

ANOTAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA DE FUTEBOL

Rui Cezar dos Santos

Resumo

O autor apresenta de maneira sintética as principais evoluções na fotografia e sua apropriação pelo fotojornalismo esportivo. Discorre sobre a imaginária que a Indústria Cultural sabe explorar, produzindo rica iconografia do esporte, dentro da qual o atleta surge ao mesmo tempo como ídolo, de maneira idealizada, e como atleta, nos fragmentos que realçam o detalhe.

Palavras-chave: história da fotografia, fotografia digital, fotojornalismo esportivo

Mestre em Desenvolvimento Econômico (Sussex University, 1978) e em Fine Arts (Pratt Institute, 1988). Fotógrafo, professor (aposentado) da UFMG e da Universidade Fumec (cursos de Comunicação Social e Design Gráfico) e na Escola Guignard

*If we are to change our world view, images have to change. The artist now has a very important job to do. He's not a little peripheral figure entertaining rich people, he's really needed.**

David Hockney

(Se nossa visão do mundo deve ser modificada, as imagens precisam ser modificadas. O artista tem hoje uma importante tarefa a fazer. Ele não é apenas uma insignificante figura periférica entretendo os ricos, ele realmente é necessário.)

Das várias aplicações da fotografia e do fotojornalismo, a fotografia de futebol raramente é estudada, uma lacuna percebida também no jornalismo esportivo. Tal vácuo é surpreendente, pois, como se diz, o Brasil é o país do futebol e o jornalismo esportivo é hoje uma opção que vem atraindo um número significativo de profissionais da comunicação. Este texto pretende contribuir para o objetivo da revista *Mediação* – o de estimular estudos sobre o jornalismo esportivo visando a alterar sua prática, e na medida do possível problematizá-la, imaginando-a crítica.

O que entendemos por fotografia de futebol depende do momento histórico considerado. No último meio século, a cobertura fotográfica do futebol ampliou seu interesse da mera observação da peleja para cobrir, atualmente, aspectos sociais relacionados direta e indiretamente com o esporte: os treinamentos, os bastidores dos cartolas, o funcionamento das associações, flagrantes da vida de seus jogadores mais ilustres, a indústria de acessórios, sua representação pelas artes e pela cultura, seu acompanhamento por uma imprensa especializada... Tal percepção ampliada do futebol implica uma cobertura fotográfica que combina fotografias de ação, retratos, flagrantes e outras imagens sortidas.

Como são produzidas e para que fim?

As imagens centrais da cobertura fotográfica do futebol são, sem dúvida, as fotografias de ação produzidas durante os embates. Elas privilegiam o esforço (garra), a coreografia dos movimentos, a elegância estatutária, os certos mas imprevisíveis choques físicos, a dor e a exultação e, é claro, o momento do gol celebrado por preces e gestos. Elas cumprem duas funções básicas: fixar o momento e os atores envolvidos e ver, detalhadamente, para o torcedor que acompanha a distância¹. As imagens de ação, produzidas de modo regular, são uma conquista relativamente recente, possibilitada por inovações e desenvolvimentos tecnológicos durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Sua produção usual supre e alimenta uma demanda, um consumo, ao contrário do caráter ocasional, quase acidental, do passado, quando, com uma tecnologia pobre,

eram obtidas quase que por acidente, ou prestidigitação². É necessário, então, entender a base tecnológica da fotografia para melhor apreciar a produção contemporânea das fotografias de futebol.

Toda fotografia de ação ou flagrante depende da agilidade do formato 35mm introduzido no final da década de 1920: câmeras de visor direto (*rangefinder*), permitindo a troca de algumas objetivas, e mecanicamente muito confiáveis. Essas câmeras constituíram a base dinâmica do chamado fotojornalismo moderno determinando mesmo sua preocupação com imagens francas, flagrantes, pontos de tomada inusitados, rapidez de reação aos eventos ou, simplificando, a conquista de tempos fracionários típicos de uma sociedade motorizada³. Em outras palavras, o formato 35mm encarna a contemporaneidade do processo fotográfico⁴. Complementando a versatilidade e confiabilidade do equipamento, a indústria introduziu gradativamente emulsões mais sensíveis (começando com uma sensibilidade de ISO 100 durante os anos 1930) e um eficaz *flash* eletrônico empregando, a princípio, lâmpadas descartáveis.

As câmeras de visor direto Contax e Leica tornaram-se lendárias e monopolizaram o cenário profissional até serem substituídas, com vantagem, a partir dos anos 1950. A substituição é, em parte, fruto de um acidente. Durante a guerra da Coreia os jornalistas que cobriam o teatro de operações necessitavam, com presteza, de reposição ou reparos no equipamento. Como era complicado depender do mercado americano para suprimentos e serviços (dada a demora), os fotógrafos, pressionados pela premência, começaram a empregar equipamento japonês (compatíveis pois derivados das câmeras alemãs). Foi constatado que as objetivas eram de boa qualidade e mais baratas, o que abriu as portas do mercado americano, o maior do mundo, para o produto fotográfico japonês. Impulsionada, a indústria japonesa investiu em pesquisa e desenvolvimento, introduzindo as primeiras câmeras monoreflex⁵. Já nos anos 1960 surgem os primeiros modelos monoreflex com fotômetros inovadores à base de fotocélulas mais sensíveis, rápidas e confiáveis (fabricada com a liga de CdS), equipadas com automação parcial da exposição, motores e uma família ampliada de objetivas mais luminosas. Os *flashes* eletrônicos incorporam uma câmara com gás que tem vida útil de anos. Os filmes são agora mais sensíveis, em cores e em preto e branco, inclusive um com ISO 1000. Eles são a preocupação central da pesquisa da indústria, e durante os anos 1980 a Kodak introduziu um grão de prata modificado empregado na família de películas T-Max, e uma emulsão bem mais sensível, de ISO 3200. Nos anos 1970 outros aperfeiçoamentos levam à conquista da focalização automática que, desde então,

vem recebendo atenção especial da pesquisa dos fabricantes de equipamento, estando em constantemente aperfeiçoamento⁶. Avanços na eletrônica e computação finalmente permitem o controle totalmente automatizado da câmera (focalização, exposição, transporte e rebobinamento do filme); obturadores eletronicamente controlados oferecem tempo de exposição de 1/4000 segundos ou mais breves (baseados em ligas de metal mais leves desenvolvidas para a corrida espacial); o menu eletrônico oferece programas específicos (para fotos de ação, paisagem, retrato, *close up*, etc.); bem como a automação total do *flash* eletrônico⁷. O grande beneficiário desses avanços tecnológicos foi o profissional especializado em fotografia de ação (esportes, natureza, cobertura de eventos). Finalmente, a introdução e o contínuo melhoramento da fotografia digital completa a base tecnológica da fotografia contemporânea.

A automação da tomada fotográfica liberou o fotógrafo para fixar sua atenção no visor da câmera, monitorando o desenrolar da ação. A fotografia digital, por outro lado, promoveu uma outra revolução no seio da fotografia profissional. Três transformações sobressaem afetando, todas, os tempos envolvidos, reduzindo-os significativamente. Em primeiro lugar, o tempo de finalização da imagem foi encurtado de um intervalo de horas para alguns minutos. Em segundo lugar, os cartões de memória já oferecem capacidade acima de 2 gigas; isso, além de eliminar o gasto com as emulsões, simplifica as operações evitando a troca constante dos filmes. É claro, essa capacidade de armazenamento tornou bem mais prático e manuseável o equipamento se lembramos que a Nikon oferecia um back especial (caro) para poder acomodar um rolo de filme com capacidade para 250 poses, bem aquém da capacidade de armazenamento dos atuais cartões de memória (o conjunto disponibilizado pela Nikon pesava mais de um quilograma!) Finalmente, o tempo para a transmissão e distribuição de imagens foi também consideravelmente reduzido.⁸

Em princípio, a edição fotográfica na era digital permite ao fotógrafo manipular aspectos da finalização tradicionalmente controlados pelo editor ou outro membro da equipe. É de conhecimento geral que o poder de seleção da imagem, da confecção da legenda para acompanhá-la, e para determinar os eventuais cortes ou outros detalhes de acabamento final, tem sido contestado e repudiado pelos fotógrafos que, aliados do processo de edição, recorrem ao discurso conformista de não ser compreendido. Trata-se, na verdade, de quem controla os significados transportados pela imagem afetando, é claro, a obra do fotógrafo. Reduzidos os prazos com o processo digital, o fotógrafo disporia de um “tempo extra” entre o término da partida e o

fechamento da edição do jornal para editar a imagem, criar as legendas, etc. Isso, entretanto, não garante que sua edição seja aceita pelo editor. De qualquer modo, a cobertura fotojornalística é um trabalho de equipe, o que significa que um ou mais colaboradores irão ressentir o sacrifício necessário das ambições e idéias individuais para que o objetivo final da imprensa ilustrada seja alcançado. Fotógrafos com total liberdade de trabalho são uma exceção granjeada a uns poucos cujo talento ou experiência atraiu fama e reconhecimento geral. A situação padrão é a de uma equipe afinada quanto às imagens merecedoras de impressão e chefiada pelos homens do texto.

Assim, em meio século, a fotografia de futebol foi substantivamente ampliada em termos das possibilidades de registro das ações ao mesmo tempo em que aumentou consideravelmente a oferta total de imagens publicáveis. Conseqüentemente, temos hoje uma oferta rotineira de imagens superlativas e detalhadas que nos transformou em consumidores exigentes⁹. A iconografia corrente da fotografia de futebol, dependente como vimos dos desenvolvimentos tecnológicos no que concerne às imagens de ação, se completa com os outros tipos de imagem anteriormente mencionados. Os retratos, os flagrantes, e detalhes do mundo do futebol, é claro, foram também afetados positivamente pela melhoria do equipamento, mas sua iconografia não é particular. Isso é, essas fotografias são, como as demais imagens que circulam, influenciadas pelas artes, pelo cinema e pela publicidade. Nem poderia ser diferente, pois a prática do futebol se dá dentro de contextos sociais mais amplos e, principalmente, as fotos de futebol são geradas e circuladas dentro do contexto da indústria cultural.

A grande inovação no imaginário fotográfico do futebol são as fotografias obtidas com exposições de tempo muito breves e que se concentram em detalhes do jogo. Flagrantes de contrações e transpiração facial, o retesamento dos músculos, o gesto dinâmico à maneira das esculturas atléticas da antiguidade clássica, a disputa física¹⁰. Focalizando o detalhe, o rosto, essa imaginária concorreu para a representação do jogador à maneira do *pop star*, privilegiando suas maneiras, veiculando seu rosto e porte atlético¹¹. À parte essa inovação, a iconografia fotográfica do futebol dissemina bem-sucedidas fórmulas recorrentes: os estádios lotados, as bandeiras e camisas de torcedores formando um espetáculo de cores, as chuvas de papel picado e nuvens de fumaça colorida, os gestos de júbilo, dor e sofrimento, faces idiossincráticas, torcedores idosos, casais, crianças e, mais recentemente, cenas de violência e tumulto nos estádios e nas ruas.

Essa iconografia, observada criticamente, sugere um formato de gosto e apelo populista nos moldes da mostra *The Family of Man*. Essa exposição, montada em 1955 por Edward Steichen para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), combinou imagens de vários fotógrafos renomados com textos extraídos da literatura universal, incluindo a Bíblia, para produzir uma mensagem (ideologia) de fé no homem. Concebida em meio aos anos críticos da guerra fria e do macarthismo, a mostra apelava para os sentimentos argumentando que as populações do planeta formam uma única família, a do homem. A exposição veiculou um tipo de mito que se repete no modo como o futebol nos é representado através de suas imagens: a diversidade (times, corpos, raças, classe social, idade...) como que atestando que o futebol está aberto e a todos aceita, e que essa diversidade típica é unificada por uma característica, nossa paixão pelo esporte. O futebol, em sua representação imutável, nos é apresentado como uma essência... Ou seja, o futebol como uma atividade fora da história, algo que as fotografias de ação prontamente endossam, pois, como se sabe, a fotografia, a arte das aparências, mostra tudo em detalhes, mas nada explica.

A representação do futebol está hoje a cargo de um considerável número de profissionais da comunicação, dirigentes esportivos e associações¹². Do seminal caderno semanal de O Globo, do fim dos anos cinquenta, passando pelo Jornal dos Sports, até a atual revista Placar, e um número considerável de horas de programação na televisão comercial, essa comunidade profissional cresceu e se entrincheirou. Preocupada em manter empregos, salários e prestígio (para não mencionar os *fringe benefits* proporcionados pelos *jabás* e outros expedientes no gênero), a grande família do futebol é interessada na manutenção de mitos, na continuidade do discurso do imponderável e da paixão. Daí a persistência do legado de Nelson Rodrigues, o mestre da grandiloquência, do excesso, e seu oposto, o ponderado, sereno e lírico Armando Nogueira. Qualquer trivialidade é prontamente investigada e merece contemplação desde que funcional a essa representação padronizada e à ocupação profissional¹³.

O futebol é hoje um negócio da China, uma *piece de resistance* do cardápio da indústria mundial do entretenimento. Sua imaginária fotográfica nos proporciona aquilo que Godard reservou para os personagens Miguelangelo e Ulisses em seu filme Os Carabineiros: dois camponeses, atraídos para ingressar no exército real pela promessa de poder saquear e matar os inimigos, retornam para casa com um baú repleto de ... cartões postais ... de monumentos, maravilhas na-

turais, obras de arte, veículos, personalidades, desastres naturais. Assim, não é exagero refletir sobre essa imaginária como as sombras da caverna de Platão, um dos paradigmas que desde os anos 1970 vem sendo empregado por críticos como Susan Sontag (1977) para explorar a prevalência do modo de representação fotográfico nas sociedades de consumo de massa.

DEPOIMENTO E IMAGENS DO FOTÓGRAFO EUGÊNIO SÁVIO

As fotografias de esporte alimentam e mantêm um público significativo e receptivo. Desde as fotografias de Jacques Henri Lartigue, sobre as Olimpíadas dos anos 1920, elas vem sendo aprimoradas, impulsionadas pelos desenvolvimentos tecnológicos que criaram novas possibilidades expressivas. Há hoje um acervo impressionante pela diversidade, quantidade e, é claro, qualidade. A fotografia vem cumprindo, graciosamente, sua função de suplemento do olho humano e de memória coletiva.

É com prazer que apresento uma amostra das imagens de futebol produzidas por Eugênio Sávio. Mineiro, fascinado pelo futebol desde a infância, pela fotografia ainda adolescente, seguindo exemplo paterno, e colecionador de revistas esportivas, Eugênio Sávio vem cobrindo regularmente os acontecimentos futebolísticos na capital e em Minas Gerais há cerca de quinze anos como colaborador da revista *Placar*.

Professor de jornalismo fotográfico da PUC-Minas, fotógrafo autoral, com exposições de imagens de cunho diarístico esteticamente elaboradas, parceiro de vários livros editados sobre assuntos como o acervo barroco do Estado ou as coberturas que vem realizando das promoções culturais do Banco do Brasil, organizador de ciclo de palestras sobre fotografia e fotojornalismo, as fotografias esportivas de Eugênio Sávio extrapolam o mero registro da ação e dos gestos que caracteriza a imagem de futebol. Ele incorporou sua preocupação estética, sua educação em ciências sociais (é mestre em Comunicação pela UFRJ) aos seus afazeres fotográficos. O resultado, aqui parcialmente mostrado, são imagens inteligentes e interpretativas, reveladoras de paixão e encantamento pelo futebol e de um humor zen.

O fotógrafo concedeu uma entrevista a revista *Mediação*, que é aqui publicada na forma de fragmentos que foram associados às imagens selecionadas. Um formato pouco usual, talvez, mas revelador de sua capacidade criativa e reflexiva.

“questões, idéias, conceitos, definições”

Meu trabalho sempre se orientou na forma de uma grande indagação a partir da qual, e na convivência com o ambiente acadêmico e o relacionamento com outros fotógrafos, refletir sobre a fotografia. Questões como para que serve, como opera, onde pode nos levar, um desafio ao mesmo tempo complexo e encantador. Foi uma forma de não se deixar dominar pelo lado mecânico, apropriador da fotografia, de não esquecer que o mundo e a vida são complexos e instigantes. Enfatizar mais o que fotografar do que o como fotografar. Meu crescimento e evolução foram assim pautados.



Placar - Junho de 2001



Placar - Novembro de 1999



Placar - Novembro de 1995



Atlético - 15 de Junho de 2003

“mudanças substantivas
propiciadas pela tecnologia
fotográfica e fotografia digital”

Minha geração é privilegiada ... se pensarmos nos últimos trinta anos o panorama é fascinante com câmeras automáticas, objetivas mais luminosas, e a mais radical das transformações – a fotografia digital. Com a fotografia digital não há mais a limitação de filmes de 36 poses, e podemos produzir até cerca de quinhentas fotos por jogo... minha produção durante uma partida mais do que duplicou... Com a fotografia digital vemos tudo, editamos e escolhemos... Há um retorno imediato para a qualidade da produção. Antes trabalhávamos no escuro, e só víamos a foto já publicada. Hoje podemos colaborar mais com o editor de imagens, sugerindo, argumentando... hoje participamos mais da edição. No meu caso, que fotografo para uma publicação sediada em outra cidade, a mudança foi substantiva.

1 9 9 4

O campeão do século

O Brasil explode de alegria ao repetir nos Estados Unidos as façanhas de 1958, 1962 e 1970, tornando-se o primeiro país a conquistar pela quarta vez o título mundial — glória que nenhuma outra nação poderá ultrapassar neste milênio



Brasil e Itália - Copa de 1994

“mídia, celebridades, heróis, milionários”

A mídia lida com a idéia de celebridades, heróis, tenta despertar a emoção do leitor ou espectador. Ela valoriza os personagens. O futebol, dentro do nosso universo se tornou um evento ou produto inteiramente da mídia, um empreendimento comercial. Veja os jogadores, hoje muito mais remunerados, embora às vezes inferiores aos de décadas atrás. Há uma supervalorização do futebol como produto pela mídia que se tornou, até certo ponto, sua mantenedora. São os anunciantes, os canais de tv e o torcedor que vê em casa. Temos atrações internacionais como as transmissões dos campeonatos europeus (espanhol, italiano), algo inexistente há dez anos ou vinte anos. Os uniformes são produtos de design, os estádios reformados para atrair os torcedores de maior poder aquisitivo. Uma massificação trabalhada a partir da idéia do herói, esse é o contemporâneo ... jogadores milionários refletindo essa nova realidade.

“lances diferentes, espetaculares”

A fotografia de futebol brotou da minha paixão adolescente pelo futebol, pelo Atlético, das minhas idas ao estádio e da descoberta da revista Placar, que me fascinava. A Placar sempre se pautou por muitas imagens, com uma seção só delas, que eram sensacionais, que o observador comum não via. Apenas o fotógrafo era capaz de capturar aqueles lances diferentes, espetaculares, e que não eram exclusivamente do momento do gol. Eram imagens e apenas isso, produzidas um tanto aleatoriamente com um tanto de sorte e astúcia de perceber o momento. Tudo isso marcou minha juventude, juntamente com o aprendizado doméstico da fotografia. Quando me associei à agência de notícias, a Geraes, atendíamos a Editora Abril que publica a revista Placar. Comecei então a fazer coberturas de jogos e a fotografar jogadores, pois a revista sempre explorou o futebol para além do gramado, falando de seu personagens, jogadores. Assim íamos à residência dos jogadores para fotografá-los, extrapolando além dos treinos, e mostrar a individualidade desses jogadores. Desde então me dediquei muito à revista que por seu turno vem me mantendo como um colaborador durante todos esses anos, principalmente nos últimos dez anos, sem interrupções.



América e Cruzeiro - 8 de Março de 2003



Cruzeiro e Santos - 20 de Setembro de 2003



Atlético e Cruzeiro - 12 de Outubro de 2003



Aristizabal - 20 de julho de 2003

“encantar e surpreender os leitores”

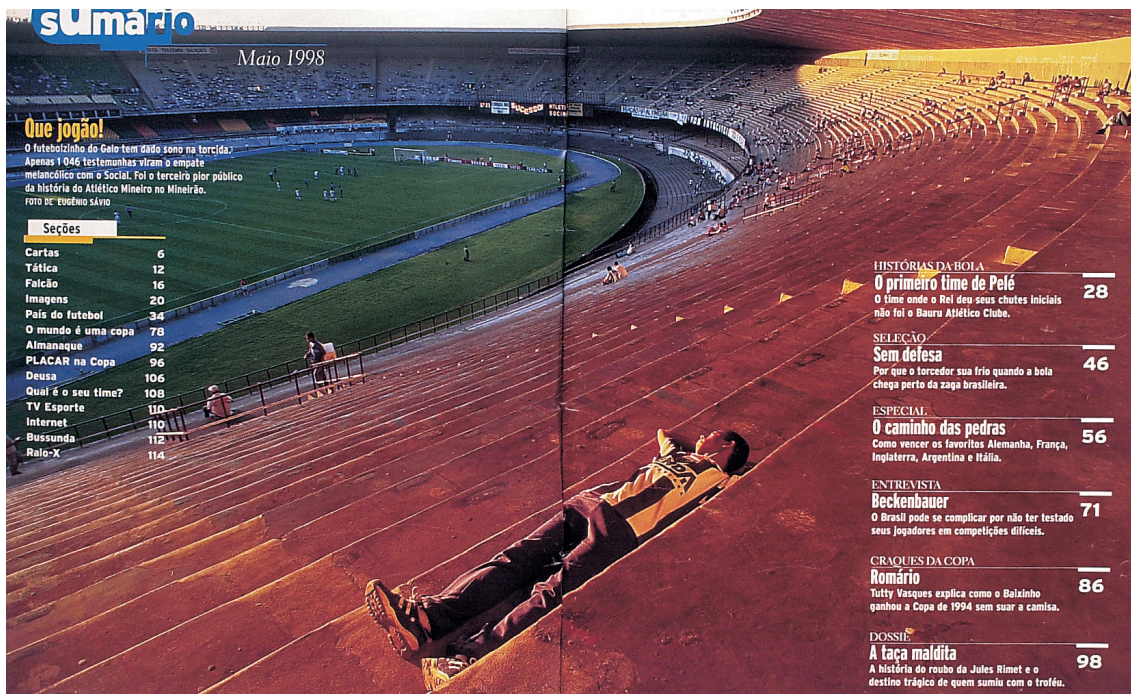
A fotografia de futebol é antes de tudo uma imagem. A revista, enquanto veículo, é fria, produzida com mais tempo e isso permite esmero para produzir fotos mais sofisticadas. Durante o jogo buscamos uma imagem que será impressa e circulará dentro de uma semana ou quinze dias (não é publicada no dia seguinte), e que, portanto, já é “velha”. Daí ser necessário oferecer uma imagem bela, instigante, nova, pois não pode depender da novidade do momento. O mesmo se dá com os personagens do futebol – a imagem precisa encantar os leitores, os personagens tratados de forma especial, levando o leitor a comprar e colecionar a revista (a revista Placar tem muitos colecionadores). Ela já é um objeto colecionável, dado o apuro editorial, a qualidade do papel, o acabamento, até mesmo seu aspecto físico, tangível. As fotografias de futebol são extraídas dessas duas instâncias, do momento quente e da pose, mas sempre surpreendendo o leitor.

“praticamente em tempo real as imagens são disponibilizadas na net”

Quando comecei a fotografar para a Placar as matérias eram enviadas por telex: o repórter escrevia e a matéria tinha de ser transcrita pelo teletipista para a transmissão. Na redação alguém recebia a mensagem e a decodificava. Logo depois veio o fax, uma grande melhora, e finalmente o e-mail e as imagens digitalizadas...uma grande transformação em todo o jornalismo, abarcando também a impressão, a confecção de fotolitos, o processo gráfico e, o lado ruim, o corte de custos e de empregos. Com o advento da Internet, cinco minutos após o término do jogo já é possível disponibilizar uma matéria nos jornais eletrônicos e um torcedor em outro estado ou país já pode se informar a respeito no site da Placar. Esse é um novo mercado criado pelo mundo digital, afetando jornais e agências de notícias. As coberturas que faço de jogos internacionais, no Mineirão, já no intervalo do primeiro tempo, são transmitidas e antes do término da partida, após cinco minutos, já foram “impressas” por sites como o Yahoo, estando disponíveis no mundo todo. Isso gerou um enorme apetite pelas imagens. Eu mesmo, com o tempo adicional que o processo digital me propiciou, tento ver tudo o que é circulado via Internet. Quem está envolvido na produção de imagens acompanha direto o que está acontecendo no jornalismo nacional e internacional.

Cruzeiro - 30 de Novembro de 2003





Que jogão!

O futebolzinho do Gelo tem sido sono na torcida. Apenas 1 046 testemunhas viram o empate melancólico com o Social. Foi o terceiro pior público da história do Atlético Mineiro no Mineirão.
FOTO DE EUGENIO SÁVIO

Seções

Cartas	6
Tática	12
Falcão	16
Imagens	20
País do futebol	34
O mundo é uma copa	78
Almanaque	92
PLACAR na Copa	96
Deusa	106
Qual é o seu time?	108
TV Esporte	110
Internet	110
Bissumda	112
Rato-X	114

HISTÓRIAS DA BOLA

O primeiro time de Pelé

O time onde o Rei deu seus chutes iniciais não foi o Bauru Atlético Clube.

28

SELECÇÃO

Sem defesa

Por que o torcedor sua frio quando a bola chega perto da zaga brasileira.

46

ESPECIAL

O caminho das pedras

Como vencer os favoritos Alemanha, França, Inglaterra, Argentina e Itália.

56

ENTREVISTA

Beckenbauer

O Brasil pode se complicar por não ter testado seus jogadores em competições difíceis.

71

CRAQUES DA COPA

Romário

Tutty Vasques explica como o Balaísho ganhou a Copa de 1994 sem suar a camisa.

86

DOSSIE

A taça maldita

A história do roubo de Jules Rimet e o destino trágico de quem sumiu com o troféu.

98

Placar - Maio de 1998

“ver o mundo como novo e inusitado, ver detalhes e minúcias, editar para o contemporâneo”

O fotógrafo free lancer tem a vantagem de poder escolher, de construir projetos, produzir livros. Mas é necessário ser mais exigente, com uma produção de qualidade para não perder o cliente. Nem se pode acomodar já que o mercado fotográfico é muito competitivo. Temos de ficar espertos, mas prezo muito a liberdade e a possibilidade de perseguir outros projetos, ser professor...

Essa posição propiciada pela revista Placar que incentiva a produção de coisas novas e diferentes (um editor nos orientou para não ficarmos onde todo mundo está, a procurar ângulos e posicionamentos diferentes), sempre um novo desafio. Essa busca do novo e do inusitado não é exclusiva da fotografia de futebol, é um modo de olhar para o mundo, descobrir um detalhe que é às vezes uma minúcia, e que faz a diferença para atrair o leitor para aquele produto. A fotografia de futebol, o produto revista, precisa de pessoas sofisticadas que pensam na fotografia, na estética, na cor, na luz, no mundo... É preciso estar muito antenado; estar ligado na televisão, na moda, no design, pois tudo isso forma seu potencial crítico e dependendo desse conhecimento das imagens para saber escolher entre o volume da produção. Tomar a decisão é o desafio do fotógrafo, escolher a foto que é boa.

NOTAS

* Comentário extraído do dicionário de citações *Bookshelf 94*, da Microsoft (em CD-Rom) e inicialmente publicado em British artist. *Hockney On Photography*, “New York: September 1986” (ed. by Wendy Brown, 1988), from conversations with Paul Joyce. A tradução é do autor.

¹ A fotografia suplementa a visão humana que não consegue nem congelar nem memorizar qualquer ação ou acontecimento e, no caso de eventos relativamente distantes, percebê-los com clareza e minúcia. Por tal virtude, as imagens fotográficas formam uma memória que, de outra forma, não existiria. É claro, essa memória é composta de momentos especiais, densos. O vídeo e o cinema, também produzidos por geração ótica-mecânica, registram fluxos e são constituídos por imagens que se degradam em movimento, e assim não contribuem para a nossa memória dos eventos.

Parece apropriado observar que a fixação de momentos especiais, típica da fotografia, permeia toda a nossa vida e cultura (ocidental). A noção de limite no cálculo; as inflexões e mudanças tangenciais das curvas características de processos físico-químicos; os ciclos econômicos e a idéia do ciclo do produto; a nomenclatura histórica; a biografia das pessoas; o andamento musical Somos prisioneiros de uma narrativa pontuada por picos e êxtases. Assim, a suplementação da visão humana somada a essa minuciosa narrativa por picos momentosos, criou as condições para a centralidade da fotografia na vida contemporânea. Essa centralidade tem sido imaginada como uma prevalência (no inglês *currency*), por John Tagg (1978), como uma mitologia, por Roland Barthes (1979), ou simplesmente como sendo *o modo dominante e mais “natural” de se referir às aparências... oferecendo acesso direto ao real* (Berger, 1980), isso é, um processo de naturalização. Entre outras, essas idéias elaboram a noção de que a fotografia, além de ser sobre o mundo, é também do mundo.

² Produzir momentos significativos da ação com uma câmera fotográfica requer destreza, agilidade, conhecimento do jogo e dos movimentos dos atletas e, é claro, intuição. Essas qualidades são privilégio de poucos, mas não são exatamente raras - são aprimoradas pela prática. Imagens como a famosa bicicleta de Pelé, obtida quando a base tecnológica da fotografia era relativamente precária, são simplesmente feitos notáveis da fotografia de futebol.

³ Para os estudiosos, o fotojornalismo moderno é uma criação europeia, alemã, que aprimorou a idéia de um jornal ilustrado introduzida pelo *The London Illustrated News* ainda na década de 1840. É instigante observar que os americanos resistiram por pelo menos duas décadas para substituir as câmeras de formato grande (Graflex) equipada com um *flash* à base de lâmpadas descartáveis, inadequadas para a produção de imagens de ação, pela câmera miniatura (35mm). Foi a influência dos fotojornalistas europeus que migraram para os Estados Unidos, fugindo do nazismo, que mudou a prática do repórter fotográfico americano. No século XIX os americanos estavam preocupados com a paralisação dos movimentos, trabalho formidável conduzido por Eadweard Muybridge que “congelou” o galope do cavalo. Na França, Etienne J. Marey, ao contrário, estava interessado no estudo do movimento como fluxo, uma postura que inspirou o movimento futurista algumas décadas mais tarde, e que deve ter estimulado a invenção do cinema, na França, pelos irmãos Lumière.

⁴ A contemporaneidade é importante. Desde o realismo de Courbet, dos anos 1850, e mais notadamente com a pintura impressionista, a arte busca no contemporâneo as questões meritórias, desenvolvendo uma nova iconografia e modos de representação, uma clara ruptura com a prévia influência da literatura e da história. A contemporaneidade da imprensa ilustrada, baseada como é em imagens francas e de tempo fracionário, não é, portanto, fortuita. A fotografia ocupou um lugar central nos principais movimentos expressivos da década de 1920, principalmente na Rússia socialista e entre os participantes da Bauhaus. Ela é uma ferramenta do *design*, outro fruto da época. A principal casa editora alemã, a Ullstein Press, depositou o controle de sua estratégia editorial e desenvolvimento gráfico nas mãos de um diretor de arte. Quanto aos fotógrafos, eram os personagens centrais de um formato ainda em desenvolvimento, até mesmo nas experiências posteriores como no caso da fotógrafa Margareth Bourke-White e sua contribuição para a revista *Life*.

⁵ A câmera *rangefinder* foi substituída por ser limitada quanto às objetivas compatíveis. Ela não aceita teleobjetivas de longa distância focal (200mm ou mais) nem grande angulares curtas (24mm ou menores). Alguns modelos apresentam problemas de paralaxe para distâncias curtas. Elas também não permitem visualizar o efeito de acessórios como o filtro polarizador, as lentes de aproximação ou o tubo de extensão; não podem ser usadas na fotografia de micros-

cópio; etc. A monoreflex que, ao contrário, mostra no visor a imagem que será efetivamente registrada no filme, está livre dessas restrições. E mais, aceita motores e *winders, backs* especiais, disparos por controle remoto (infravermelho e rádio) e outros acessórios caros aos profissionais.

⁶ A focalização automática é hoje um fator decisivo na aquisição de equipamento. A Nikon, detentora da preferência dos profissionais durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, divide hoje a liderança com a Canon, a pioneira nesse campo, que desenvolveu um eficaz e rápido sistema de focalização automática.

⁷ Já semi-automatizado desde meados dos anos 1970, o *flash* eletrônico é correntemente oferecido na forma *dedicated*: produzido especificamente para operar com uma câmera completamente automatizada, seu uso é totalmente controlado pelo *chip* da câmera, liberando o fotógrafo das operações.

⁸ A fotografia sobre prata depende de um processo de revelação que dura cerca de uma hora, pelo menos, para filmes positivos, e mais que o dobro desse tempo para as películas em negativo com cópias em papel. Com a fotografia digital, a imagem está pronta no próprio momento da exposição, pois nada mais é que um conjunto de sinais eletromagnéticos gerados e gravados durante a exposição.

A transmissão de fotos via cabo telefônico é lenta, sujeita a interferências que afetam sua qualidade tonal e resolução. Para a transmissão é necessário um par de transmissor/receptor, aparelhos caros, pesados e volumosos que ocupam espaço e que são disponibilizados apenas em um número reduzido de cidades. A fotografia digital pode, ao contrário, ser transmitida através de um módulo composto de *laptop*, telefone celular e a câmera digital. Para fins de identificação, o operador pode anexar, sobre a mesma mídia, um breve texto contendo a legenda e outras informações relevantes para o armazenamento e a distribuição da fotografia pelas agências de imagem. Assim, em questão de uma dezena de minutos, o fotógrafo está apto a transmitir os arquivos digitais.

A importância dessa redução dos tempos envolvidos na obtenção e transmissão das fotografias jornalísticas reside no fato de que a mídia impressa trabalha premida por prazos, e busca a produção de furos. No país, os jornais de circulação nacional já migraram, há quase uma década, da fotografia sobre prata para a digital.

Finalmente, a fotografia digital mantém a fotografia como uma ferramenta contemporânea. Pois, vivemos uma época que alguns intitulam de pós-fotográfica ou numérica. Ela também reaproxima a fotografia jornalística do jornal televisivo na medida em que encurtou os prazos para a circulação das imagens na mídia impressa. No caso do novíssimo jornalismo *on line*, ele recuperou terreno e é capaz de competir com o jornalismo televisivo pois praticamente produz em tempo real.

⁹ É comum apontar como o grande problema do cinema brasileiro sua relativamente pobre base tecnológica que gera um som de baixa qualidade, uma iluminação precária à maneira do *film noir*, e pouca ação. O espectador comum acostumou-se à excelência técnica oferecida pela televisão comercial, que opera com maior volume de recursos financeiros e base tecnológica complexa e, como se diz, não se impressiona com a produção cinematográfica nacional.

¹⁰ 1.892.160.000 segundos equivalem a uma vida média de 60 anos. É impressionante constatar que uma imagem obtida a um tempo de exposição em torno de 1/1000 de segundo possa ter qualquer significado em nossas vidas. A fotografia, por tal poder, já foi declarada como tendo substituído nossa memória. Através dela tendemos a recordar das coisas por um ou outro momento em que o fluxo de vida foi “congelado”, um presente imediatamente transformado em história.

Não é exagero afirmar que a fotografia foi um dos responsáveis pelo fracionamento sucessivo dos intervalos de tempo densos de significado. O impressionismo, ao enfatizar uma impressão retinal que é percebida em tempo fracionário, certamente é ilustrativo do inter-relacionamento dinâmico entres essas artes visuais. Finalmente, o fracionamento sucessivo dos momentos densos de significado é também observado no desenvolvimento da ciência desde meados do século XIX. O bilionésimo de uma existência média que corresponde a um tempo de exposição comum do processo fotográfico é talvez bem maior que o tempo envolvido pelo processamento de comandos no interior da CPU de um computador doméstico!

¹¹ A representação do atleta à maneira do *pop star* corresponde ao deslocamento do centro de atenção da equipe para seus jogadores mais talentosos. Se, por um lado, os jogadores mais ta-

lentosos são mais exigidos, por outro lado a permanência de sua imagem nos canais de distribuição e circulação traz benefícios financeiros seja na negociação dos salários ou, um fenômeno bem mais recente, nas negociações do direito de imagem. A imagem do jogador sofreu ao longo do período em exame uma transformação básica, ao menos na questão do decoro: compare-se a imagem fleumática e heróica do capitão Bellini erguendo a taça Jules Rimet em 1958, na Suécia, com a imagem semelhante de Cafu “trepado” em um pódio improvisado, desatinado. Ou o gesto de Maradona, esbravejando para uma câmera de vídeo durante a copa de 1994, que é sugestivamente semelhante à reação dos famosos à presença e afínco dos paparazzi.

Em particular, a revista *Placar* é parcialmente responsável por essa “modernização” da imagem do jogador de futebol. Essa declaração pode ser avaliada através do estudo das experiências gráficas e da abordagem que a revista adotou notadamente na primeira metade dos anos 1990.

¹² Em crônica para o departamento brasileiro da rádio BBC durante a última copa do mundo, o escritor Ivan Lessa comentou que o que realmente modificou o futebol foi o rádio transistor. Antes do rádio o torcedor observava atentamente o jogo para depois comentá-lo coletivamente no boteco. Com a invenção do rádio transistor o torcedor passou a “ver” o jogo pela fala do comentarista renunciando, assim, à sua condição de espectador para resignar-se à condição de consumidor ... de representações... produzidas pelos profissionais.

¹³ Os critérios para a edição (seleção) das imagens fotográficas podem ser resumidos à idéia de oportunidades óticas. Toda diferença e diversidade são exploradas (um modo estranho de se adaptar à máxima modernista de que fazer o novo é fazer de novo), e essa variedade sem dúvida investe e reforça o apelo populista. Assim, não é tanto a transformação (isso é, a representação) típica do ato fotográfico produzindo para o espaço discursivo da arte, mas a simples apresentação artística do sujeito da imagem ou objeto que realmente anima a cultura do futebol. Outro termo empregado durante as primeiras décadas da fotografia, para descrevê-la, também pode ser útil para o entendimento dos “critérios” editoriais: uma cabine de curiosidades infinitas. Em um certo sentido, então, a fotografia de futebol mantém vivo, e adaptado à nossa cultura, o interesse pelo *freak* percebido na arte americana na década de 1960, principalmente no trabalho de Diane Arbus, Danny Lyon, Gary Winogrand e outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Roland Barthes, *The Eiffel Tower and other mythologies*, (New York: Farrar Strauss and Giroux, 1979).
- John Berger, “Uses of Photography”, em *About looking* (New York: Pantheon Books, 1980).
- Susan Sontag, “In Plato’s Cave”, em *On Photography* (Harmondsworth: Penguin Books, 1979).
- John Tagg, “The Currency of the Photograph”, *Screen Education*, no. 28, (Autumn 1978), p. 45-67; reimpresso em *Thinking Photography*, Victor Burgin (ed), (Londres: Macmillan Publishers, 1982)