

APRENDIZES DA FOTOGRAFIA

Paulo Humberto Porto Borges*

(...) Todos retratos têm sempre alguma coisa além dos traços dos retratados, uma relação mágica e profunda com eles. A prova é que podem servir para evulmetos das artes negras e que os cães, farejando-os, sentem quando a figura é de um morto e então, uivam baixinho, à morte.

(Pedro Nava, Galo-das-Trevas)

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir as diversas formas da utilização da imagem (em especial a fotografia) como instrumental de pesquisa e reflexão histórica, apontado para leitura da imagem fotográfica como representação do real e o fotógrafo, ou autor da imagem, como alguém que toma posições e constrói uma versão. O artigo também procura refletir a imagem fotográfica como um objeto passível de diversas leituras, enfatizando o seu caráter polissêmico, ou seja, suas possibilidades de diversas leituras e interpretações, de acordo com a vivência e percurso do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, História, Documento, Fonte Histórica e Ciências Humanas

Abstract

This paper discusses the diverse ways to use image (especially photography) as a tool to reflect and do research on history, pointing to the photographic image as life representation, and to the photographer (the author of the image) as someone who takes his/her stand and constructs a version of life. The paper tries to reflect upon the photographic im-

age as an object susceptible to diverse readings, and also to emphasize the polissemic character of the photographic image according to the readers' life experiences.

KEYWORDS: Photography, History, Document, Historic Sources, Humanities.

Introdução

Desde a década de 80, vem ocorrendo um *boom* da linguagem fotográfica em diversas áreas, seja no mercado editorial, com as várias publicações sobre o tema, com destaque para a tetralogia de Sebastião Salgado Os Trabalhadores, Terra, Exodos e An Uncertain Grace, seja no nosso dia-á-dia através da forte presença da imagem enquanto comunicação de massa neste final de século. É de se notar a rápida proliferação dos chamados cursos de fotografia, que vão desde disciplinas simples com a duração de oito horas, até a escolas mais especializadas como a recém-inaugurada Faculdade de Fotografia do SENAC, a primeira do gênero na América Latina.

Este movimento também se reflete de maneira intensa nos trabalhos de ciências humanas. Haja visto a profusão de oficinas de fotografia básica junto ao público acadêmico e a importância que certos departamentos de ciências humanas vêm dando a esse tipo de instrumental, criando laboratórios fotográficos

*Historiador, indigenista e fotógrafo, doutorando pela Faculdade de Educação da UNICAMP e professor do curso de Jornalismo da UNIPAR (Coordenador do Núcleo de Fotografia do Curso de Jornalismo de Cascavel).

e cursos de fotografia em suas dependências¹ nos quais “um número cada vez maior de antropólogos, sociólogos e historiadores vem examinando o uso de iconografias, fotografias, filmes e vídeos como tema, como fonte documental, como instrumento, como produto de pesquisa, ou ainda, como veículo de intervenção político-cultural”². Pois, assim como a escrita, que fixa e repassa indefinidamente uma certa mensagem codificada em riscos e símbolos, a imagem fotográfica perpetua instantâneos e acontecimentos de um dado tempo e momento, com a grande diferença de que, ao contrário da escrita, não é necessário ser *iniciado-alfabetizado* para construir e dar sentido a uma imagem – seu caráter polissêmico permite diversas e infinitas leituras. Por isso, não é de se estranhar que a reação de povos ágrafos frente ao registro imagético, fotografia ou vídeo, seja semelhante, em parte, “*as reacciones frente a la escritura: temor, curiosidad fascinación. As veces el desencanto*”³. Entretanto, poderíamos acrescentar, “temor, curiosidade e fascinação” de forma mais intensa, porque, em relação à imagem, “entende-se” à primeira vista e “percebe-se” sua mágica rigorosamente visível.

Um documento jesuítico datado de 1614, durante a fundação das reduções do Paraguai, afirma que os Guaranis desconfiavam daqueles homens que, estranhamente, passavam horas a fio entretidos com seus livros e bíblias – “*sembraron por todo el Paraná – escribe o jesuíta – que éramos espías y sacerdotes y que en los libros traímos la muerte*”⁴. E, ainda segundo Bartomeu Meliá, “*las propias*

imágenes pintadas eran también miradas con sospecha como si en ellas hubiera una indebida fijación de la realidad ya muerte”.⁵

Os Yanomami, assim como outros povos de forte tradição oral, não admitem rememorar as lembranças de um ente perdido, seja através das palavras, seja através da pronúncia de seu nome, ou mesmo sua perpetuação imagética por uma simples fotografia. Esse tipo de recordação torna-se uma agressão violentíssima e perigosa, tanto para os vivos como para a lama do morto. Os Yanomami não construíram uma palavra específica para “fotografia”, mas, a palavra escrita recebeu o nome sugestivo de *kanasi*: “*los Yanomami significan la letra con la palabra kanasi, que quiere decir ‘vestigio, cadáver, restos, señal e indicio. De hecho la escritura podrá ser todo esto: el cadáver de una palabra muerta; los restos y desperdicios de vocablos vacíos, pero también el vestigio de la memoria, el indicio de vida futura, una señal de lucha*”⁶.

Os Guaranis a nomearam de forma distinta, batizando a palavra escrita como *kutia* – ainda segundo Meliá: “*los Guaranies llamaron kutia a la letra, voz com que significaba también el dibujo e pintura com que se adorna eun hombre: ava ikutia para, y que adornando el papel se vuelve escritura. Llamaron los Guaranies-Chiriguanos al papel tüpa pier piel divina o ‘hechicera’*”⁷, onde, além de atribuírem uma espécie de aura mágica à palavra escrita, possui um contorno feiteiceiro.

Essas reações frente à imagem demonstram-

1. Como o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP que, após longos anos de ociosidade, reativou seu laboratório fotográfico e, frequentemente, vem oferecendo cursos de fotografia aos alunos dos departamentos de graduação e pós.

2. FELDMAM-BIANCO, Bela. Introdução. in FELDMAM-BIANCO, Bela. LEITE, Miriam I. Moreira. Desafios da Imagem. Campinas: Papirus, 1998, p. 11.

3. MELIÁ, Bartomeu. Oralidad y Escritura en Sociedades Indígenas. in Seminário Internacional: el aprendizaje de lenguas en poblaciones indígenas: el caso de los idiomas indígenas. Iquique, Chile. 04-08 de novembro de 1996, p. 01.

4. Apud, in MELIÁ, Bartomeu. Oralidade y y Escritura en Sociedades Indígenas. in Seminário Internacional: el aprendizaje de lenguas en poblaciones indígenas: el caso de los idiomas indígenas. Iquique, Chile. 04-08 de novembro de 1996, p. 08.

5. Idem, op. cit. p. 08.

6. Idem, op. cit. p. 08.

7. Idem, op. cit.

nos todo o manancial de significados que elas carregam para um possível leitor, seja ele indígena ou não. Mais do que mágica ou misticismo, a imagem é permeada de sentidos que falam à vivência do espectador, reelaborando e permitindo o afloramento de fragmentos de experiência, despertando centelhas até então adormecidas, como o vento que aviva brasas **em meio à noite densa. Entretanto, como ler uma fotografia? Como traduzir e interpretar seu texto visual? Como pensá-la enquanto fonte histórica?**

Em sua obra intitulada *A camara clara*, que em pouco tempo tornou-se clássica, Roland Barthes responde a essa pergunta ao procurar de maneira intensa, entre as diversas fotografias que possuía de sua mãe, uma que emanasse “a verdade do rosto que eu amara”. E, após, finalmente, encontrá-la, Barthes furta-se de mostrá-la ao leitor, afirmando que:

*[...] não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”. Ela não pode constituir em nada o objeto visível de uma ciência; não pode criar uma objetividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso studium: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida.*⁸

8. BARTHES, Roland. *A camara clara*. Lisboa 70, 1980, p. 105.

9. O escritor russo Dostoiévski, através de seu personagem Verlisóv, também argumenta que, apesar da fotografia reproduzir tecnicamente a imagem das pessoas retratadas, somente às vezes é que registrava a pessoa tal como ela é, assim como, segundo Versilóv, aconteceu com a fotografia de Sonia, sua mulher:

“- Note, disse, as fotografias muito raramente são parecidas, isso se explica: o original, isto é, cada um de nós, é tão raramente semelhante a si mesmo. Só em raros momentos é que o rosto reflete o traço essencial do homem, seu pensamento mais característico. O artista estuda a fisionomia e adivinha esse pensamento essencial, mesmo que, no instante em que pinta, ele não esteja marcado no rosto. Quanto a fotografia, surpreende o homem tal como ele é, e é muito possível que em certos momentos Napoleão pudesse ser surpreendido como um estúpido e Bismarck como um tolo. Mas aqui, neste retrato, o sol surpreendeu casualmente Sonia em seu instante essencial, pudico, com sua pureza um pouco selvagem, temerosa. Como ela estava feliz, naquele tempo, uma vez convencida de que desejava tanto possuir seu retrato! Esta fotografia não data muito, porém ela assim mesmo era mais jovem e mais bonita; e contudo já possuía as faces encovadas, suas rugas na testa, essa timidez receosa no olhar, que só fazem crescer com os anos cada vez mais marcadas. Serás que acreditas, meu rapazinho? Agora sou quase incapaz de imaginá-la com outro rosto”. DOSTOIÉVSKI, F.M. *O adolescente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 436.

Em sua busca, Roland Barthes percebe duas manifestações que derivam do registro fotográfico: o *studium* e o *punctum*. O primeiro representa a moldura histórica da foto, “um campo que reconheço facilmente em função do meu saber e minha cultura”. Como na clássica foto do norte-americano Nick Ut, na qual reconhecemos a guerra do Vietnã através dos soldados americanos e do semblante transido das crianças vietnamitas com suas roupas ardendo em *napalm*.

O segundo, *punctum*, representa a dor pessoal e intransferível que somente eu, detentor de uma - vivência única, sinto enquanto espectador, ao ler aquela foto – o *punctum* da fotografia é “este acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.

A escritora Marguerite Duras também descreve uma fotografia de sua mãe e, assim como Roland Barthes, apresenta-nos uma gama de significados e perguntas que são despertadas e elaboradas por este mesmo registro fotográfico. Indagações visíveis apenas para quem reconhece na mulher que “comprou o chapéu cor-de-rosa de abas caídas e larga fita preta” a figura de sua mãe.⁹

Aquela que comprou o chapéu cor-de-rosa de abas caídas e larga fita preta é ela, a mulher de certa fotografia, é a minha mãe. Reconheço-a

melhor ali do em fotos mais recentes. Trata-se do pátio de uma casa no Pequeno Lago do Hanói. Estamos juntos, ela e nós, seus filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe está no centro da fotografia. Lembro-me do seu porte desgracioso, dos lábios que não sorriam, do modo como esperava que tirassem logo a fotografia. Pelos traços cansados, uma certa desordem de postura, a sonolência do olhar, sei que fazia calor, que ela estava extenuada, que se aborrecia. Mas é o modo como estamos vestidos, nós, seus filhos, como infelizes, que reencontro um certo estado de espírito que às vezes também estava doente, com a doença que o matou? As datas coincidem. O que ignoro, e ela também devia ignorar, é a natureza das evidências que atravessavam e que lhe provocavam esse desânimo dominava a minha mãe e do qual, já naquele tempo, naquela idade que tínhamos na foto, sabíamos perceber os sinais percursores, aquela atitude que assumia, de repente, de não querer mais nos dar banho, nos vestir, nem mesmo nos alimentar. Esse grande desânimo de viver minha mãe tinha-os todos os dias. Às vezes durava, às vezes desaparecia de noite. Tive a sorte de ter uma mãe desesperada, de um desespero tão puro que até mesmo a felicidade de viver, por mais viva que fosse, às vezes não podia afastá-lo totalmente. O que sempre vou ignorar são os fatos concretos que a levavam cada dia a nos abandonar a nossa própria sorte. Naquele dia, talvez tivesse sido aquela tolice, aquela casa que ela acabava de comprar – a da fotografia -, da qual não precisávamos, e quando meu pai já estava doente, tão perto da morte, uma questão de meses. Ou talvez acabasse de saber que também estava doente, com a doença que o matou? As datas coincidem. O que ignoro, e ela também devia ignorar, é a natureza das evidências que atravessavam e que lhe provocavam esse

desânimo.

Seria a morte de meu pai, já presente, ou a morte do dia? O questionamento daquele casamento? Do marido? Dos filhos? Ou a dúvida mais generalizada de tudo aquilo?¹⁰

Qualquer outro espectador poderia, através da *moldura histórica* contida nesta fotografia, descobrir elementos da antiga Indochina, ou mesmo, com pouco de sorte, reconhecer a mãe da célebre escritora que, posteriormente, se tornaria Marguerite Duras. Porém, apenas a própria escritora poderia construir tantas indagações, dúvidas e feridas a respeito daquela imagem.

Toda a imagem fotográfica, além do contexto em que foi criada, como a escolha e composição de elementos visíveis a todo e qualquer observador mais atento, vestuário, personagens e fotogenia, possui “feridas” e “dores” pessoais intransferíveis. Ou mesmo informações ocultas, ainda que bem objetivas, como no caso do fotógrafo aprendiz Mário de Andrade quando buscava fotografar as diversas borboletas amarelas que se encontravam juntas nos trilhos da ferrovia Madeira-Maroré. Porém, devido à baixa velocidade da máquina e a utilização de um filme preto e branco, o que se vê na fotografia não são as borboletas do poeta, mas apenas manchas brancas e borradas. Se o poeta não nos avisasse através de uma legenda jamais perceberíamos as borboletas. Como, chateado, reconhece o próprio Mário:

Na verdade eu estou sentado nesses trilhos de Porto Velho por causa das borboletas que estão me arrodando e a objetiva esqueceu de registrar. Era para fotar as borboletas.¹¹

Entretanto, assim com Mário não conseguiu “fotar” a contento as borboletas da Madeira-Mamoré, o fotógrafo não tem, ou ao menos, não deve ter a

10. DURAS, Marguerite. O amante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

11. ANDRADE, Mario. O turista aprendiz. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

12. BARTHES, Roland. A camera clara. Lisboa: Edições 70, 1980.

pretensão de espelhar a realidade com sua máquina fotográfica. A fotografia, como qualquer reprodução, apenas representa uma faceta da realidade que envolve o fotógrafo, no caso, o autor da foto. O fotógrafo, de acordo com a sua sensibilidade, seleciona os componentes que participarão do quadro a ser registrado. De acordo com a posição escolhida pelo fotógrafo, poderá incluir ou não as paredes de uma construção ou privilegiar uma paisagem desértica que, caso inclinasse sua camera para esquerda, ela desaparecia da composição, dando um novo significado ao registro visual. Essa escolha de um “ponto de vista” denuncia a parcialidade do registro fotográfico. Porém, esta parcialidade do autor convive com alguns elementos de inquestionável veracidade; os alemães, retratados por August Sanders durante a República de Weimar, de fato existiram, ainda que, eventualmente, certas legendas ou informações acerca daquelas pessoas não estejam corretas ou mesmo falseadas, elas *de fato existiram*, e, em torno disso não paira dúvida alguma. Roland Barthes chega a afirmar que “a fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas com certeza aquilo que já foi”.¹² Devi do a essa dualidade, por trabalhar com elementos de profunda veracidade e remanejá-los à sua maneira, de forma a criar novos significados, a fotografia transita entre os elementos do real e a versão do autor.¹³

No início do século, alguns intelectuais já afirmavam que “a fotografia como arte é muito perigosa”, e hoje, quase noventa anos depois, ela não perdeu sua periculosidade característica.

A imagem fotográfica não é absolutamente, o “reflexo da realidade”, sequer a chave mestra para desvendar o que “realmente aconteceu”. Ela é, quando

evocada corretamente, apenas mais um aspecto “daquilo que ocorreu”, mais uma evidência que, quando questionada, colabora no desvendamento do “acontecido”¹⁴.

Uma das imagens mais populares e significativas da Guerra Civil Espanhola é a clássica fotografia do húngaro Robert Capa, conhecida como *Morte do Soldado Republicano*, publicada em outubro de 1936 na revista *Vue*, que retrata um anônimo combatente revolucionário republicano no instante em que desaba ao ser atingido pela fuzilaria franquista: a cabeça pende para trás; os braços abertos como um pássaro abatido em pleno voo. Naquela fração de segundo (aproximadamente 1/60)¹⁵ está representado parte do drama espanhol, e dos que, de longe, sofreriam com ele a derrota e a humilhação dos quarenta anos da ditadura franquista anunciada naquela instante único. Mais tarde, esta mesma imagem sofreu um imenso questionamento, com dezenas de fotógrafos e especialistas afirmando que ela fora *montada*, ou seja, longe dessa imagem ser o “reflexo fiel da realidade”, Capa havia deliberadamente composto a foto, selecionando o tema e os personagens que representariam sua visão acerca do conflito, ao pedir para um soldado republicano encenar sua possível morte (certamente o próprio Capa deve ter presenciado algumas vezes aquele tipo de morte em combate).

Entretanto, após sua publicação e consagração, isto já não mais importava. A imagem era tão forte e carregada de símbolos que, em pouco tempo, cristalizou-se e adquiriu força de realidade.¹⁶ E, ainda hoje, passados sessenta anos, continua ao lado de *Guernica* de Picasso, como uma das imagens mais significativas da guerra espanhola (Picasso não pre-

13. Tal quadro vem sendo alterado maneira vertiginosa com o advento da fotografia digital.

14. THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

15. “...veja só, naquela exposição que fiz no MASP, três anos atrás, haviam 250 fotografias com 1/250 de segundo. Na exposição inteira você só tem um segundo de fotografia. E isso é fabuloso, que naquele 1/250 você tem um produto final. É uma forma tão poderosa de comunicação que alguns críticos tem a tendência de considerar uma obra criativa somente quando você ficou três meses para realizar. Ao passo que a fotografia é uma outra criatividade tão fantástica, tão sutil que naquela fração de segundo você consegue passar uma expressão, se comunicou. Em nenhuma outra linguagem eu poderia me expressar melhor.” SALGADO, Sebastião. *Salgado combate o egoísmo com imagens*. in *O Estado de São Paulo*, 20.11.1984.

16. conf. ABRAMO. Claudio. *A linguagem dos fatos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 20.11.1984, apud in *Paparazzi*, n.04, 1996.

senciou o bombardeio à cidade catalã, mas representou-o de forma simbólica seguindo relatos de outros).

Ao contrário do que possa parecer, a fotografia não possui uma “linguagem universal”. Diferentes personagens estenderão de diferentes maneiras uma mesma imagem. O caráter polissêmico da fotografia permite ao leitor elaborar significados a partir da imagem e dar-lhes novos sentidos. Porém, estes significados atribuídos aparentemente de forma arbitrária, não são aleatórios. São interpretações direcionadas pela vivência e sabedoria do leitor que, apesar de múltiplas e variadas, pertencem a uma determinada época e tradição. Quando Walter Benjamin analisa e descreve um retrato infantil de Kafka, detém-se no que ele chama de “olhos incomensuravelmente tristes” do escritor. Talvez um outro observador que não conhecesse a criança que mais tarde se revelaria o autor de *A Metamorfose*, não percebesse tamanha tristeza no olhar daquele garoto tímido.¹⁷

A maneira como esses significados vão sendo elaborados e decodificados nos permite estabelecer algumas relações com outros dados complementares e, dessa forma, irmos construindo novas reflexões.

O fotógrafo Sebastião Salgado chega a comparar as imagens fotográficas com as lembranças de nossas experiências vividas: “- Você começa a fotografar quando nasce: suas lembranças, as histórias de sua infância.

Você fotografa com o aparato das idéias que tem na cabeça. Muitos dizem que é ideologia; eu digo que são idéias. A fotografia é um meio fabuloso. Ela pode ir para uma revista, para um museu. Eu faço as fotos, mas elas não me pertencem. Não somos nós que buscamos uma imagem, ela aparece na nossa fren-

te. O fotógrafo é aquele ser que tem o privilégio de captar o conceito essencial, que é nisso que reside a fotografia documental!”¹⁸. Salgado entende a fotografia documental como toda a imagem que possui ou traz em si, de maneira explícita, aspectos de uma realidade histórica. Diferente, por exemplo, da chamada fotografia artística ou mesmo de ensaios experimentais que, apesar de possuírem uma *historicidade particular*, não a tem como objetivo. Pois, toda e qualquer fotografia quando utilizada como documento, torna-se histórica, ou seja, toda imagem possui uma historicidade potencial que, de acordo com a pergunta formulada, aflora com mais força ou não. O fotógrafo Ivan Lima comenta a respeito que, “por essa razão, tanto a fotografia que poderá representar um fato ou um acontecimento histórico como a fotografia que, poderá fornecer subsídios para a compreensão desse acontecimento poderão ser úteis para a conclusão do período ao qual o fato ou o acontecimento está ligado. O conhecimento da Fotografia e da História são fundamentais nesta primeira seleção, maleável e generosa”¹⁹.

E, caso considerarmos que todo acontecimento é potencialmente histórico, dependendo, novamente, das perguntas a serem feitas pelo pesquisador, podemos afirmar que toda fotografia carrega intensa humanidade, a despeito dos procedimentos técnicos e mecânicos, toda a imagem fotográfica é passível de interpretação e leitura.

A fotografia, antes de tudo, é um testemunho. Quando se aponta a câmara para algum objeto ou sujeito, constrói-se um significado, faz-se uma escolha, seleciona-se um tema e conta-se uma história. Como já disse Francesca em *As Pontes de Madison*: “Não são fotografias. São histórias”.

17. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

18. SALGADO, Sebastião. in Revista Iris Foto. Entrevista, n. 472.

19. LIMA, Ivan. A fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

Bibliografia

01. ABRAMO, Claudio. **A linguagem dos fatos**. São Paulo: Folha de São Paulo, 20.11.1984, in: Paparazzi, n.04, 1996.
02. ANDRADE, Mario. **O turista aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas C 80.
04. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
05. DOTOIÉVSKI, F. M. **O adolescente**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960: 436.
06. DURAS, Marguerite. **O amante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994
07. FELDMAM-BIANCO, Bela. **Introdução**. in: FELDMAM-BIANCO, Bela. LEITE, Miriam L. Moreira. **Desafios da Imagem**. Campinas: Papirus, 1998: 11.
08. LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
09. MELIÁ, Bartomeu. **Oralidad y Escritura en Sociedades Indígenas**. In: Seminário Internacional: el aprendizaje de lenguas en poblaciones indígenas: el caso de los idiomas indígenas. Iquique, Chile. 04-08 de novembro de 1996.
10. SALGADO, Sebastião. **Salgado combate o egoísmo com imagens**. In: O Estado de São Paulo, 20.11.1984.
11. SALGADO, Sebastião. In: Revista Iris Foto. **Entrevista, n. 472**.
12. THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.