



Memórias Visíveis¹

André Luís Carvalho²

Universidade de Brasília e Universidade Católica de Brasília

Resumo

O texto analisa a trajetória do trabalho de documentação fotográfica de expressões culturais catalogadas pelo Projeto Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno, no período de 2004 a 2006. São discutidas questões determinantes do modo de produção fotográfico como desafios técnicos, finalidades, interesses coletivos e individuais, contexto do assunto representado, tentando, de algum modo, evidenciar tensões existentes entre os diversos olhares que se colocam no processo de elaboração do discurso imagético (do imaginário do autor-fotógrafo às limitações, potencialidades, motivações e expectativas que o cercam). Trata ainda de questões de linguagem e estilo no processo de construção de um acervo de imagens para catálogo, livro e exposição fotográfica.

Palavras-chave

Fotografia; fotojornalismo; documentário; representação; imaginário.

Corpo do trabalho

A proposta deste texto é apresentar, em fragmentos, tal como a fotografia faz com a vida, algumas impressões, registros de uma história por trás das histórias. O tema é a trajetória do trabalho fotográfico desenvolvido ao longo de pouco mais de um ano de realização do projeto Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE)³. É uma história sobre imagens fotográficas captadas,

¹ Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² André Luís Carvalho (adlcarvalho@gmail.com): professor do Curso de Comunicação Social – Universidade Católica de Brasília -, mestrando do Curso de Comunicação Social – Universidade de Brasília -, consultor de fotografia do projeto RIDE e autor deste texto, que contou com a generosa e fundamental contribuição de:

Eduardo Kolody Bay: estudante de História - Universidade de Brasília -, responsável pela documentação fotográfica no município de Formosa/GO.

Ivany Câmara Neiva: professora do Curso de Comunicação Social – Universidade Católica de Brasília -, coordenadora da Equipe de Luziânia/GO do projeto RIDE.

Herbert Carlos Gomes da Silva: estudante de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo, Universidade Católica de Brasília -, responsável pela documentação fotográfica no município de Luziânia/MG.

Johanna Nublat: estudante de Comunicação - Habilitação em Jornalismo, Universidade de Brasília -, responsável pela documentação fotográfica no município de Corumbá de Goiás/GO.

Thaíza Nascimento Dias: estudante de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo, Universidade Católica de Brasília -, responsável pela documentação fotográfica no município de Santo Antônio do Descoberto/GO.

Yokohare de Magalhães Teles: estudante de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo, Universidade Católica de Brasília -, responsável pela documentação fotográfica no município de Buritis/MG.

³ Pesquisa sobre patrimônio imaterial, patrocinada pela Petrobras, no final de 2004, 2005 e início de 2006, e desenvolvida por professores e estudantes da Universidade Católica de Brasília (Curso de Comunicação Social) e Universidade de Brasília (Cursos de História e de Comunicação Social). A coordenação foi desempenhada pelos professores Dra. Thereza Negrão e MSc. Alex da Silveira. Além da documentação fotográfica, o projeto RIDE também prevê a elaboração de vídeos documentários sobre o patrimônio imaterial do Entorno do DF, cujo trabalho de edição final contou com a orientação do professor MSc. Mauro Giuntini Viana.



principalmente, em cinco municípios pertencentes a essa região – Formosa, Luziânia, Santo Antônio do Descoberto, Corumbá, no Estado de Goiás, e Buritis, em Minas Gerais. A intenção não é abarcar a complexidade do vivido, a totalidade do experimentado, mas alguns de seus instantes, a partir dos quais é possível se ter uma idéia de caminhada, de percurso, repleto de desafios, descobertas e muitos olhares.

A estrutura que se pretende para esse ensaio escrito é a de um bloco de notas, um diário de bordo, que ora preocupa-se em ser o mais preciso possível e, de forma ilusoriamente passiva, relata o observado, ora cuida de deixar explícitos os juízos formados, os valores acerca do vivido, e por fim tenta ordená-lo, acreditando que assim poderá entendê-lo e, portanto, revivê-lo melhor. Mas, ao final, sempre redescobre que, na verdade, só é possível registrar partes do que se vive, recortes espaço-temporais, memórias pontuais de um todo muito mais complexo do que o que se consegue contextualizar.

Cinco cidades, cinco equipes: cada uma – composta por um professor universitário, cujo papel era de coordenador de pesquisa, e três estudantes – com um aluno diretamente responsável pela fotografia. Embora nem sempre fosse o único a fotografar, pois por diversas razões, muitas delas impostas inclusive pelos próprios assuntos (acontecimentos, objetos e personagens) de registros, os integrantes revezavam-se ou se somavam nas atribuições de campo. Quatro desses fotógrafos cursam Comunicação e um, História. O desafio comum: construir um acervo imagético de manifestações ligadas ao patrimônio imaterial das cidades da RIDE acima citadas. Esse acervo já possuía, de acordo com o previsto em projeto, uma orientação de uso: iria compor um catálogo, um livro e uma exposição fotográfica. Portanto, o material produzido já nasceria predestinado a três destinos. O primeiro desafio foi conhecer o instrumento de trabalho, as câmeras fotográficas, seus limites e potencialidades, e os locais a serem visitados.

O meu papel foi o de consultor do trabalho fotográfico, portanto, nem sempre atuei como fotógrafo. Por isso, peço licença ao leitor para, em alguns momentos desse ensaio, usar o “eu”, quando entendo o que digo como impressões particulares, em outros, a primeira pessoa do plural, o “nós”, pois tentamos (eu e os cinco estudantes responsáveis pela maioria das imagens) construir, em conjunto, os passos para o trabalho fotográfico de campo, e o “ele”, quando falo do fotógrafo de forma mais universal ou mesmo sobre vivências das quais não participei diretamente. Como dito

antes, de forma semelhante ao que faz nossa memória, que ora nos insere, ora nos faz olhar quase como expectadores de nós mesmos nossas próprias imagens mentais.

Instrumentos de ver

De início, vale salientar, o equipamento fotográfico digital de que dispúnhamos na maior parte das saídas de campo apresentava limitações ligadas ao uso do *flash* eletrônico, com baixa potência, e ao *zoom* ótico de pequeno alcance.⁴ O primeiro aspecto, relacionado ao *flash*, dificultava tanto o registro de áreas muito amplas, como varandas de casas, quintais, salões, interiores de igrejas, ruas, onde muitas das manifestações culturais se desenvolviam, como de grandes grupos de pessoas, com mais de vinte integrantes. Exigia ainda que o fotógrafo se aproximasse muito do assunto, em função de seu curto alcance. Além disso, a cada acionamento do disparador da câmera, o *flash* levava um tempo considerável (se levarmos em conta ações de curto espaço de tempo como expressões faciais, gestos rituais, a entrega de uma bandeira na Folia de Reis ou do Divino) para também ser acionado. Isso obrigava o fotógrafo a um exercício de antecipação ao momento em que a captação da imagem deveria precisamente ocorrer, tentando prevê-lo de forma quase intuitiva. Nos casos de pouca luz ambiente, quando o uso do *flash* então se tornava indispensável, é claro que tal fator acabava gerando um considerável número de erros, ou melhor, perdas de instantes de registro.

Já o *zoom* ótico – que por apresentar uma melhor qualidade de imagem, se comparado ao digital, era o único a ser empregado –, acabava também obrigando o fotógrafo a se aproximar da cena captada, no caso, por exemplo, de um *close* em algum detalhe. Desse modo, em diversas situações, a técnica acabou determinando decisivamente estratégias de abordagem do assunto. O autor da foto deveria, ao mesmo tempo, garantir o registro do instante pretendido, sem, contudo, interferir excessivamente no ritual em andamento. Como diversas situações exigiam, desse modo, uma redução considerável da distância fotógrafo/assunto, no intuito de se produzir uma imagem que evidenciasse, com eficácia, os aspectos simbólicos significativos do ritual em questão, o autor do disparo tinha que, em alguns momentos, optar ou pela gravação da imagem ou pela possibilidade de interferir na cena. Nesse caso, o respeito ao que se fotografa estabelece o limite de tal escolha, deixando, em algumas circunstâncias,

⁴Câmeras *Ciber-shot* DSC - P93A; marca Sony; resolução de 5.255.000 *pixels* totais e de 5.090.000 *pixels* da câmera; zoom 3X (7,9 a 23,7mm, na conversão para 35mm: 38 a 114mm); f 2.8-5.; *flash*: distância recomendada de 02,m a 3,5m (W), 0,6m a 2,5m (T).



somente para a memória visual, e não para a câmera, a responsabilidade de diversos registros.

Se por um lado tais fatores técnicos representam desafios, por outro obrigam os “pesquisadores-fotógrafos” a um maior cuidado e compreensão dos acontecimentos em pauta, de modo que menos se dependa do desempenho do aparelho e mais da perícia de quem se apropria dele e o transforma em instrumento eficaz de abordagem. Ou seja, a todo momento a realidade se impõe ao ato fotográfico, exigindo de seu responsável escolhas e adaptações instantâneas, capazes de garantir a eficácia do disparo. Assim, conhecer bem a tecnologia empregada e o assunto em pauta, ajustando objetivos e possibilidades, acaba sendo um elemento vital para o ofício de campo, principalmente quando frações de segundos tornam-se tempos de definição. Henri Cartier-Bresson, um dos mais reconhecidos fotojornalistas da modernidade, em seu famoso ensaio chamado “O Instante Decisivo”, pondera sobre o que chamamos técnica:

...desenvolveu-se todo um fetichismo a respeito da técnica fotográfica. Esta última deve ser criada e adaptada unicamente para realizar uma visão; ela é importante na medida em que devemos dominá-la para transmitir o que vemos; é o resultado que conta, a prova, elemento de convicção que a fotografia deixa, senão não cessaríamos de descrever todas as fotos fracassadas e que só existem no olho do fotógrafo. [...]

A máquina fotográfica é para nós uma ferramenta, e não um belo brinquedo mecânico. Basta ficar à vontade com o aparelho que convenha ao que se quer fazer. O manejo do aparelho, o diafragma, as velocidades, etc., devem tornar-se um reflexo, como mudar a marcha num automóvel, e não há o que discorrer sobre essas operações, mesmo as mais complicadas (...).⁵

E ainda sobre o tema diz Cartier-Bresson:

Como negar o tema? Ele se impõe. E porque existem temas em tudo o que se passa no mundo bem como no nosso universo mais pessoal, basta ser lúcido perante o que se passa e honesto face ao que sentimos. Situar-se, em suma, em relação ao que se percebe.⁶

Olhares contidos

Com o propósito de contextualizar melhor o trabalho de documentação fotográfica realizada nesse projeto e as questões acima apontadas, é importante nos apropriarmos do que Boris Kossoy⁷, fotógrafo e historiador brasileiro, propõe como aspectos imprescindíveis ao entendimento da fotografia: as contextualizações referentes à tríade assunto/fotógrafo/tecnologia. Sobre a tecnologia já fizemos breves

⁵ CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, p. 26.

⁶ Idem, *ibidem*, p.20.

⁷ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.26.



considerações. Já a respeito do ofício de fotografar, é preciso levar em conta quem são seus autores. Como consultor da produção fotográfica, minhas atribuições eram planejar, acompanhar, estudar, debater e editar toda a produção das fotos, embora a maior parte do meu trabalho – devido principalmente ao grande número de viagens de campo e de tempo de permanência nas cidades em questão – acabou sendo feito não em loco (nas cidades), mas no retorno dos fotógrafos de suas empreitadas fotográficas.

Como estratégia de produção, fazíamos encontros periódicos para tratarmos de diversos assuntos relacionados à captação das imagens estáticas. A maioria dos fotógrafos, embora com alguma experiência, eram iniciantes – haviam cursado, nas suas faculdades, disciplinas como Introdução à Fotografia, Fotojornalismo, Fotografia Publicitária ou participado de cursos básicos extracurriculares. Portanto, as ponderações de Henri Cartier-Bresson sobre a técnica se tornar um reflexo quase imperceptível, no nosso caso é questionável. O autor de uma foto sabe quanto pode lhe custar, no plano das frustrações, clicar uma câmera, sem, contudo, efetivar um registro eficaz. É descartar sua produção na hora de compor os produtos pretendidos. É deixar para a cruel memória a tarefa de apontar, internamente, o que se viu, mas que não se concretizou em imagem. Desse modo, a obsessão técnica, imposta pela condição de aprendizes, acabou, inicialmente, pontuando um dos desafios do trabalho.

Somente após os primeiros resultados, quando se percebe o que foi transformado ou não no registro imagético esperado, é que se começa a ter uma noção mais clara dos limites e potencialidades dos aparelhos da escrita visual. É nesse momento que, conseqüentemente, o olhar começa a suplantar, em relevância, a câmera, transformando-a não em barreira, mas em sua extensão. É um processo lento, não pouco complexo, pois o exercício de superação não deixa de existir, apenas é atenuado no caso das condições de iluminação, enquadramento e disparo que já se domina. Mas, vale lembrar, agora no campo do assunto representado, ou seja, do patrimônio imaterial, a imprevisibilidade de muitas ações. Trata-se de manifestações culturais, que embora sejam pontuadas pela tradição, por elementos que se repetem, possuem, como toda obra humana, os improvisos, as mudanças impostas pela sua própria lógica interna e as contingências do espaço e do tempo, onde e quando ocorrem.

Outro aspecto a ser observado, ainda sobre o assunto, é a novidade que ele representa para os fotógrafos que não conheciam detalhadamente sua realidade, pelo menos no início de suas incursões. Apenas a partir dos estudos realizados e dos repertórios pessoais é que começaram a ter uma idéia do que iriam fotografar. Nesse



universo, as leituras e estudos prévios, os coordenadores de pesquisa, bem como os outros estudantes de cada equipe exerceram um papel fundamental na orientação dos fotógrafos sobre o que, quem e onde fotografar. Mesmo assim, uma coisa é o que se imagina que irá ocorrer, outra é o que de fato se vê e se seleciona como relevante e possível de se fotografar. Boris Kossoy discute, em seu livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, diversos aspectos que norteiam o processo de produção da imagem:

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc) existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final.⁸

Olhares diversos

É bem provável que tais motivações se alternem, em ordem de prioridade, durante o trabalho de campo. Na tentativa de elucidarmos as mais evidentes, responsáveis por conduzirem o desenvolvimento da documentação fotográfica em questão, podemos citar três. A primeira delas, não necessariamente na ordem real de importância desempenhada no ato do registro, é a acadêmica. Por se tratar de uma pesquisa e não da rotina de trabalho de um jornal ou de elaboração de uma peça publicitária – cujos modos de produção possuem características diferentes relacionadas à forma, prazos, conteúdos pretendidos e finalidade –, alguns parâmetros e procedimentos norteadores adquiriram um valor crucial e efetivo no dia-a-dia de captação das imagens: cuidados com a interferência excessivamente manipuladora, capaz de distorcer a configuração simbólica da cena representada; respeito ao ritual na forma como é habitualmente desenvolvido bem como às escolhas de seus personagens; estudo prévio, e em profundidade, do assunto, como forma de entender melhor sua complexidade e, assim, estar mais apto a selecionar seus fragmentos espaço-temporais relevantes; além de uma maior liberdade de escolha do fotógrafo dentro dos objetivos já descritos, pois em campo e por trás da lente, muitas vezes era ele que sozinho definia para onde apontar e em que instante disparar.

Por já existirem orientações claras quanto ao uso das imagens, antes mesmo de terem sido produzidas (o catálogo, o livro e a exposição), os produtos a que se destinavam, com suas especificidades de linguagem e propósitos, também acabaram

⁸ Idem, *ibidem*, p.27.



orientando o trabalho fotográfico. Como todos eles permitiam a exploração de seqüências de fotografias para descrever ou narrar com maior precisão um determinado tema, a produção não se deteve à obsessão, por exemplo, a que a prática do jornalismo diário condiciona seus fotógrafos: a todo instante buscam a imagem-síntese do acontecimento. Em nosso caso, haveria uma maior semelhança, se comparada ao trabalho diário do fotógrafo de imprensa, com o que propõe a reportagem fotográfica. Henri Cartier-Bresson a define da seguinte maneira:

Em que consiste uma reportagem fotográfica? Às vezes uma foto única cuja forma possua rigor e riqueza suficientes, e cujo conteúdo tenha bastante ressonância, pode bastar a si mesma; mas isto raramente é dado; os elementos do tema que fazem brotar a centelha frequentemente são esparsos; a gente não tem o direito de reuni-los à força, encená-los seria uma trapaça: daí a utilidade da reportagem; a página reunirá os elementos complementares repartidos em várias fotografias.⁹

Essa complementaridade, estabelecida entre as partes de um grupo de imagens, formando uma seqüência ou narrativa, é também marcante em um gênero fotográfico chamado ensaio. Ele se caracteriza por possuir um tema central, capaz de ligar e dar sentido a um agrupamento de fotos, construídas, individualmente, de forma relativamente livre, mas ligadas umas às outras na busca de um sentido total para o conjunto. Outro aspecto que deve ser levado em conta e que facilita a construção desse gênero, além dos tipos de publicações a que se destina o trabalho, é que a fotografia digital, por possibilitar uma maior economia de investimentos materiais e permitir ao autor conferir, quase que instantaneamente, o andamento de seus cliques, acaba favorecendo a exploração desse procedimento. É o que o fotógrafo Luiz Cláudio Maringo,¹⁰ chamou, em um artigo publicado recentemente na Revista *Fotografe Melhor*, de “olhar técnico”. Um olhar que se apóia fortemente na ferramenta de que dispõe (equipamento, tecnologia), procurando construir, a partir da técnica de que se apropria e do conceito que busca, um determinado material. Como consequência, essa estratégia reduz a margem de erros ou perdas sobre o material produzido, uma vez que possibilita um maior *corpus* imagético dirigido por seus objetivos prévios. Mesmo que, na edição final, seja escolhida somente uma única foto, em campo o autor trabalha pensando em grupos de imagens.

⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza ...* Op cit., p.17.

¹⁰ MARIGO, Luiz Cláudio. “O olhar e a técnica”. In: *Revista Fotografe Melhor*. Ano 10, número 113, Ed. Europa Ltda., fevereiro de 2006, p.77.



Finalmente, a terceira motivação é o que Boris Kossoy¹¹ – embora não a reconheça exatamente pelo nome “motivação”, pois, a esse termo o autor atribui o significado mais objetivo e específico de “intencionalidade/finalidade da fotografia” – chama de “componente de ordem imaterial”. São os “filtros individuais, sociais, ideológicos etc.”, além do “repertório pessoal: bagagem artística, habilidade técnica, experiência etc.”. Portanto, com uma pequena diferença do que propõe Kossoy, mas me apropriando de grande parte de sua terminologia, vou aqui chamar de componentes imateriais tudo o que liga as demais motivações e as filtra no instante da foto, o imaginário e o olhar do fotógrafo, sua subjetividade, ora mais influenciada por uma, ora por outra das orientações acima descritas, mas sempre levada por um misto de todas elas. É que o fotógrafo provavelmente eleja, de forma às vezes mais intuitiva que consciente, o que será determinante no exato instante do clique. Henri Cartier-Bresson define essa escolha da seguinte maneira:

Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é nesse momento que a captura da imagem é uma grande alegria física e intelectual.¹²

Fotografar é por na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração.

Com certeza, a busca por uma imagem eficaz, seja por sua beleza plástica, sua riqueza informativa, sua função específica em um ensaio, seu potencial de síntese da complexidade de um determinado evento, é uma eterna negociação com o que as condições da realidade de produção nos impõem. Os acontecimentos colocam-se diante do olhar do fotógrafo, conduzido também, no caso desse trabalho, pelas necessidades do coordenador de pesquisa, de seus colegas de trabalho, e, é claro, por suas subjetividades. Já que com certeza sempre intenciona efetivar uma foto que seja posteriormente selecionada e figure entre as que serão publicadas em um ou mais dos produtos propostos. Uma foto com a qual se identifique e a categorize como boa para representar sua autoria, que mostre o que é o seu olhar autoral, dividido entre tantos outros, mas guiado por sua intuição instantânea. Quem nos traz uma interessante contribuição sobre o ato de ver, aqui comparado ao olhar fotográfico, é o grande poeta Fernando Pessoa, em o “Guardador de Rebanhos”:

O essencial é saber ver
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

¹¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica ...* Op cit., p.32.

¹² CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza.* Op cit., p.11.



Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender¹³

Sobre linguagens: imagem e texto

Após tantas negociações intermináveis entre olhares acadêmicos, técnicos, temáticos, intuitivos, é chegada a hora de nos lembrarmos das imagens materializadas em estado bruto. Aquelas que captamos ou produzimos no campo onde atuamos, e que, vistas na tela do computador, trazem-nos tantas sensações: alegrias, surpresas, frustrações. O digital, embora tenha atenuado grande parte do momento surpreendente da imagem analógica revelada, não o eliminou, pois a euforia e envolvimento no ato do registro leva o fotógrafo, em diversas circunstâncias, a um estado quase de transe, quando suas ponderações mais lógicas e precisas sobre a qualidade do produzido se tornam frágeis. A respeito do processo de construção e transposição de realidades fotográficas, Kossoy propõe a existência de uma primeira e outra segunda realidades:

A primeira realidade é o próprio passado. [...] é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema – fatos estes que ocorrem ao longo do seu processo de criação – que culminam com a gravação da aparência do assunto sobre um suporte fotossensível e o devido processamento da imagem, em determinado espaço e tempo. São estes fatos fotográficos diretamente conectados ao real.

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, [...]

A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, esse fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade). [...]

O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente. É esse aspecto visível a realidade exterior da imagem.¹⁴

A todo instante, realidade da vida (referente fotográfico, cena a ser registrada) e realidade do documento se fundem, não só pelo que separa o passado (ato fotográfico, tempo do registro) do presente (imagem material, explícita, posta sobre uma outra condição). Levando em conta o intenso movimento do nosso imaginário, repleto das

¹³ PESSOA, Fernando. *Poesia completa da Alberto Caiero*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.49.

¹⁴ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica* ...Op cit., p. 36-37.

impressões de campo, o ato da edição, escolha das melhores imagens captadas, aqui classificadas como as mais eficazes, está condicionado a um processo complexo de fusão do documento fotográfico e do imaginário de quem seleciona as fotos. O próprio Kossoy chega afirmar que “fotografia é memória e com ela se confunde”. Em nosso caso, todo processo de edição foi feito da seguinte maneira:

1. Primeiro momento: pré-escolha de todas as imagens mais significativas. Participavam dele o fotógrafo responsável e o coordenador de pesquisa de cada município.
2. Segundo momento: edição do material previamente selecionado no primeiro momento, realizada agora pelos fotógrafos de cada cidade e o consultor de fotografia do projeto - no caso, eu.
3. Terceiro momento: retorno do respectivo material fotográfico selecionado por fotógrafo e consultor para o coordenador de pesquisa de cada cidade, afim de submetê-lo à apreciação final. Em caso de alguma discordância, fato que pouco ocorreu durante os processos de edição, a negociação era realizada diretamente entre consultor de fotografia e coordenador de pesquisa.

O que buscávamos com esse processo de edição era um estudo detalhado de cada imagem selecionada, na tentativa de contrapor suas realidades, a partir de diferentes olhares, e assim podermos escolhê-las, de forma pretensiosamente mais precisa e satisfatória, adotando critérios como:

1. Conteúdo informativo, levando em conta o assunto em questão (representado) e o devido enfoque dado a ele pela pesquisa.
2. Construção do quadro fotográfico: disposição dos elementos de informação, com destaque visual para os de maior importância simbólica.
3. Contextualização do assunto: precisão do significado do plano de fundo das imagens (cenário do evento em pauta).
4. Qualidade estética: elementos plásticos organizados de forma a garantir uma leitura clara e objetiva dos elementos de informação. Este aspecto está fortemente ligado à visibilidade dos objetos e personagens representados, bem como sua relação com todo o conjunto do quadro fotográfico. A pretensão aqui é de se chegar a uma fotografia que além de representar de forma eficaz o conteúdo informativo pretendido, seja agradável ao olhar.

Portanto, a edição passava sempre por três filtros: fotógrafo – o produtor das imagens –, coordenador de pesquisa – o responsável pela orientação dos trabalhos e pela construção dos textos escritos –, e consultor de fotografia – que atuava como uma espécie de editor geral das fotos. Todos repletos de suas primeiras realidades, nem sempre coincidentes, mas dialogando a partir de critérios mínimos de obtenção, ainda que por parâmetros muito abertos, de uma pretensa eficácia fotográfica. É claro que, como consultor fotográfico, para me munir de um repertório mais próximo da experiência vivida, ou seja, da primeira realidade tão presente no imaginário dos dois outros filtros, fui a campo algumas vezes para também fotografar. Minha intenção era a de conhecer um pouco mais o representado, por minha própria vivência, e não somente por ricos relatos e fragmentos visuais trazidos pelos que estiveram em campo. Acreditava que, assim, poderia exercer melhor a função de um terceiro olhar, munido empiricamente das realidades fotográficas.

E então, quando entra em pauta o primeiro grande produto, o catálogo, ele acrescenta aos filtros acima mencionados outros relativos a sua finalidade (conceito) e forma (características gráficas: número de páginas, formato, impressão, entre outras). O livro e a exposição foram lançados quatro meses depois, em março de 2006. Nessa análise, vou ater-me somente ao primeiro produto como forma de exemplificar um pouco algumas negociações texto-imagem instauradas durante sua elaboração. No texto “A Retórica da Imagem”, Roland Barthes, problematizando as relações entre o que chama de mensagem lingüística, o texto escrito, e a mensagem icônica (dupla),¹⁵ a imagem fotográfica, propõe a existência de dois tipos possíveis de funções para o texto escrito, a de fixação e a de *relais*:

[...] toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significados, uma “cadeia flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido; [...]. Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas. Ao nível da mensagem literal, a palavra responde, de maneira mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à pergunta: O que é? [...]. A função denominativa corresponde a uma fixação de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, através da nomenclatura; [...] ajuda-me a escolher um bom nível de percepção; permite-me adaptar não apenas meu olhar, mas também minha inteligência. Ao nível da mensagem “simbólica”, a mensagem lingüística orienta não mais a identificação, mas a interpretação, constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, seja em direção a regiões

¹⁵ Denotada: literal. Conotada: simbólica.

demasiadamente individuais (isto é, limita o poder de projeção da imagem), seja em relação aos valores disfóricos; [...].

A fixação á a função mais freqüente da mensagem lingüística; é comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade. A função de relais é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (na maioria das vezes um trecho de diálogo) e a imagem têm uma relação de complementaridade.¹⁶

Portanto, de acordo com Barthes, cabe ao texto o papel de controle sobre a multiplicidade de sentidos da imagem. Isso ocorre tanto no campo mais explícito da denominação (literalidade), quando nomeamos as coisas no mundo, indicando, por exemplo, os respectivos termos usados em cada manifestação cultural fotografada, para designar os processos, as pessoas, os objetos e suas respectivas funções no contexto social descrito, quanto no campo das idéias, quando valores, conceitos e estruturas internas são trazidos à tona pelas “mensagens lingüísticas” que acompanham as fotografias. Por se tratar, nesse caso, da confecção de um catálogo de projeto de pesquisa, a precisão da informação não pode ser deixada de lado. Embora, ao contrário do que se vê normalmente, onde a desconfiança de quem produz o trabalho recai sobre as fotografias, gerando textos-legendas com exageros descritivos, extremamente longos, exaustivos e para os quais a imagem atua como simples traço de comprovação documental ou mera ilustração, no caso do nosso catálogo, optamos por dar à imagem sua devida função de também construir uma informação particular, associando-se ao texto e não somente corroborando-o.

Já a função de complementaridade, *relais*, da forma como a descreve Barthes, não foi explorada a fundo em razão dos cuidados com a precisão informativa exigida pelo tipo de trabalho em questão. No entanto, vale destacar que, em algumas páginas do catálogo *Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno*,¹⁷ as fotos entraram sem legendas específicas, somente com o título da manifestação cultural e um texto base, que ora fazia referência direta às imagens, ora deixava a elas o papel de trazer episódios, sensações, descrições e personagens não identificados textualmente, mas claramente inseridos no contexto geral do assunto. É o caso das páginas 18 e 19 (abaixo), entre outras.

¹⁶ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 32-34.

¹⁷ O catálogo foi elaborado pela PLD Arquitetos Associados. Sua bela programação visual é de autoria de Frederico Barboza, amigo pelo qual possui imensa gratidão devido ao respeito e cuidado primorosos com as imagens fotográficas, além de muita admiração por seu profundo entendimento e engajamento com nosso projeto e sua proposta visual. Impresso em cor, pode ser encontrado em bibliotecas como a da Universidade Católica de Brasília e da Universidade de Brasília.

FOLIA DA ROÇA

Durante os nove dias que antecedem a festa de Pentecostes, os "foliões" se encaminham, diariamente, para um pouso, deslocando-se em sua grande maioria a cavalo. Ao chegar, por volta das dezessete horas, cavaleiros e amazonas, ainda montados, fazem um grande "coração" em frente a entrada da fazenda ou sítio que servirá de pouso, momento marcado por grande emoção. A partir das vinte horas, iniciam-se as orações tradicionais, com cânticos religiosos populares e versos improvisados pelos cantadores. As atividades contam também com a presença de várias centenas de pessoas, vindas da região rural do Entorno. Segue-se o jantar comunitário e as danças folclóricas. Às seis horas, o toque da caixa anuncia que as atividades do dia estão começando. Após o almoço, vão para o pouso seguinte. No sábado anterior a Pentecostes, há o encontro entre a Folia da Cidade e a da Roça. Os foliões da roça passam o dia num pouso próximo da cidade e se preparam para o domingo, quando há uma missa solene pela manhã e os cavaleiros são recepcionados por milhares de pessoas enquanto dão voltas em torno da praça, num simbólico abraço à Igreja Matriz.

Formosa (GO)



18

pág. 18 e 19 - Fotografia de Eduardo Kokalyk



19

Imagens em memórias

Agora, com os catálogos nas mãos está em processo um outro importante trabalho, o do retorno dessas imagens reveladas e potencialmente “re-significantes” para os seus lugares e personagens de origem. Vou aqui somente pontuar essa que é uma das últimas, mas não menos relevantes e ricas etapas de nosso projeto, a entrega do que construímos aos “nossos” personagens. Segundo Mauro Guilherme Koury, a imagem revelada

... recompõe experiências sociais, (...). Recupera os homens como engendrados de cada experiência social e pessoal, por mais elementar que pareça. Reavalia, por fim, que o invisível fotográfico, a sua intemporalidade, embora possa ditar normas para o olhar que observa, enquadrando suas lembranças, suas saudades e seus momentos em processos integrativos de assimilação do ausente, impõe sempre ao observador as águas turvas do rio da imaginação, onde tudo é possível porque dessacralizado.¹⁸

Um novo mundo de reconstruções de realidades é então acionado. Os seus efeitos e caminhos os mais distintos, a sua importância, não só para os arquivos e inventários históricos familiares, mas principalmente para “re-significar” o vivido, reforçando-o como memória viva. Por ser essa ainda uma etapa recém iniciada, não fico nem um pouco à vontade para o que poderia ser um exercício precipitado de análise. Assim, deixo aqui registrado, em textos, breves reproduções de alguns depoimentos que mostram as primeiras impressões causadas aos moradores dos povoados do Mesquita e do Lago Azul, ao receberem seus catálogos da RIDE. A mensagem de texto¹⁹ que segue me foi generosamente cedida pela coordenadora de pesquisa do município de Luziânia, Ivany Câmara Neiva, com a qual concluo, em aberto, esse bloco de notas:

Janeiro de 2006,

- Povoado do Mesquita (já foi Luziânia, mas com o desdobramento do município agora fica na Cidade Ocidental)

(...) Os catálogos passavam de mão em mão. Primeiro, a busca era pelas fotos dos conhecidos. Aos poucos, iam se descobrindo pessoas e lugares mais distantes, mas próximos pelas festas, pela paisagem, pelas expressões – pelas imagens.

Seu Dito, 90 anos:

“É o primeiro livro que eu ganho.

Não tem eu aí na foto, mas tem meu filho - olha o João, é ele aí mexendo a massa do marmelo. Ele aprendeu comigo.

(...) Tem pesquisador e aluno de escola e de faculdade que já veio aqui, fez foto, gravou no gravador, conversou, mas que depois nunca no mundo voltou mais.

¹⁸ KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Caixões infantis expostos: O problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 73.

¹⁹ Encaminhada por e-mail, em 07/02/2006, e parcialmente transcrita para este texto.



É bom assim, ver no livro a foto daqui. Essa foto mesmo aí – eu não fui lá, mas me contaram e agora tô vendo.”

Sobrinho do guia de folia Evandro Braga:

“Eu entrego o livro pra ele, que ele não chegou ainda. Mas não tem mais catálogo não, que possa ficar aqui? Era bom ter muito, pra quem é daqui ver as pessoas dos outros lugares, e quem é de lá conhecer nós daqui. Quem não pode ir pras festas dos outros lugar, podia conhecer assim...”

- Lago Azul (já foi Luziânia, mas com o desdobramento do município, agora fica no Novo Gama)

No Lago Azul, o grupo de folia e de catira dos Irmãos Vieira se responsabilizou pela divulgação do catálogo.

Baltazar, filho do capitão de folia, José Nucias:

“Meu tio veio para o Encontro de Folias mas vai voltar hoje para Minas – era bom ele levar um catálogo para mostrar as fotos da folia daqui pros capitães de lá, para os mestres mais antigos que estão lá...”

Capitão José Nucias:

“Este filho meu já tem uma filhinha. Ele é a quarta geração de folião e foi lá em Minas fotografar quem foliou com meu pai. No livro que nós vamos escrever, vai ter fotografia deles e da nossa família, de muito tempo atrás e de agora. Tem foto que até já perdeu a cor, mas no computador recupera. Recupera, mas sem tirar o valor.”

Referências bibliográficas

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia na Biblioteca Jardim*. Porto Alegre. Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUER, Martin W. e GASKELL George. *Pesquisa Qualitativa com Texto: Imagem e Som: Um Manual Prático*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BURGIN, Victor. *Ensayos*. Barcelona/Espanha: Fotograffia/Editorial Gustavo Gili, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1994.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Caixões infantis expostos: O problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

MARIGO, Luiz Cláudio. “O olhar e a técnica”. In: *Revista Fotografe Melhor*. Ano 10, número 113, Ed. Europa Ltda., fevereiro de 2006.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa da Alberto Caieiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.