



FOTOGRAFIA E INQUIETAÇÃO

Uma leitura vertical da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado

Amarildo Carnicel

UNICAMP

Resumo: O presente artigo parte de um questionamento, aparentemente, simples. Por que, diante de uma coleção ou de um álbum de fotografias, há imagens que provocam algum tipo de inquietação? Faço essa pergunta a partir da observação de um universo de 250 fotografias produzidas por mim enquanto fotógrafo e pesquisador em projeto sobre memória e vida urbana. Para organizar essa análise, estabeleço categorias de fotografias (“Foto Negociada”, “Foto Consentida”, “Foto Não-consentida”, “Foto Predatória” e “Foto Denúncia”) e trabalho em três dimensões: aquele que faz a foto, aquele que observa a foto e aquele que analisa a foto. Portanto, procuro compreender as imagens a partir de três análises: • Enquanto fotógrafo: na escolha do que fotografar e na angulação encontrada; • Enquanto observador: ao mergulhar nas camadas da imagem, apontando elementos/detalhes que somente são possíveis a partir das informações fornecidas pelo fotógrafo; • Enquanto pesquisador: na leitura e na categorização das imagens, embora a análise se dê a partir de teorias e propostas desenvolvidas por diferentes pensadores da fotografia. Nessa análise, busquei detalhes que “falam”, que oferecem informações que permitem tornar visível o invisível.

O presente trabalho parte de um questionamento aparentemente simples. Por que, diante de uma coleção ou de um álbum de fotografias, algumas imagens provocam algum tipo de inquietação? Seria o cenário que compõe o quadrilátero? Seria a expressão ou o olhar do fotografado? Seriam as informações, como um todo, sobre a superfície lisa? Ou, simplesmente, – o que convenhamos não ser fácil alcançar – a beleza plástica da imagem?

Faço esses questionamentos a partir da observação de um universo de 250 fotografias produzidas por mim como fotógrafo e pesquisador vinculado ao projeto “Persistências e Mudanças no Viver Urbano Campineiro: Cambuí e Vila Industrial”¹ que visava registrar, por meio de imagens fixas, o cotidiano de dois bairros com características bastante diferentes no contexto sociocultural e urbano de Campinas. De um lado, a Vila Industrial, bairro proletário

¹ Trabalho desenvolvido por uma equipe de pesquisadores ligados ao CMU da Unicamp, sob a coordenação da profa. Olga von Simson. Teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Semiótica da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

cuja origem está na ferrovia que corta a cidade e que, apesar da evolução urbana, não tem vivenciado em larga escala o processo de migração de seus antigos moradores, mantendo, assim, costumes e características de décadas atrás. De outro, o Cambuí, região nobre da cidade que, enquanto alvo de especulação imobiliária, “expulsou” antigos moradores que permutaram casarões centenários por apartamentos ou salas comerciais em edifícios ou trocaram a agitação do bairro pela tranquilidade e segurança oferecidas pelos diversos condomínios horizontais localizados nos arredores de Campinas.²

Sempre que observo esta coleção de fotografias, noto que um conjunto de cinco imagens (apresentado ao longo deste trabalho), por alguma razão, me convida a uma observação mais atenta. Numa matemática simples, elas representam apenas dois por cento da coleção, mas as considero muito significativas a partir das informações nelas contidas, algumas de modo explícito, outras que me levam a refletir sobre aquilo que não está estampado sobre o papel, mas que pode ser observado quando se procura fazer uma leitura verticalizada do presente objeto de estudo. Segundo o antropólogo visual Etienne Samain, em palestra promovida pelo Instituto Itaú Cultural, em Campinas,³ a fotografia pode ser observada sob duas formas: na horizontal ou na vertical. Ele compara a leitura horizontal ao ato de assistir a um filme em que as imagens “passam”. Na observação horizontal, é como se estivéssemos olhando superficialmente as imagens em uma exposição fotográfica. Fotos que não nos sensibilizam “passam” rapidamente diante de nossos olhos, nos tornando “viajantes e navegadores.”⁴ Algumas fotos, entretanto, nos convidam a uma leitura vertical.⁵ Podem nos deixar inertes, provocando um olhar mais atento, de cima para baixo, como se penetrássemos em suas camadas, nos tornando “analistas e arqueólogos.”⁶ A leitura vertical não é fácil de ser feita – requer paciência, persistência. Ou, como prefere Vilém Flusser, os planos definem o deciframento de imagens. “Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões

² Sobre esse assunto, ver: CARNICEL, Amarildo. “Fotografia e memória urbana”. In: *Revista de Estudos – Curso de Jornalismo – PUC-Campinas*: 1999, pp. 19-32.

³ SAMAIN, Etienne. “Modalidades do Olhar Fotográfico”, palestra proferida dia 12/11/01 durante o Ciclo de Palestras “Panorama da Fotografia no Brasil: Séculos XIX e XX”, evento realizado no Instituto Itaú Cultural, em Campinas, no período de 12 a 27 de novembro de 2001.

⁴ SAMAIN, Etienne. “Modalidades do olhar fotográfico”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio (Sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.114.

⁵ Chamo de observação vertical a leitura feita a partir de uma linha vertical imaginária, que apresenta na extremidade superior os olhos do observador e na extremidade inferior o objeto observado. Essa linha que penetra o objeto possui temporalidade e dimensionalidade próprias.

⁶ SAMAIN, Etienne. “Modalidades do olhar fotográfico”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio (Sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.114.

abstraidas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*”.⁷ Significa que não enxergamos as coisas ou captamos as informações numa primeira observação. Quanto mais observamos, mais nos revela a fotografia. O olhar torna-se mais agudo, mais apurado, o que permite desenvolver uma teoria sobre essa imagem.

As cinco imagens que me convidaram ao mergulho em suas camadas retratam aspectos do cotidiano da Vila Industrial. Para organizar essa análise, divido as fotografias em cinco categorias e as rotulo como “Foto Negociada” (*imagem 1*), “Foto Consentida” (*imagem 2*), “Foto Não-consentida” (*imagem 3*), “Foto Predatória” (*imagem 4*) e “Foto Denúncia” (*imagem 5*), cujas leituras serão apresentadas no decorrer deste artigo. As cinco imagens que “mexem” comigo não são necessariamente as que “tocam” outro observador. Considerando a ambigüidade do sentido da foto, cada pessoa a vê sob diferentes ângulos. Assim, torna-se lugar-comum afirmar que tão subjetiva quanto a produção das imagens é a forma como procuro enxergar categorias ou rotular essas imagens. Subjetivo porque esse rótulo não se configura apenas enquanto observo o produto final, mas também a partir de minhas percepções e sensações do momento do registro fotográfico.

As imagens não são exatamente o que se vê, o que se pensa que é real – são tão polissêmicas quanto as palavras. Elas têm, sim, “significados evidentes, perceptíveis a um primeiro olhar, que lhe conferem uma comunicação instantânea, imediata.”⁸ Todavia, o que procuro é ir além dessa comunicação instantânea e do imediatismo da fotografia. Pretendo analisar o significado dessas imagens no contexto social em que foram produzidas, o condicionamento social que as determinou e assim ampliar a gama de informações que elas podem proporcionar e as interpretações que podem permitir. Almejo tornar visível o invisível. Na busca desses elementos torna-se de vital importância nesse processo minha participação como agente responsável pela produção das fotografias. É a observação do presente (análise da fotografia) que remete a um passado não muito distante (o ato do registro fotográfico) que permite reconstituir na memória os instantes que antecederam à imortalização daquele momento. O relato do fotógrafo pode elevar o *status* da imagem ao patamar de documento

⁷ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.7.

⁸ LEITE, Miriam L. Moreira. “Fotografia e história”. In: *Ciência Hoje* (Revista de Divulgação Científica da SBPC). Rio de Janeiro: 1988, p.24.

histórico – ocorrência pouco comum quando da análise de fotos antigas, quase sempre desprovidas de depoimentos verbais do fotógrafo, dos retratados, de descendentes ou de colecionadores – portanto, descontextualizadas do momento em que foram realizadas.

Ao observar o encontro entre o fotógrafo e o fotografado dentro do contexto sociocultural e urbano da Vila Industrial, faz-se necessário reconstruir a relação entre os dois elementos na visão do ensaísta Roland Barthes. Segundo ele, ao se analisar uma foto, três aspectos devem ser considerados: o “*operator*” (fotógrafo), o “*spectator*” (espectador) e o “*spectrum*” (fotografado).⁹ Assim, ao sair captando imagens, levo em consideração dois aspectos:

- quanto à minha postura: devo ser percebido pelo fotografado e, assim, dar-lhe a oportunidade de reagir à minha presença?
- quanto à reação das pessoas que observarão a imagem: toda fotografia é feita para ser observada.

Susan Sontag afirma que “embora a máquina fotográfica seja um posto de observação, o ato de fotografar significa mais do que mera observação passiva.”¹⁰ Como se pode observar, o desempenho do fotógrafo como agente que promove recortes na história é mais importante do que a qualidade ou os recursos do equipamento fotográfico. No ato do registro fotográfico o foco está sempre no olho do fotógrafo e não na reprodução final (qualquer fotografia, mesmo desfocada, foi dotada de foco inicial, ou seja, do olho do fotógrafo). Essa afirmação, no entanto, não abre mão da qualidade técnica mínima da fotografia, proporcionando condições para uma observação mais detalhada.

Definindo o enquadramento supostamente ideal, revelo a constante preocupação de incluir no foco o elemento humano. Sendo assim, acabo por invadir a privacidade do fotografado e, sem premeditar qualquer ato, acabo imprimindo ao instante registrado certa dose de agressividade. Essa agressividade é imposta pela simples presença da câmara. Afinal, posso capturá-lo em situações ou ângulos em que jamais possa se enxergar. Aproprio-me desse momento, embora pertença somente a ele. Esse ato indevido de apropriação assusta-o. Afinal, ele – ou o momento dele – passa a pertencer a um desconhecido, no caso, o fotógrafo.

⁹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

¹⁰ SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 12.

Interpretando as imagens

Percorrendo praças, estação de trem, calçadas e becos, desnudo o movimento urbano e, algumas vezes, documento o ócio, o ritual familiar, as mazelas da sociedade. Enquanto fotógrafo, elimino as fronteiras da inibição e intervenho.. Afinal, a simples presença da câmara fotográfica constitui uma intervenção. Documentar o instante é intervir. Entretanto, não compete ao fotógrafo criar um fato ou modificar uma situação – o que desvirtualizaria o assunto e abriria mão dos princípios que norteiam o presente trabalho.

As fotos não podem ser trabalhadas, analisadas como um todo. Devem ser classificadas a partir dos momentos por elas revelados. Assim, procuro interpretar a primeira das cinco imagens por mim selecionadas. Chamo de “Foto Negociada” a que mostra um casal de noivos numa praça pública (*imagem 1*). Procuro analisá-la sem perder de vista que, no ritual de registros de família, a fotografia de casamento, quase sempre apresentada em álbuns ou num porta-retrato disposto sobre uma mesa ou estante, é o momento de esplendor e glorificação das pessoas estampadas na imagem.



IMAGEM 1 – FOTO NEGOCIADA

Descrevendo a imagem: um casal de noivos simula um beijo apaixonado para um fotógrafo na Praça do Teatro Castro Mendes. Uma palmeira e um coreto “ilustram” o pano de fundo. Toda a cena é refletida num espelho d’água a partir do posicionamento estratégico do

fotógrafo. À direita da imagem, outro noivo – um dos cinco que se revezavam nos cenários da praça naquela tarde – aguarda a parceira que posa sozinha para outro fotógrafo. Mais ao fundo, na calçada ao pé do coreto, crianças bastante familiarizadas com essas cenas – afinal, isso se repete semanalmente –, andam de bicicleta, circulando entre noivos e fotógrafos.

Essa iniciativa dos noivos me causou inquietação. O que impulsiona o casal, ao deixar o local da cerimônia, a realizar uma seqüência de fotos em praça pública? O que para algumas pessoas é motivo de vergonha, para esses fotografados é motivo não só de alegria, como também de orgulho. O comportamento, na verdade, revela uma prova de relação de identidade e de pertencimento entre o bairro e a classe operária. O casal, e tampouco o fotógrafo, suponho, não se dão conta disso. Os noivos são estimulados pelo profissional que garante que o álbum ficará mais bonito e “diferente/criativo” se forem incluídas imagens que fogem do lugar-comum (diante de altar, ao lado dos padrinhos e de familiares ou colocando as alianças).

“O exame de posições e planos das fotos põem à mostra a interdependência entre fotógrafo, fotografados e as condições técnicas da fotografia – aspecto habitualmente ignorado nos estudos que têm por objeto a imagem fotográfica por si mesma.”¹¹ É a foto “negociada”, em que o casal quer ser fotografado – portanto, está pagando para isso – e acata todas as sugestões (uma espécie de ordem) do fotógrafo que idealiza a composição perfeita entre o homem e a natureza, apoiada no domínio da técnica que permite o equilíbrio de luz, cor, contraste, brilho e reflexo – a imagem refletida no espelho d’água é a determinante para a criação do cenário. Trata-se da reprodução de um fato a partir da construção de uma cena.

A foto “negociada”, mais do que todas as outras, é produzida para ser observada. E essa observação pode levar a diferentes interpretações a partir da forma como ela é apresentada, devendo considerar, por exemplo, o suporte que constituirá o posto de observação. Fotos de casamento, prática muito difundida, geográfica e socialmente, não raro, são apresentadas em álbuns, simples ou sofisticados, mas que têm a função de reescrever nas páginas do tempo a memória que será preservada por um membro da família, o guardião de imagens. Ao procurar transportar a imagem que tenho em mãos para uma das páginas do álbum de casamento, ponho-me na posição do *spectator* de Barthes que está folheando a coleção, e também na posição do fotografado, o *spectrum*, que está com um olho na foto e o

¹¹ LEITE, Miriam L. Moreira. “Fotografia e história”. In: *Ciência Hoje* (Revista de Divulgação Científica da SBPC). Rio de Janeiro: 1988, p. 27.

outro no observador. Para ambos, conforme assinala Miriam Moreira Leite, “a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmar o sentimento que este tinha de si e de sua unidade. Tanto o ato de tirar retratos como o de contemplá-los assumem o valor de um ritual de culto doméstico em que a família pode ser vista, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto”¹², e este ritual como fator constituidor do próprio grupo.

Há décadas, a cena composta de noivos, pajens e damas-de-honra desfilando pelas calçadas da Praça do Teatro Castro Mendes se repete, sempre nas tardes de sábado. É uma espécie de “rolo compressor” em que o fotógrafo que está “montando” a cena deve agir rápido, porque atrás tem outro fotógrafo e seus “noivos” para a composição do mesmo cenário para a foto “diferente / criativa”. A tarde vai e a noite avança impiedosamente, o que compromete as condições de luz para a composição da imagem idealizada. Nesse exercício de briga contra o relógio, o fotógrafo deve coordenar as ações dos noivos e de seus acompanhantes com um olho no visor da câmara e outro no movimento das crianças que circulam com bicicletas atrapalhando sua concentração e a dos fotografados. Conforme assinala Leite, “a semelhança e a regularidade de retratos de família feitos em lugares e épocas diversos revelam que eles se impuseram como forma estereotipada tanto nos temas de sua predileção como no ritmo da prática, na estética implícita, no significado que lhes é atribuído e na satisfação psicológica que propiciam”¹³. É a negociação explícita entre o fotógrafo e os noivos. Enquanto o profissional está vendendo um produto, fazendo um negócio, os contratantes, no caso os noivos, estão em busca de uma satisfação social e psicológica. Mais: os noivos vislumbram naquele instante congelado uma forma de proteção contra o tempo (as pessoas envelhecem, se separam, morrem...mas a imagem permanece), de comunicação com os outros (a foto, insisto, é produzida para ser vista), de expressão de sentimento (“veja como estávamos felizes”) e de prestígio social (disponibilização de recursos materiais para criar o ritual do casamento e para que um profissional registrasse todas as etapas daquele fato social). É a foto negociada revelando papéis sociais, marcas de posição social nos cenários que lhe são compatíveis.

A segunda e a terceira imagens, as quais rotulo como “Foto Consentida” (*imagem 2*) e “Foto Não-consentida” (*imagem 3*), por terem como foco pessoas idosas (somente nesse

¹² Idem, p.27.

¹³ Ibidem, p.28.

aspecto se assemelham: enquanto um “fugiu” do registro o outro fez “pose” para o fotógrafo), para melhor compreensão desta proposta, devem ser analisadas conjuntamente.

IMAGEM 2 – FOTO CONSENTIDA

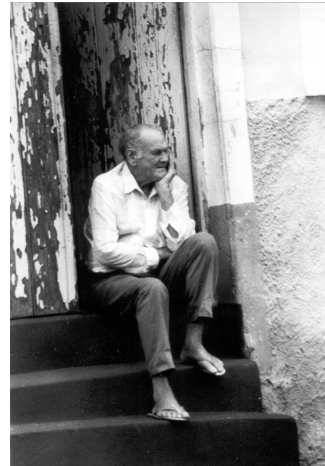


Imagem 2 – Foto Não- consentida

Descrevendo as imagens: a “Foto Consentida” (*imagem 2*) mostra um homem idoso (sexagenário, talvez) sentado no banco da antiga Estação Ferroviária de Campinas (Fepasa). Com uma teleobjetiva de 200 mm, de baixa luminosidade, posicioneo o fotografado contra a luz, provooco um contraste acentuado que acaba por desenhar o cenário que compõe a imagem. Ao jogar o foco no rosto do fotografado, cujo chapéu permite apenas uma pequena área de luz (o rosto, portanto, é quase que totalmente escondido pela sombra), imprimo à imagem uma certa dose de mistério e de indefinição. Com o uso da teleobjetiva diminuo sensivelmente a profundidade de campo e coloco, num mesmo plano, o banco anterior ao que ele está sentado, tendo ao seu lado instrumentos de trabalho como vassouras e galões com produtos de limpeza. Essa composição é emoldurada pelo arco do telhado da estação que se torna negro diante da explosão da luz externa. À esquerda da foto, vê-se a silhueta de um homem, totalmente desfocado, que observa o ato do registro fotográfico.

A “Foto Não-consentida” (*imagem 3*) contém informações que seguem na contramão da imagem que acabo de descrever. Retrata um senhor idoso (aparentando entre 70 e 80 anos) sentado nos degraus que dão acesso à sua casa. Calça e camisa de manga longa, chinelos de dedo, braço esquerdo sobre a coxa apoiando o queixo. Olhar distante. Os degraus escuros num primeiro plano e a porta descascada, quase sem pintura, entreaberta às costas do fotografado, reproduzem um jogo de linhas horizontais (degraus) e verticais (portas, batente e coluna da

parede) que valorizam a composição da imagem. Todavia, o “*punctun*”¹⁴ desta imagem está no olhar distante do fotografado, que em duas ocasiões, ao se dar conta de que era alvo de minha câmara, levantou-se, entrou na residência e fechou a porta.

Inconformado, simulei uma desistência e parti. Bastou uma volta ao quarteirão para que meu alvo lá estivesse novamente. Posicionei-me no outro lado da calçada, a uns 30 metros de distância, e sem que fosse percebido, saquei da teleobjetiva e fiz a foto. Tinha, assim, vencido o desafio lançado pelo próprio fotografado ao mostrar relutância diante do meu interesse. Tecnicamente, a imagem deixou a desejar. A pouca luminosidade da teleobjetiva obrigou-me ao uso de uma velocidade muito baixa, resultando numa fotografia tremida. Todavia, neste caso, mais importante do que a foto mostra é o que ela projeta, o que ela alude.

Estamos, assim, diante de duas fotos que, mesmo sem o relato pelo fotógrafo das condições em que as imagens foram produzidas, mostram claramente o comportamento dos fotografados: um olha decididamente para a objetiva e o outro nem a percebe. Rotulo a imagem produzida na Estação da Fepasa como foto “consentida” porque o fotografado diante da presença do fotógrafo, prestou-se ao jogo social e posou (difere, portanto, da foto negociada, em que o fotógrafo tinha autonomia para guiar os passos e orientar a postura dos fotografados, no caso, os noivos). Embora não tivesse ocorrido nenhum diálogo (apenas um lacônico “bom dia!”), o homem da Fepasa, ao perceber minha intenção, apoiou-se com o braço esquerdo no encosto do banco e fitou a objetiva. Seu olhar vai diretamente ao encontro do observador, “como se não tivesse ocorrido a mediação do fotógrafo e da máquina.”¹⁵ Na produção desta imagem, por mais que o fotografado se empenhasse em se ‘construir’ para o fotógrafo, o resultado final fugiria totalmente de seu controle, conforme assinala Barthes: “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.”¹⁶

¹⁴ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

¹⁵ LEITE, Miriam L. Moreira. “Fotografia e história”. In: *Ciência Hoje* (Revista de Divulgação Científica da SBPC). Rio de Janeiro: 1988, p. 30.

¹⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 22.

A indiscrição, todavia, está presente na produção da foto “não-consentida”. É o olhar indiscreto disparado por um desconhecido, o fotógrafo, que vai se apropriar daquele momento independentemente da vontade do fotografado. Neste sentido, afirma Samain: “A fotografia não gosta da indiscrição, mesmo que ela a induza muitas vezes. É, talvez, por essa razão, que resistimos à objetiva quando nos aponta, que estamos raramente satisfeitos da imagem que fabricou de nós. Ela dizia ‘demais’, ‘o que não queríamos dizer’, revelava ‘o que não devia mostrar’. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências e memórias.”¹⁷

A relutância diante do olhar indiscreto do fotógrafo é acentuada na velhice. Normalmente, as pessoas idosas, não muito satisfeitas com o presente – muitas afirmam: “velho estraga a foto” – não se deixam fotografar. “A velhice é, de todas as fases da vida, aquela em que os efeitos e as marcas adquirem maior visibilidade. Num modelo de sociedade em que beleza e juventude atuam como valores fundamentais, o corpo que envelhece vai tornando-se decrépito.”¹⁸

Quando se deixam fotografar, os idosos procuram ambientes/cenários que tenham algum significado, algo que remeta a um momento de felicidade, de domínio, de conquista. Entre as fotos de pessoas idosas que povoam o ambiente doméstico, é bastante comum a cena com filhos e netos, o que denota a valorização da instituição familiar; na igreja, o que remete à religiosidade; no antigo local de trabalho, evidenciando que foi o responsável ou que contribuiu para a criação dos filhos; ou num espaço da casa que possa transmitir idéia de *status* social. Isso pode explicar a relutância à foto por parte do homem sentado nos degraus externos da casa. A porta da sala quase sem pintura que compõe o pano de fundo da imagem não remete à nenhuma das ‘conquistas’ ora descritas. Se tomarmos esse pensamento como verdade, por qual motivo o homem da Fepasa – também uma pessoa de aparência bastante simples – teria se fabricado para a foto? Numa primeira tentativa de resposta, compartilho da afirmação do fotógrafo Júlio Alcântara quando assinala que “um detalhe do ambiente pode

¹⁷ SAMAIN, Etienne. “Modalidades do olhar fotográfico”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio (Sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.112.

¹⁸ FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. “O retrato de si”. In: LEAL, Ondina Fachel (org.). *Corpo e Significado*. Porto Alegre: UFRS, 1998, p.419.

compor uma traço explícito na personalidade de uma pessoa fotografada e significar um acréscimo de informação”¹⁹. Ao ser fotografado com seus utensílios de trabalho (vassouras e produtos de limpeza) ele procurou transmitir a idéia de uma pessoa ativa, que de alguma forma estava sendo útil à sociedade e assim negando o estereótipo do velho improdutivo em nossa sociedade.

As fotos ‘Predatória’ (*imagem 4*) e ‘Denúncia’ (*imagem 5*), a exemplo das duas anteriores, devem ser analisadas em conjunto. Não foi necessário pedir licença ou o consentimento aos fotografados por uma razão bastante simples: ambos dormiam. Portanto, agi com liberdade para fabricar a imagem. Podia me aproximar, buscar diferentes angulações e, até deformar, sem ser importunado por eles, sem sofrer a censura ou ser questionado ou intimidado pelo olhar, que poderia ter sido desferido para a objetiva do fotógrafo.

Imagem 4 – Foto Predatória



Imagem 5– Foto Denúncia



Descrevendo as imagens: a foto “Predatória” mostra um homem dormindo no banco do jardim da Praça do Teatro Castro Mendes sob a sombra de um árvore frondosa. Sono pesado, de uma pessoa embriagada que parecia não se importar com o desconforto da “cama” improvisada. O corpo tenta se aninhar nas ondulações do assento de concreto. Paletó xadrez desbotado, calça jeans justa e suja e tênis surrado revelam a condição social pouco favorável do fotografado. O rosto inchado denuncia um estado de embriaguez que conduz à marginalização pela sociedade. O banco e a sua sombra, o corpo do homem e o muro ao fundo imprimem um grafismo horizontal que é quebrado pelas linhas sinuosas da árvore. Visualizo esses elementos para a composição da cena. No ato do registro tenho a sensação de

¹⁹ CHINALIA, Nelson S. “Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia”. Dissertação de mestrado defendida junto à Faculdade de

estar cometendo um saque. Roubo a imagem de modo covarde, sem dar ao fotografado (uma espécie de presa impotente) a mínima chance de reação. É o ataque do predador diante da presa inerte.

A foto ‘Denúncia’ também mostra um corpo em sono profundo no chão do antigo túnel de pedestres da Fepasa. Impossível identificar se é homem ou mulher. Prefiro não me aproximar. A explosão do flash produz uma superexposição no pé descalço. O tom artificial da luz imprime coloração diferente, como se pé e mão não pertencessem ao mesmo corpo. Mesmo dormindo, a mão esquerda segura o chinelo de dedo, talvez, um de seus raros pertences. Paredes pichadas (é possível identificar à esquerda a inscrição “te amo muito” e, à direita, “Luisa”) revelam expressões e homenagens que, suponho, há muito não são dirigidas ao fotografado. Falhas no sistema de iluminação do túnel “provocam” novos arcos e maior profundidade de campo, alimentada pelo brilho da cerâmica desgastada que reveste o piso. Ao fundo, vejo a silhueta de um homem que caminha em minha direção. Às minhas costas, ouço os passos de outro que se aproxima. O temor por uma emboscada aumenta. Rapidamente, registro minha “denúncia” das mazelas da sociedade, guardo meu equipamento e saio em direção oposta a da silhueta que agora está a poucos metros de mim. A penumbra e o eco dos passos tornam o local ainda mais sombrio.

Vale destacar também que no presente trabalho, embora não tivesse em sua essência um caráter subversivo, as imagens acabam por passar essa conotação. Com a câmara nas mãos, no momento de captação das imagens procuro ter o discernimento entre a foto-documento (proposta do projeto, quando digo “isto foi”, “isto aconteceu”) e a fotografia subversiva, conforme assinala Barthes: “No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”²⁰. Vai além quando afirma que “a foto é perigosa. É dotada de funções como informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade”²¹. Fazendo uma leitura mais atenta, vejo que na tentativa de documentar o real, torno-me, guardadas as proporções, um agressor, um agente que denuncia, como já foi mencionado, as manchas, as máculas da sociedade. Como meio de expressão,

Comunicação Social Cásper Líbero. São Paulo: 2001, p.36.

²⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 62.

²¹ Idem, pp. 48-49



essas imagens “transcendem a função documental e passam a despertar consciências.”²². São fotos que falam demais, fazem refletir, provocam incômodo, sugerem um sentido.

Essas atribuições das fotografias em análise, ainda na visão de Barthes, somente são perceptíveis pela ação surpreendente do fotógrafo: “‘imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele.”²³ Considerando, neste contexto, o fotógrafo como um agressor e a câmara como um instrumento invasivo, vejo duas formas de captar a naturalidade durante o registro fotográfico: quando me apresento e conquisto a confiança do fotografado, ou quando o surpreendo. Em ambas as fotos, ‘Predatória’ e ‘Denúncia’ não me restaram alternativas, o elemento surpresa foi determinante na elaboração do trabalho.

Trabalhando em três dimensões

Neste ensaio, trabalho em três dimensões: aquele que faz a foto, aquele que observa a foto e aquele que analisa a foto, conforme veremos a seguir:

- como fotógrafo: na escolha do que fotografar e na angulação encontrada;
- como observador: ao mergulhar nas camadas da imagem, apontando elementos/detalhes que somente são possíveis a partir das informações fornecidas pelo fotógrafo;
- como pesquisador: na leitura e na categorização das imagens, embora a análise se dê a partir de teorias e propostas desenvolvidas por diferentes pensadores da fotografia.

Para Boris Kossoy, “A fotografia é o resultado de um processo de criação/construção técnico-cultural-estético de uma realidade imaginada, dramatizada de acordo com a ênfase pretendida em função da finalidade ou aplicação a que se destina.”²⁴ Não importa para que se destina uma produção fotográfica – a imagem congelada sobre a superfície de papel será sempre resultado do assunto que o fotógrafo elegeu. O elemento fotografado é produto da escolha ideológica do fotógrafo. O assunto fotografado não é só a opção pelo elemento

²² CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Unicamp. 1993, p. 143.

²³ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.5.

observado, mas também o que despertou no fotógrafo alguma sensação diferente em detrimento do que foi olhado desapercivelmente. Como afirma Sontag: “Ao ensinar-nos um novo código visual, a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar e o que efetivamente podemos observar. Constitui ela uma gramática e, o que é ainda mais importante, uma ética do ver.”²⁵ Esse novo código visual sugerido pela ensaísta é fruto da bagagem cultural do fotógrafo, ou seja, a opção pelo registro é algo refletido, muito distante de um documento desprezioso, feito ao acaso.

Por trás da câmara fotográfica há um agente que, ao acionar o obturador, deixa aflorar toda uma bagagem cultural, seja ela em tom de denúncia, de agressividade e até mesmo de ingenuidade. Em entrevista ao matutino capixaba *A Gazeta de Vitória*, Sebastião Salgado, um dos fotógrafos mais expressivos do mundo na atualidade, afirma: “existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar...”²⁶ Essa idéia é reforçada por Nelson Chinalia quando afirma: “O chamado documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro fotoquímico ou eletrônico do objeto fotografado, como previram seus inventores. Ela foi sempre uma representação do real, intermediada pelo repórter fotográfico que a produz, segundo sua forma particular de compreensão do real, seu repertório, sua ideologia.”²⁷ Ratificando esse pensamento, Cartier-Bresson diz: “Quero que as pessoas tenham consciência de que o objeto usado é uma simples ferramenta; o que realmente conta são seus olhos, sua sensibilidade e a força das formas que cria.”²⁸ Embora Bresson não faça nenhuma alusão declarada à ideologia ou à bagagem cultural que se expressa dentro do quadrilátero da foto, evidencia a subjetividade do fotógrafo, independentemente do suporte técnico de que ele dispõe para a realização do trabalho.

²⁴ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.31.

²⁵ SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p.3.

²⁶ “A fotografia é uma forma de vida” (*A Gazeta de Vitória*). In: VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: Reflexos e Reflexões*, Porto Alegre, L&PM, 1986, p. 68.

²⁷ CHINALIA, Nelson S. “Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia”. Dissertação de mestrado defendida junto à Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. São Paulo: 2001, p.8.

²⁸ “Cartier-Bresson, um artesão das imagens”. In: *O Estado de S. Paulo*, p.D-5, 25 de agosto de 1995.



Como se percebe, as fotos apresentadas neste artigo não foram analisadas como um todo. Procurei rotulá-las a partir dos momentos por elas revelados. Optei, ainda, por uma leitura orientada por um trabalho de desconstrução quando destaquei e isolei detalhes que considero representativos. Busquei detalhes que “falam”, que oferecem informações que permitem tornar visível o invisível. Todavia, para analisá-las individualmente, estabeleci uma ordem/organização tão subjetiva quanto a produção das próprias imagens. As fotos foram reunidas de modo a estabelecer uma seqüência que vai da glorificação ou da apoteose – como prefere Leite quando analisa fotos de casamento – à degradação do ser humano apresentada em estado de indignação.

Segundo Sontag, “o fotógrafo saqueia e ao mesmo tempo preserva, denuncia e consagra.”²⁹ Ao circular pelo bairro, captando atmosferas e entregando-me as impressões e aos acontecimentos que de alguma forma me sensibilizam, sinto-me um *flâneur*, espécie de inimigo da pressa. Apesar da aparente despreensão, ao observar mais atentamente as imagens deste ensaio, acabo cometendo simultaneamente os quatro atos “percebidos” pela ensaísta. De fato, ao fotografar, aproprio-me do momento; preservo a imagem de algo que num futuro se extinguirá ou, numa hipótese menos remota, se transformará; denuncio o estado do objeto ou da pessoa de meu foco; e consagro, congelando aquele momento para a eternidade.

²⁹ SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 65.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Unicamp, 1993.
- _____. “Fotografia e memória urbana”. In: *Revista de Estudos – Curso de Jornalismo* (no. 2). Campinas: PUC-Campinas, 1999.
- CHINALIA, Nelson S. “Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia”. Dissertação de mestrado defendida junto à Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. São Paulo: 2001.
- FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. “O retrato de si”. In: LEAL, Ondina Fachel (org.). *Corpo e Significado*. Porto Alegre: UFRS, 1998.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.7.
- LEITE, Miriam L. Moreira. “Fotografia e história”. In: *Ciência Hoje* (Revista de Divulgação Científica da SBPC). Rio de Janeiro: 1988.
- SAMAIN, Etienne. “Modalidades do olhar fotográfico”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio (Sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.