A foto na orientação paisagem da folha esquerda mostra uma placa de rua escrita em dois alfabetos – a palavra de cima está em alfabeto árabe e a de baixo em alfabeto latino. A foto abaixo desta mostra uma caixa de correio onde lemos *poste* (correio em francês) escrito em alfabeto latino e outra palavra escrita em alfabeto árabe. Na página seguinte vemos a fotografia de alguns anúncios de papel meio rasgados colados numa parede. Eles também estão escritos em caracteres árabes e latinos, e mostram algumas notas musicais (provavelmente deve ser um anúncio da apresentação de um grupo musical). A outra fotografia mostra um muro com um portão de madeira encimado por uma placa escrita em árabe. Ao lado deste portão há uma porta menor e por trás do muro vemos a copa de uma palmeira. As quatro fotografias foram coladas de modo centralizado, segundo a linha média na direção vertical de

cada folha. Elas ocupam quase toda a folha nessa direção, sobrando espaços somente à direita e à esquerda.

A mensagem plástica – As páginas do caderno foram pintadas em tons laranja com uma tinta diluída, apresentando borrões semelhantes aos de aquarela. Em três das fotos apresentadas os objetos fotografados ocupam a maior parte do campo da foto. Como são objetos afixados a muros, têm a idéia de figura e fundo. Fotografados frontalmente num ângulo normal, os três objetos retangulares (a placa, a caixa de correio e o cartaz) estão no centro de cada foto. A única fotografia que foge deste padrão é a da placa sobre o portão. Ao invés de fotografá-la frontalmente, utilizou-se um ângulo oblíquo. No entanto, ela não deixa de ter uma composição geométrica - as linhas do muro formam duas diagonais que delimitam duas formas geométricas (duas massas), uma delas em vermelho e a outra em branco, que se somam à massa marrom do portão e ao quadrilátero da placa em verde. Também nas outras fotografias as cores são utilizadas de modo a diferenciar duas formas geométricas – a placa retangular escura contra o fundo branco, a caixa de correio verde sobre o fundo vermelho e os cartazes brancos sobre o fundo azul. A textura tem um aspecto importante nesta página, aparecendo tanto nas fotografias, seja pelo revestimento irregular das paredes ou pelo papel do cartaz que se desmancha, seja pela pintura borrada da página, mostrando a direção das pinceladas.

A mensagem icônica – por significantes icônicos temos uma placa de rua, uma caixa de correio, um grupo de cartazes e um muro alto com um letreiro sobre um portão com uma palmeira ao fundo. A princípio, o significado de primeiro nível de cada fotografia é este mesmo que descrevemos. Quanto à conotação de segundo nível, as imagens talvez possam relacionar-se à orientação numa cidade (placa de rua), aos meios de comunicação urbana (caixa de cartas, cartaz). A fotografia onde aparece o topo da palmeira nos leva a imaginar o que existe detrás do muro.

A mensagem linguística – apesar de não sabermos o que está escrito nas fotografias, algumas palavras em alfabeto latino nos permitem deduzir do que se trata em cada fotografia. Na primeira, conseguimos ler *zanqat 25* – e por estar escrito numa placa retangular parafusada num muro deduzimos que é uma placa de identificação de via pública. Na segunda fotografia podemos ler numa caixa embutida num muro com uma abertura horizontal a palavra *poste* – que em

francês significa correio – e deduzimos que é uma caixa de cartas. Supomos que esta fotografia foi tirada no Marrocos por ser um dos países árabes que Dan visitou, onde se fala francês. E também vemos nos cantos superiores da caixa de cartas duas estrelas de cinco pontas, como na bandeira do Marrocos. Ainda, nos cartazes podemos ler “Groupe Larsad” sobre algumas notas musicais, o que nos leva a deduzir que se trata de um cartaz sobre a apresentação de um grupo de músicos.

Apesar desses significados, notamos que todas as fotografias se referem às informações que encontramos no espaço público. É como se as fotografias fossem uma coleção de palavras escritas em árabe. Estas páginas reúnem portanto um mesmo tema de fotografias. Cada fotografia é uma unidade, um exemplo, separado dos outros por uma margem preta. As imagens relacionam-se entre si é como os elementos de uma coleção.

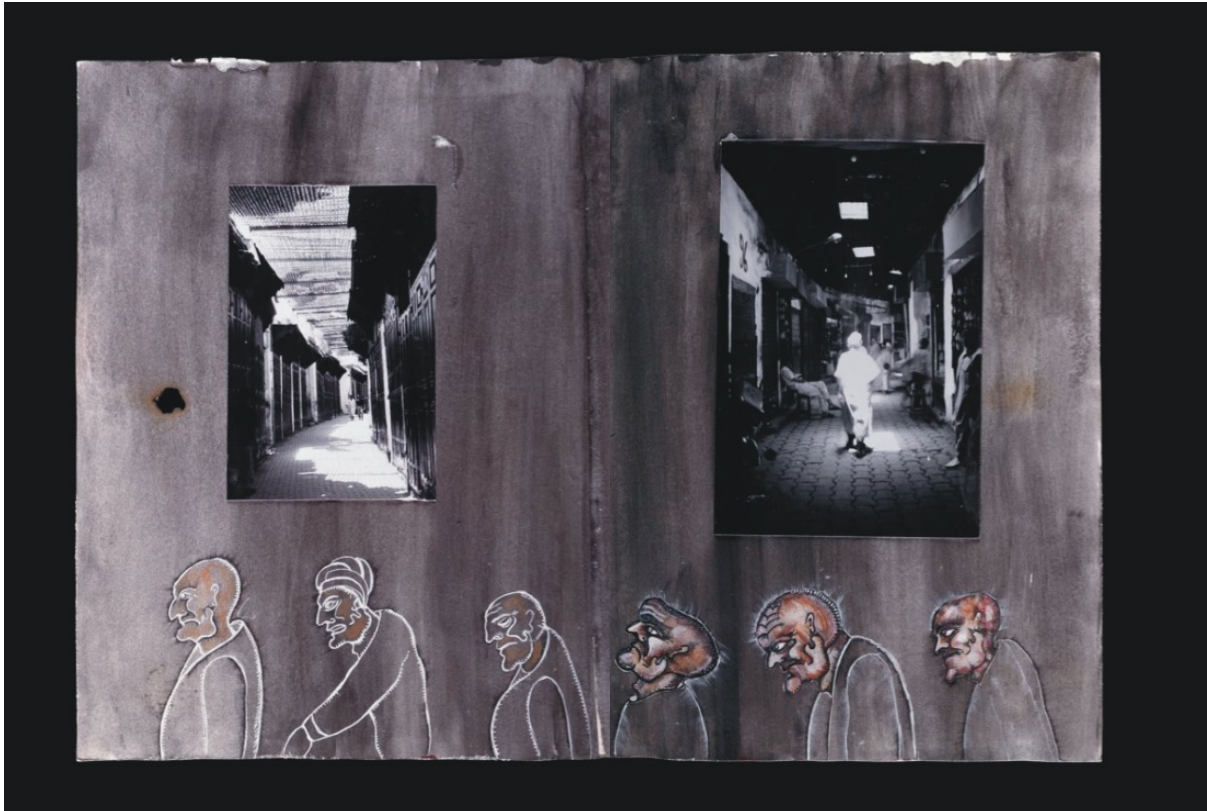


Figura 9 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição - Esta imagem é composta por duas fotografias em preto e branco coladas sobre um fundo escuro, com desenhos na parte inferior da página. As duas fotografias são menores que o campo da página e estão centralizadas - a da página esquerda mostra uma ruela de um mercado árabe (um *souk*, possivelmente em Marrakech, no Marrocos) com as lojas fechadas e apenas duas ou três pessoas caminhando. A foto da direita é um pouco maior que a outra e mostra outro ponto de vista, da mesma ou de outra ruela. Nesta, algumas lojas estão abertas e há várias pessoas na fotografia. Um homem destaca-se no centro da fotografia por uma iluminação zenital que incide precisamente sobre ele. Nas duas fotos as ruelas fazem uma curva para a direita, não sendo possível ver o fim destas. Os desenhos na parte de baixo das páginas mostram seis perfis de um homem até a cintura. Um deles usa turbante na cabeça como o homem da foto.

A mensagem plástica – As páginas do caderno foram preparadas com uma pintura cinza-preta que deixa aparente a textura do papel e da tinta. Temos duas fotografias retangulares, menores que o campo dos cadernos, coladas uma em cada página. Elas ocupam a parte superior das folhas e estão centralizadas na direção vertical. A fotografia da esquerda é menor e foi tirada dentro de uma rua

coberta numa cidade árabe. Tomada num ângulo normal, o ponto de fuga localiza-se próximo ao centro da fotografia, reforçando uma perspectiva cônica da rua. À esquerda e à direita várias portas de madeira escura formando uma barreira contínua. Na parte superior, cobrindo a rua, há um tramado que permite a passagem da luz do sol e ilumina o chão. Este fato forma na fotografia uma massa mais clara em cima e embaixo. A fotografia da direita possui o mesmo esquema de perspectiva cônica, tomada num ângulo normal. Ao centro vemos a figura de um homem vestido de túnica e de turbante, no momento em que ele é atingido pela luz que entra por uma abertura na cobertura. Iluminado desse modo, sua figura forma uma massa branca que contrasta com o restante da foto, predominantemente mais escuro. Embaixo das fotografias linhas brancas e pretas desenham seis perfis de homem – três deles em cada página. Nos perfis da direita há uma massa marrom-alaranjada colada de modo a configurar a cabeça de cada perfil. Nossos olhos orientam-se nesta imagem da esquerda para a direita. Como a fotografia da direita é maior, gera-se um efeito de zoom. Separamos a imagem em dois momentos de leitura – primeiro vemos as fotos e depois os desenhos.

A mensagem icônica – Na fotografia menor o espaço da rua tem um papel primordial. Ao fundo podemos ver algumas pessoas a uma grande distância do observador. Na outra fotografia, a figura iluminada do homem que caminha pela rua, de costas para o observador, é o que se destaca. Também há outras pessoas: um homem sentado de pernas cruzadas sobre um banco, outro olhando para a câmera em frente a uma loja, algumas pessoas ao fundo com uma criança.

Na foto da esquerda temos a sensação de que as pessoas da rua, que podemos ver ao longe, vêm na direção do observador (em nossa direção) diferentemente da foto da direita, em que vemos um homem indo, como se o estivéssemos seguindo. Notamos portanto um efeito dinâmico na imagem global. Essa sensação é reforçada também pelos desenhos, onde cada rosto está orientado para a esquerda, formando uma sequência. Os rostos são caricaturas com pequenas diferenças entre si. Parecem variações de um mesmo tipo de pessoa: homem velho, calvo, com o queixo e nariz proeminentes.



Figura 10 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – A imagem composta por essas duas páginas é resultado da colagem de seis fotografias e um recorte de impresso. Todas as fotografias retratam pessoas – Dan Eldon, alguns colegas e integrantes de uma tribo. Coladas de modo ortogonal, com poucas sobreposições, três fotografias estão na folha direita e três na folha esquerda. O espaço entre as fotografias foi preenchido com pinceladas que formam borrões de diversas cores. Essa pintura ajuda a dar uma unidade à imagem. É possível reconstruir o processo de montagem da imagem – primeiro a página foi pintada, criando uma textura colorida onde foram depois coladas as fotografias. A seguir, uma nova pintura, seguindo o modelo da primeira, unificou a imagem. Essencialmente, vemos fotografias de pessoas e o recorte de um impresso de uma garrafa de cerveja - no rótulo desta há o desenho de um elefante levantando a tromba.

A mensagem plástica – Em quase todas as fotografias o corpo das pessoas é mostrado pelo menos até a metade do tronco. O ângulo de tomada das fotos também é muito semelhante, estando na altura do olho do observador. Na diagramação da página notamos um esquema de montagem que se repete várias vezes nos cadernos de Dan Eldon – as fotos estão coladas de modo ortogonal

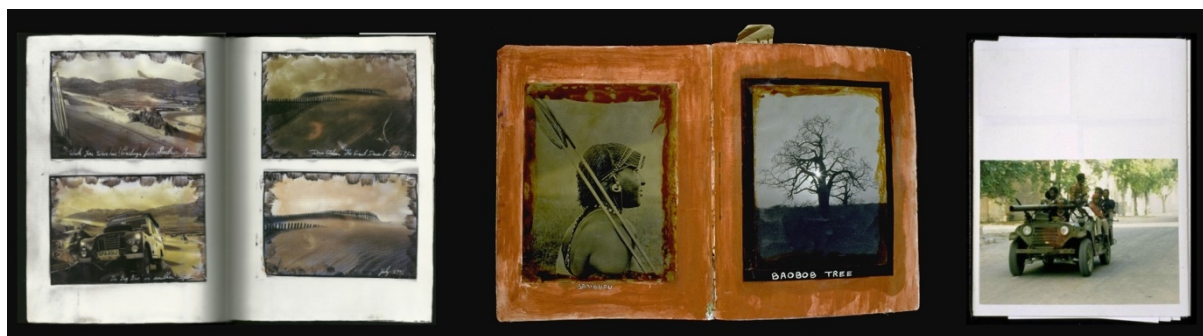
entre si e em relação ao campo da folha. Notamos que as fotografias maiores, duas na orientação retrato e duas na orientação paisagem estão coladas simetricamente em relação ao meio da imagem global. Porém, duas fotos menores, nas extremidades direita e esquerda, somadas à imagem da garrafa, rompem com essa simetria. A disposição das fotografias também forma uma diagonal descendente entre as duas folhas. Predominam nas fotografias tons de vermelho, azul e verde – e esses mesmos tons são usados nos borrões entre as fotos, que criam uma textura granular e um pouco áspera.

A mensagem icônica - Nas fotografias vemos a interação de Dan Eldon e outros meninos, aparentemente seus colegas, com uma tribo africana. Uma das fotos os mostra conversando numa roda. Em outra Dan está agachado segurando as mãos de uma criança. Numa das fotos uma senhora idosa está sentada, vestida com roupas normais e com vários adereços, como brincos, colares e pulseiras, uma outra mostra uma mulher também com brincos e pulseiras “típicas” de uma tribo. Notamos que em quase todas as fotos as pessoas estão posando para a câmera. O fragmento com a imagem da garrafa não parece ter muita relação com as fotografias, apesar de ficar bastante diluído na imagem global – talvez o desenho do elefante nos remeta ao imaginário sobre a África e os safaris. As fotografias nos dão indícios de que todas foram tomadas no mesmo dia e local (notamos isso pela roupa das pessoas, a paisagem e a iluminação).

Esta imagem está no limite entre as chaves de leitura que foram estabelecidas. Em parte, ela difere do esquema de *álbum de fotografias* por introduzir elementos como a pintura entre e sobre as fotos, por estas apresentarem recortes e pela introdução de outros fragmentos gráficos. Aqui há ainda o padrão básico de colagem das fotos, mas estas não são tratadas como um objeto que deve ser preservado. Como numa *colagem*, as fotos são trabalhadas como fragmentos que compõem, junto com outros elementos, a imagem global. Assim, os limites das imagens fotográficas não estão separados do restante da imagem por margens. Algumas fotos estão recortadas e sobrepostas. Embora os procedimentos utilizados aproximem-se da colagem, a mensagem transmitida pela imagem global não remete para nada além das imagens. O que temos aqui é um procedimento de colagem, mas o significado é semelhante à reunião de fotos de um evento num álbum.

Portanto, notamos que nesse grupo de imagens as fotografias têm um destaque nas montagens. São páginas semelhantes às de um álbum de fotografias por reunirem fotos de um mesmo evento, tomadas no mesmo lugar e espaço de tempo (seja uma festa de aniversário ou a ceia de natal, como ocorre com frequência). Desse modo, elas oferecem distintos pontos de vista, construindo uma pequena sequência narrativa. Por exemplo, na imagem 2.e estão reunidas várias perspectivas de uma mesma paisagem. Ou então são reunidas fotos de eventos distintos mas afins (como nas figuras 7 e 12). O que é importante notar é que em muitos casos as fotos são separadas do resto do campo por uma margem e poucas vezes são recortadas – não se trabalha com fragmentos de fotografia, mas com as fotos em sua integridade.

Vemos que esse modo de trabalhar as fotografias permanecem até as últimas páginas dos diários de Dan Eldon, que relatam o conflito na Somália (figura 13). Estas nos dão algumas pistas sobre o modo de trabalho de Dan Eldon. Provavelmente Dan começava a trabalhar as páginas dos cadernos colando uma ou mais fotos e depois adicionando outras camadas de informações: textos, fragmentos de impressos, pequenos objetos, pinturas. As páginas sobre a Somália mostram simplesmente fotografias coladas em páginas em branco, que possuem uma forte carga expressiva. Quando comparadas às outras páginas dos diários temos a impressão de que falta algo – parece que Dan não conseguiu termina-las por ter morrido. Mas também podemos fazer outra interpretação – elas são de fato imagens acabadas. Diante dessa situação extrema de guerra não há muito mais o que dizer, soaria estranho trabalhar essas fotografias com humor ou ironia (como acontece no restante dos diários). Talvez por isso as imagens são apresentadas de maneira séria e crua.



Figuras 11, 12 e 13 – Diários de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

03.4. Colagem

Nesta terceira chave foram agrupadas as imagens em que se experimentam procedimentos de colagem. A fotografia continua tendo um papel importante neste grupo, mas é trabalhada de uma maneira diferente da chave anterior. Nas colagens as fotografias são fragmentos que se unem a outros fragmentos para formar um todo. Sendo a fotografia um recorte da realidade, recortá-la significa escolher sobre o que já foi escolhido. Estes cortes costumam preservar ou seguir a forma do objeto fotografado, retirando aquilo que se caracteriza como fundo, e podem ser mais ou menos regulares, podendo-se rasgar as fotos ou cortá-las com uma tesoura ou estilete. Nas colagens a fotografia, de certo modo, toma o papel do desenho quanto à pura representação da realidade. Talvez por esse motivo não existam muitos desenhos nos Diários de Dan.

As colagens são compostas por diversos fragmentos autônomos que ao se unirem formam uma imagem com um sentido único. Existem diversas formas de se unirem os fragmentos: quando estes apresentam dimensões semelhantes entre si e são menores que as das páginas, a imagem global lembra um mosaico mais ou menos homogêneo, mas também há colagens em que os fragmentos possuem formas e tamanhos bem distintos entre si. Além de fotografias, utilizam-se muitos recortes de materiais impressos e os mais diversos objetos: desde moedas e cartões de crédito até peles de cobra e sementes. Geralmente são objetos pequenos, de modo que podem ser colados nas páginas dos cadernos.

As colagens que Dan Eldon realizou costumam apresentar várias camadas de fragmentos que se sobrepõem umas às outras. Tais camadas testemunham o tempo despendido em cada imagem, tempo ao mesmo tempo de reflexão e experimentação. Mas essa sobreposição mostra um pouco da personalidade de Dan Eldon e das características de seus cadernos, já que estes não possuem uma linearidade cronológica. Às vezes Dan trabalhava em mais de um caderno ao mesmo tempo, sem preocupação de terminar um diário para começar outro. Do mesmo modo, as imagens podiam ser terminadas aos poucos. Isso mostra uma liberdade de pesquisa, sem a pressão de se chegar a um resultado.



Figura 14 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – a imagem dessas duas páginas é o resultado de uma grande colagem composta por 13 fotografias, sobrepondo-se umas às outras e preenchendo todo o campo das páginas. As fotos mostram pessoas e dois carros (o interior de um Fiat e uma Land Rover que Dan Eldon utilizava em seus safaris). Os recortes, feitos à mão, destacam alguma figura das fotos. Sobre cada fotografia há um pequeno texto escrito à mão, comentando as situações e pessoas apresentadas em cada foto. Aparecem Dan Eldon e alguns de seus amigos, como Tex e Claire Luisse, uma de suas namoradas, e sua Land Rover.

A mensagem plástica – As 13 fotos que compõem a imagem seguem um mesmo padrão. Tomadas próximas dos objetos e das pessoas, enquadram estas geralmente com o corpo inteiro. Na página direita algumas fotos não foram recortadas, encaixando-se umas às outras na orientação vertical. Nos espaços restantes foram colados fragmentos de fotos. Na página esquerda quase todas as fotografias são pedaços cortados à mão de modo irregular. Nesta folha as imagens se encaixam e se sobrepõem formando um mosaico. Todos os fragmentos foram colados ocupando exatamente o campo de cada página e formam uma imagem global homogênea.

A mensagem icônica – nesta colagem temos muitos significantes icônicos. Todas as fotografias retratam pessoas e podemos perceber que algumas situações e eventos se repetem (embora não existam imagens repetidas). Temos duas fotografias de Dan Eldon com dois colegas, quatro fotos de uma jovem loira com uma blusa listrada, uma foto de um homem bebendo uma garrafa de vinho, cinco fotos de Dan Eldon e três colegas junto à Land Rover e uma foto de uma jovem de óculos.

A mensagem linguística – o texto utilizado delimita o sentido de boa parte das fotografias, servindo como legenda e explicando as situações de cada fotografia. As palavras indicam o nome de algumas das pessoas que aparecem nas fotos e os lugares onde foram tomadas. Por exemplo, abaixo de uma fotografia da jovem loira lemos *Claire Louise*. Em outra fotografia podemos ler: *on the road to Mombasa – Claire Louise on the drive back from Mombasa on Saskias's last day. The last safari in the Fiat, thank God*. Aqui Dan refere-se a um safari que fez a uma cidade Queniana chamada Mombasa, e também ao carro que utilizava antes de comprar a primeira Land Rover. Pelas referências escritas e imagens podemos identificar que as fotos foram tomadas em pelo menos três eventos distintos.



Figura 15 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – As duas páginas apresentam uma colagem de diversas imagens - o close de um olho e de uma boca, o pai de Dan Eldon (Mike) vestindo terno e de gravata borboleta, Dan Eldon e Mike numa piscina, duas pessoas com óculos escuros se olhando, um recorte impresso de uma mulher loira sentada e um desenho de Mike Eldon sobre um recorte impresso onde pode-se ler *Gaultier*. A maioria das fotografias não está recortada.

A mensagem plástica – Cada fotografia possui características próprias de enquadramento e tomada. A fotografia do olho e da boca são close-ups enquanto que a foto das duas crianças de óculos foi tomada num *contre-plongée*. As demais fotografias foram tomadas num ângulo normal.

As fotografias estão diagramadas de modo a ocupar todo o campo das duas páginas. Há algumas sobreposições e apenas três fotos foram recortadas. Na página esquerda, quatro fotografias formam um cata-vento e na direita, duas fotografias foram coladas sobre uma imagem em preto onde se lê *Gaultier* escrito em laranja. Sobre essa imagem está desenhado um homem vestindo terno.

Predomina na colagem o preto, o laranja e o azul (as duas últimas são cores complementares). Os closes do olho e da boca estão em preto e branco e

formam duas massas cinzas retangulares. Na margem da fotografia do canto inferior esquerdo e a do canto superior direito há uma margem de cola prateada que tem uma textura sobressalente. De um modo geral, esta colagem parece bastante desconexa.

A mensagem icônica – Temos nas fotografias vários significantes icônicos: um olho, uma boca, uma mulher sentada, um homem vestido de terno fingindo apontar uma arma, Mike e Dan Eldon numa piscina, duas crianças de óculos escuros. A foto do homem de terno remete à famosa abertura dos filmes de James Bond. Os closes do olho e da boca estão colados de maneira tal que quase remontam um rosto.



Figura 16 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – A imagem destas duas páginas é composta por várias colagens, sobreposições e desenhos. A princípio, notamos que são utilizadas como base duas fotografias da irmã de Dan Eldon, Amy, com um guepardo. Essas duas fotografias se repetem em outras páginas dos cadernos de Dan. As figuras de Amy e do guepardo aparecem copiadas várias vezes – provavelmente as imagens utilizadas são fotocópias de fotos. Como fundo para a colagem utilizou-se uma fotocópia de uma muda de pele de cobra - e alguns pedaços de pele de cobra (de verdade) são utilizados como textura na colagem. Temos ainda o desenho de algumas figuras humanas, embutidas nos espaços livres das imagens recortadas. Também foi usada tinta, de três modos diferentes – criando borrões de tinta escorrida, como coloração para as imagens de Amy e do guepardo, e como um desenho de dois rostos humanos em traços mínimos, pintados sobre as colagens.

A mensagem plástica – Nesta colagem, os fragmentos ocupam todo o campo das duas páginas. Em síntese, a imagem é composta pela repetição de duas cópias de duas fotografias, que se alternam ao serem coladas nas páginas, dividindo a imagem em quatro campos. Além disso, temos duas camadas de

leitura – a primeira é a colagem com as cópias e a segunda é do desenho feito sobre as fotografias. A utilização de cores sobre as fotocópias criam massas irregulares amarelas, azuis, vermelhas e laranjas. A colagem de fragmentos de pele de cobra dão uma textura para a colagem

Esta imagem é interessante por ser um exemplo das diversas técnicas de colagem utilizadas para montá-la. Antes de tudo, vamos analisar o modo como a imagem é composta. A fotocópia da pele de cobra serve de fundo para a colagem de cópias de duas fotografias que se repetem de modo esquemático na imagem. As cópias da imagem com Amy muito próxima ao guepardo estão coladas no campo inferior da página direita e no superior da esquerda. As cópias da outra foto estão coladas no campo inferior da página esquerda e no superior da direita. Todas essas fotocópias estão recortadas contornando as figuras de Amy e do guepardo, descartando o restante da imagem. Sobre essas cópias estão coladas outras cópias, de modo que vemos duas Amy (idênticas) na esquerda e dois guepardos (também idênticos) na direita. O espaço em branco restante foi preenchido com cores e desenhos, preservando ainda o retângulo original das fotografias. Nos retângulos dos campos na diagonal ascendente está desenhada uma linha do horizonte que divide acima uma massa azul e abaixo uma massa marrom alaranjada. Os guepardos estão pintados também, formando uma massa amarela nas páginas esquerda e na direita. Sobre essa primeira camada de imagens coladas, desenhos e pinturas, linhas pretas, acompanhando em certa medida os contornos das imagens, foram desenhados dois rostos, com grandes olhos brancos.

A mensagem icônica – os significantes icônicos dessa imagem são a pele de cobra, as faces desenhadas e Amy com os guepardos. Nesta colagem, a sobreposição de camadas e fragmentos não cria um significado delimitado. A experimentação plástica e técnica é mais hegemônica que o significado resultante.



Figura 17 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Nestas duas páginas observamos uma colagem bastante complexa. Foram utilizadas fotocópias de três imagens que se repetem e alternam para formar a imagem global. Notamos que há uma malha geométrica que organiza a colagem. As fotocópias mostram a imagem da palma de uma mão e de rostos e o resultado final lembra as serigrafias de Andy Warhol.

A mensagem plástica – Coladas às páginas do caderno, as fotocópias enquadram o rosto de duas meninas, destacando-se seus olhos. As fotografias originais dessas imagens foram tomadas num *plongée*. Cada cópia foi recortada formando retângulos de vários tamanhos, que se encaixam com os demais fragmentos. Esse recorte re-enquadra as imagens, destacando as faces, que quase sangram o campo. Pelo tamanho dos retângulos podemos dividir a imagem em duas partes esquemáticas. Nos fragmentos que estão acima alterna-se a imagem de uma mão com um rosto. Nos fragmentos abaixo destes há uma sequência de uma mesma imagem de outro rosto.



Figura 18 - “Marilyn Monroe” de Andy Warhol.
Fonte: <http://www.nydailynews.com>

As cores determinam massas dentro de cada imagem, apresentando uma pintura uniforme de amarelo, vermelho roxo, verde e rosa. Em cada folha há uma margem retangular preta – não muito espessa e bastante regular.

A mensagem icônica – Como significantes icônicos temos os rostos de duas meninas e uma mão.

A mensagem linguística – O que aparece escrito na página da direita nos ajuda a entender o significado da imagem. Escrito à mão com letras maiúsculas, de maneira bastante sutil, lemos: *Matindoni island, Lamu – wedding prep./decorating hands with henna*. Matindoni é na realidade um vilarejo na ilha de Lamu, localizada na costa do Quênia, onde Dan Eldon e sua família costumavam passar períodos de férias. As imagens referem-se portanto ao costume (bastante comum em várias regiões de cultura africana e islâmica) de pintar as mãos e os pés com hena. O interessante desta colagem é como um tema simples é trabalhado de um modo plástico tão refinado.

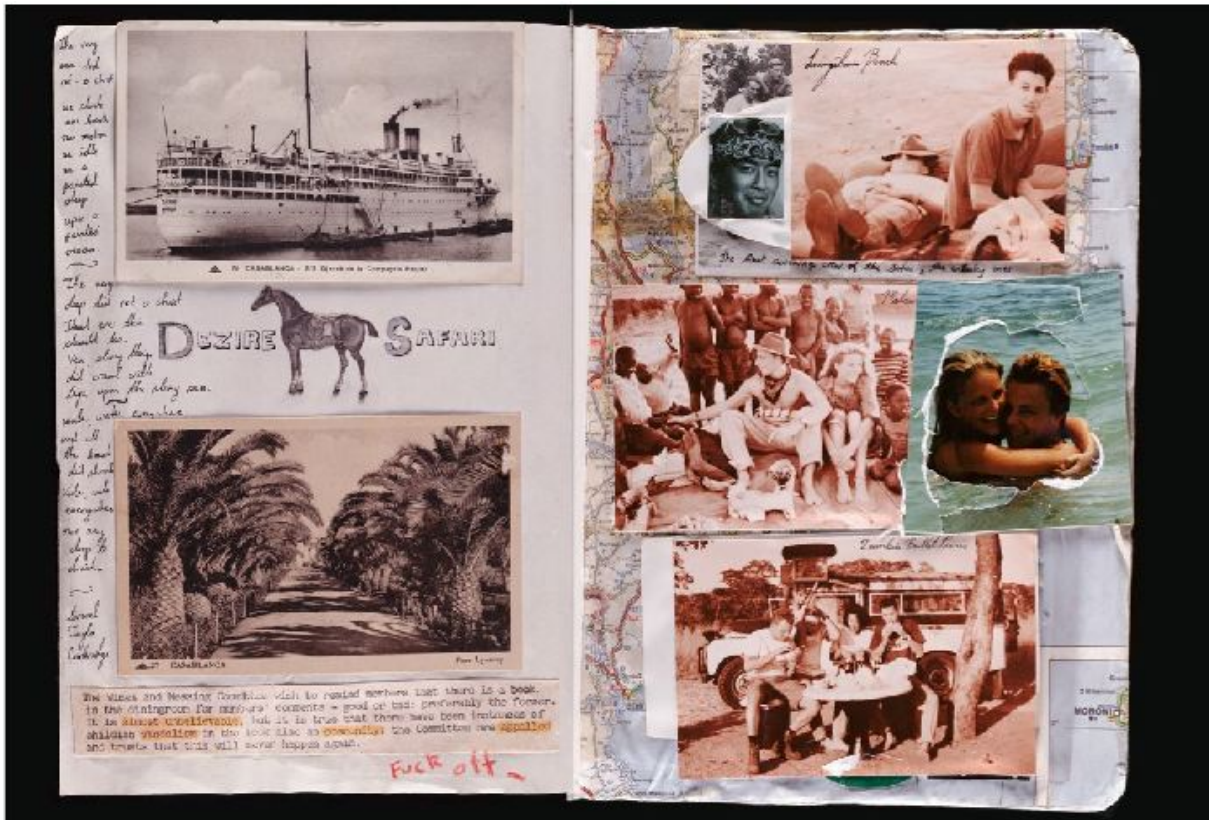


Figura 19 – Diário de Dan Eldon
 Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Esta imagem é composta por colagens de cartões, fotografias e mapas. Sobre o fundo branco da página da esquerda foram colados dois cartões retangulares, um com a foto de um barco e o outro com a foto de um parque em Casablanca. Nesta página aparece escrito *Dezire Safari* e uma figura de um cavalo. Além disso, há um texto escrito à mão com algumas estrofes do poema *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge, escrito entre 1797 e 1798. Na parte de baixo da folha está colado um papel datilografado com um aviso. A colagem da outra folha está montada sobre um mapa da África, sobre o qual foram coladas três fotografias em tons de sépia: Dan Eldon e Lengai Croze, Lengai sentado junto com Marte e alguns amigos de Dan comendo em volta de uma mesa. Podemos notar que havia outras fotos sobre as quais foram coladas essas fotografias em sépia. Há também uma fotografia colorida de Lengai abraçado com Marte.

A mensagem plástica – As duas fotografias mais à esquerda são cartões postais em preto e branco e no meio da página há uma gravura de um cavalo visto de perfil. Estes três elementos formam uma massa cinza sobre o fundo branco da página. O texto escrito à mão e o datilografado formam uma massa que

compõe o restante da folha. Na folha direita as fotografias estão coladas sobre um mapa colorido. As três fotografias em sépia tem um mesmo enquadramento (plano médio) e ângulo de tomada (um leve *plongée*) – estas formam uma massa em tons de sépia. As outras fotografias que aparecem são closes de rostos. A fotografia colorida está emoldurada por pedaços de fotografia cortados à mão. Podemos notar o contraste entre as duas folhas, apesar de formarem uma imagem global. Na página esquerda predomina o preto e branco, enquanto que na direita é o colorido que prevalece.

A mensagem icônica – nesta colagem temos diversos significantes icônicos: um barco, um cavalo, um parque com palmeiras, um mapa. Temos também várias pessoas em diferentes situações: deitadas, sentadas, comendo numa mesa e abraçadas. De um modo geral, a imagem do barco e do mapa remetem ao universo das viagens e explorações, que se harmoniza com as fotos da direita onde aparecem momentos do safári organizado por Dan Eldon até o campo de refugiados no Malawi.

A mensagem linguística – Na imagem aparecem vários textos – alguns servem de legenda para as fotos e outros adicionam novos significados. Na parte inferior dos cartões postais lemos as seguintes legendas: *Casablanca - S/S Djenné de la Compagnie Paquet* e *Casablanca Parc Lyautey*, dando-nos o nome do navio e do parque das fotos. Nas fotografias em sépia lemos as legendas escritas à mão: *Livingstonia Beach, Malawi* e *Zambia Ballet Picnic*, indicando onde as fotos foram tiradas. Além disso, aparecem alguns versos do poema *The Rime of the Ancient Mariner*:

The very sea did rot: O Christ! / We stuck, nor breath nor motion; / As idle as a painted ship / Upon a painted ocean. / The very deeps did rot: O Christ! / That ever this should be! / Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy sea. / Water, water, everywhere, / And all the boards did shrink; / Water, water, everywhere, / Nor any drop to drink.

O poema de Samuel Taylor narra as aventuras de um marinheiro. Vemos como o texto se associa com as imagens, de modo que toda a colagem se refere ao tema “viagem”. Dan Eldon constrói uma narrativa a partir de suas próprias aventuras, reelaborando os eventos e os registros destes, ao invés de simplesmente apresentá-los de maneira objetiva.

Neste grupo de imagens pudemos observar como as fotografias são trabalhadas e recortadas de modo a destacar um objeto ou figura em cada fragmento. Geralmente nessas colagens são utilizadas fotografias de vários eventos e diferentes significantes icônicos que nem sempre conseguem produzir uma mensagem consistente. Talvez os fragmentos de fotografias e impressos tenham mais a função de matéria-prima (plástica), importando menos seu significado icônico. Pudemos observar que são utilizados vários recursos linguísticos que auxiliam a restringir o significado das imagens apresentadas. Também, em algumas colagens, podemos perceber que os textos e as imagens, ainda de diferentes entre si, remetem a um mesmo tema e se revezam na construção de um significado.

03.5. Tempo

Nesta quarta chave de leitura estão reunidas algumas imagens que trabalham a dimensão temporal. Dan Eldon utiliza várias vezes uma técnica muito parecida com o trabalho *Cameraworks*, do artista David Hockney. Este realiza várias fotomontagens utilizando câmeras polaróide - o procedimento consiste em montar uma imagem a partir de várias fotografias com partes de uma mesma cena ou objeto. Esse processo é semelhante ao de desenho ou pintura, quando o olhar se detém sobre os detalhes do objeto a ser desenhado. Assim, cada fotografia se concentra numa parte específica do objeto e a soma dessas partes produz uma imagem do objeto total. O procedimento que Dan Eldon realiza chega próximo do resultado final de Hockney, mas é distinto deste. Dan utiliza várias fotografias, com diversos ângulos de um mesmo objeto. Ele recorta essas fotografias, as mistura e depois reorganiza os fragmentos. A questão temporal entra aqui pois cada fotografia é um instante e com essa técnica, a imagem de um objeto é composta por imagens de diversos momentos.

A idéia de tempo entra também em alguns cadernos através de fotografias que restituem a história da imagem de uma página – através dessas fotos o observador pode desmontar parte da fabricação da imagem.



Figura 20 – Fotomontagem de Dan Eldon.



Figura 21 – Imagem da série *Cameraworks*, de David Hockney.



Figura 22 – Diário de Dan Eldon.

Fonte: www.daneldon.org.

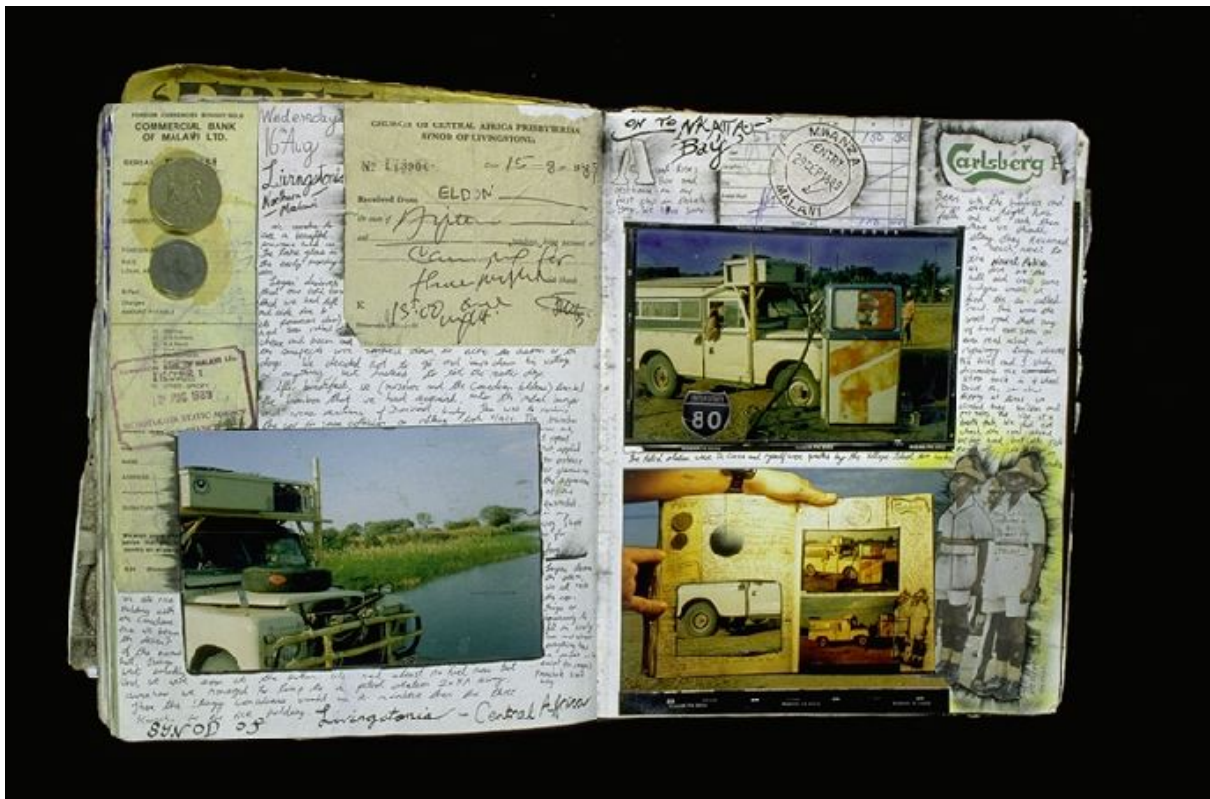


Figura 23 – Diário de Dan Eldon
Fonte: www.daneldon.org

Descrição – Esta imagem trabalha a ideia do tempo e revela o modo como Dan Eldon construía as imagens em seus cadernos. Temos aqui duas fotos da Land Rover de Dan Eldon e uma foto de alguém segurando um caderno aberto. Essas três fotos organizam o campo da imagem, organizando a diagramação dos outros fragmentos: recibos, formulários com carimbos, duas moedas e um rótulo de cerveja. Completando a imagem, o espaço entre esses elementos retangulares foi totalmente preenchido com um texto.

A mensagem plástica – Na página esquerda, dois recibos/formulários formam uma massa meio amarelada (devido à cor do papel) que faz uma composição geométrica com uma fotografia. Na página direita duas fotografias ocupam boa parte do campo da folha, além destas mais alguns pequenos elementos compõem a página, como o recorte do rótulo de cerveja, o carimbo e a fotografia recortada de alguns guardas. Aqui também o espaço em branco é preenchido com texto, de tal modo que todo o campo das duas páginas foi utilizado.

A mensagem icônica – temos por significantes icônicos moedas, carimbos, recibos, uma Land Rover, uma bomba de gasolina, dois guardas e a foto de uma página de caderno. Todos esses elementos remetem à idéia de viagem. As

moedas sempre se referem a algum país, (e é relativamente comum guardar moedas dos países que se visita). A foto no posto de gasolina faz alusão às viagens de carro, aos postos de gasolina da estrada, assim como a figura dos guardas (que Dan identifica como guardas de fronteira). Os carimbos também estão incluídos no ideário das viagens (a parte burocrática: vistos em passaportes, papéis da alfândega, etc.). Mas a fotografia das páginas do caderno é a figura mais interessante dessa imagem. Dan fotografou estas duas páginas, recortou essa fotografia e colou sobre uma das fotos. Primeiramente, essa imagem causa certa confusão na nossa interpretação, tendo quase um efeito metalinguístico. Através dela podemos ver como era a imagem do caderno e comparar com a imagem que se apresenta para nós.

A mensagem linguística – no texto dessas páginas, Dan Eldon descreve os acontecimentos do dia 16 de agosto de 1989 (há um cabeçalho indicando a data e o local: Livingstonia, Malawi):

We awake to see a beautiful panorama below us. The lake glows in the early morning sun. Lengai discovers that our cold box (that we had left outside due to its poisonous odour) had been robbed of cheese and bacon and suspects were narrowed down to either the askari or the dogs. We decided not to go and burn down his village or anything, but instead to let the matter drop. After breakfast, we (ourselves and the Canadian blokes) lashed the bamboo that we had acquired onto the metal bumper and cross sections of Dezirees body. This was to reinforce the car in case of collision or [ilegível] took place. The bamboo was not, I repeat not, applied to enhance or glamorize the appearance of the automobile in any way shape or form. Lengai cleans the stereo, we all pack the car. Things are beginning to fit in nicely now and almost everything has a perfect [ilegível] except for Lengai's parachute sized bay. We ate rice pudding with the Canadians, then we began the descent of the enormous hill. Things went smookly [sic] and were soon at the bottom. We had almost no fuel now but somehow we managed to limp to a petrol station 20 km away. There the Stingy Canadians wanted us to reimburse the three kwacha for the rice pudding. On the Nkhata Bay. Aunt Rose's Bar and guest house is our first stop in Nkhata Bay. We have some Beers with the hookers and pimps there. Night has fallen and we ask then were we should stay. They recommend a beach, next to the Naval Police. We drive over the hill and cross some bridges until we find the so-called road. This was the worst road that any of had seen or even read about in Mythology. Lengai directed the tires and I slowly descended the steep track in 4 wheel drive, the car almost tipping at times, we climbed huge boulders and pot holes the size of a bath tub. We did not check the road ahead before hand, but the risk payed [sic] off... We were in Paradise.

Vemos, portanto, que tudo nessa imagem refere-se ao universo da viagem. Nestas duas páginas todos os elementos fazem alusão a eventos vividos por Dan

Eldon num safári que realizou com se amigo Lengai Croze. Notamos como o diário serve de suporte para refletir e lembrar as experiências vividas, organizando-as.

CONCLUSÕES

Por meio desta pesquisa vemos como os Diários Gráficos se caracterizam como instrumentos de representação, que constroem um discurso sobre a realidade. Uma das características mais notáveis dos Diários Gráficos é que eles são um registro: um suporte para a memória de seu autor (registramos aquilo que não queremos esquecer, por ter alguma importância específica) e também são registros para a posteridade, ajudando-nos a entender como uma pessoa (ou uma sociedade) compreende e vê o mundo em diferentes épocas – tudo isso através de imagens.

Como a imagem é uma interface mediadora entre o Homem e uma determinada realidade, pois através dela transmite-se uma mensagem, a análise da imagem dos Diários Gráficos tem como objetivo compreender o que essa mensagem provoca de significações aqui e agora, colocando em discussão sua função e contexto de surgimento. Além disso, os Diários Gráficos funcionam como repositórios e laboratórios de ideias e experiências, que servem também de referência para a memória.

De um modo geral, os Diários Gráficos constituem um mundo privado. A priori, estes não são feitos para ficarem expostos em museus ou galerias. Sua recepção é originalmente individual, diferente de como a arte (e a vida) é recebida nos nossos dias, através de meios de comunicação em massa.

Com relação aos Diários Gráficos, notamos que a representação por meio de desenhos, fotografias e colagens está relacionada à construção de um olhar sobre o mundo. O que se registra nos Diários é resultado de uma busca, de uma intencionalidade no olhar. Principalmente notamos esse fato nos Diários de Viagem

O desenho é entendido como meio e não como fim. Nos diários que utilizam desenhos de observação nota-se que o desenho provoca um olhar ativo sobre a realidade, e a partir disso se produzir conhecimento. Nesse sentido, é importante entender o desenho como uma forma de pesquisa, um terreno de conflito, uma maneira de construir um olhar crítico sobre o mundo. E pensar os diários gráficos como lugar privilegiado para desenvolver essa pesquisa livre, cheios de coisas efêmeras e ideias que não devem ser esquecidas. Instrumentos para ajudar a pensar, a desenvolver uma ideia, um suporte para a memória e a inteligência.

A fotografia é utilizada unida à colagem: ao fragmentar o mundo e distorcer as relações entre imagem e real, abre-se o caminho para que os fragmentos sejam reorganizados para constituírem um novo todo com algum sentido. Através das colagens é possível construir uma narrativa e dar um novo sentido à realidade.

Esta pesquisa tomou como principal objeto de análise os Diários Gráficos do fotojornalista Daniel Eldon. Neles, desde muito jovem Dan experimentou diversos meios e procedimentos, entre os quais destacam-se os trabalhos com fotografia e colagem. No contexto da produção artística da arte nos anos 1970 e 1980, Dan entra em contato com os procedimentos de vários artistas e reelabora estas técnicas em seus Diários. De fato, ele não se insere no contexto artístico com um papel de vanguardista, antes, sua pesquisa consiste na reelaboração de procedimentos de outros artistas.

Podemos ler os Diários de Dan como um objeto sem uma finalidade em si mesmo. Ao que tudo indica, não era sua intenção publicá-los – isto só ocorreu postumamente por meio de sua mãe, numa condição de tentar superar o trauma pela morte do filho. Dan utilizava esses cadernos como instrumento para a reflexão sobre o mundo em que vivia e sobre sua própria vida.

Foi possível analisar e identificar os procedimentos básicos e estabelecer padrões de construção da mensagem visual no trabalho de Dan Eldon. Longe de esgotar o assunto, esta pesquisa dá um passo em direção à análise da produção de um tipo específico de Diário Gráfico, que utiliza outros meios de representação além do desenho. Demonstra também a validade da utilização dos Diários Gráficos como instrumentos de representação do real e de construção de um discurso que dá sentido a este. No caso de Dan Eldon, destaca-se o papel dos diários na construção da identidade pessoal. Vemos como seus diários atuam no sentido de construir uma identidade pessoal – neles Dan coloca suas dúvidas, anseios, decepções, lutas internas, alegrias e trabalha tudo isso através de imagens.

Os cadernos de Dan Eldon mostram como há uma conexão profunda entre viagem e Diários Gráficos. A viagem é uma metáfora da existência humana, tendo um começo e um fim. Ela é um período de confrontação de hábitos cotidianos por culturas e práticas que fogem ao cotidiano, portanto, sendo um período de enriquecimento. Os diários gráficos servem para que estes conhecimentos obtidos durante a viagem e gerados por ela não se percam e possam ser desenvolvidos posteriormente.

Devemos notar que a viagem depende mais de uma atitude mental do que do destino escolhido, e que é fundamental ao viajante ser receptivo, não ter ideias pré-concebidas dos lugares que visita, mas estar atento para ter de fato uma experiência de cada lugar. Também, essa atitude de atenção é uma necessidade do olhar, que deve romper o véu do hábito e do cotidiano. Assim, essa receptividade deve ser trazida para a vida cotidiana, não só para os lugares desconhecidos, mas para a cidade em que vivemos, nossa casa e nossa própria vida.

BIBLIOGRAFIA

1. ADES, Dawn. Fotomontage. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
2. BEMJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: ROUANET, S. P. (Trad.) Obras escolhidas / Walter Benjamin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.
3. BISMARCK, Mário. Desenho e aprendizagem. Boletim da APROGED. Porto: Associação dos Professores de Desenho e Geometria Descritiva, nº 25, nov. 2006.
4. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.
5. CASTRO, Cleusa de. Collage: justaposição e fragmentação em arquitetura. 2009. Tese (Doutorado em Projeto de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-24032010-095120/>>. Acesso em: 2012-09-21.
6. CRUZ, Tiago. Do registo privado à esfera pública: o diário gráfico enquanto meio de expressão e comunicação visual. Maia: ISMAI, 2012. 98 p. Tese (Mestrado) - Mestrado em Comunicação na Era Digital: Estratégias, Indústrias e Mensagens, Instituto Superior da Maia, Maia, 2012.
7. DONDIS, Donis. A. A primer to visual literacy. Boston: The MIT Press, 1974. 194 p.

8. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1994. 362 p.
9. ELDON, Daniel R., ELDON, Kathy M. The journey is the destination: the journals of Dan Eldon. San Francisco: Chronicle Books, 2011. 212 p.
10. GREENBERG, Clement. A revolução da colagem. In: CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (Org.) Clement Greengerg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 95-100.
11. GREGORY, Danny. An illustrated life: drawing inspiration from the private sketchbooks of artist, illustrators and designers. Ohio: HOW Books, 2008. 266 p.
12. GRENBERG_____. Arte e Cultura. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 84-97.
13. JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 2007. 155p.
14. LANCHÁ, Joubert José. O olho e a mão, o desenho na primeira viagem de Le Corbusier. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: EESC.USP, n. 4, p. 51-66, 2006.
15. LANCHÁ, Joubert José; CASTRAL, Paulo César; VIZIOL, Simone. O caderno de viagem e o olhar sobre São Paulo. Imaginar, Porto, n.54, p.108-117, 2012.
16. MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 5, n. 10, 2007 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 13 fev. 2012.
17. MASSIRONI, Manfredo. Ver pelo desenho: aspectos técnicos cognitivos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1996. p.69-98.
18. MERLEAU-PONTY, Merleau. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

19. NEW, Jennifer. Dan Eldon: Safari as a way of life. San Francisco: Chronicle Books, 2011. 186 p.
20. NEW_____. Dan Eldon: The Art of Life. San Francisco: Chronicle Books, 2001. 290 p.
21. O'DOHERTY, Brian. No Interior Do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
22. PISCITELLI, Mariapaola. Del viaje al arte. Imaginar, Porto, n.54, p.60-67, 2012.
23. SALAVISA, Eduardo. Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano. Lisboa: Quimera, 2008.
24. SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&pm, 1987. p.11-23.
25. SONTAG_____. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. 200 p.
26. TEITELBAUM, Matthew. Montage and Modern Life: 1919-1942. Boston: The MIT Press, 1992.