



Fotografia:

usos, repercussões e reflexões



Paulo César Boni
Organizador



Fotografia:

usos, repercussões e reflexões



Fotografia:

usos, repercussões e reflexões



Paulo César Boni
Organizador



Editor de texto e fotografia:
Paulo César Boni

Revisão:
Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro

Normalização:
Laudicena de Fátima Ribeiro / CRB 9 / 108

Programação visual, criação e arte:
Heliane Miyuki Miazaki

F59 Fotografia: usos, repercussões e reflexões / Paulo César Boni, organizador. – Londrina : Midiograf, 2014. 284p. : il. ; 21cm.

ISBN 978-85-8396-001-0

1. Fotografia - Ensino. 2. Fotografia - Memórias.
I. Boni, Paulo César.

CDU: 77.01

Elaborada por: Terezinha Batista de Souza - Bibliotecária

Conselho Editorial

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca
(Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Dr. Itamar de Moraes Nobre
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior
(Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Leite
(Universidade Federal do Cariri)

Profa. Dra. Maria José Baldessar
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Maria Zaclis Veiga Ferreira
(Universidade Positivo de Curitiba)

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran)
(Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz
(UFMG / Fumec / UFSC)

Agradecimentos

A todos os colegas fotógrafos, pesquisadores e professores de fotografia que, gentilmente, contribuíram com seus conhecimentos para a construção deste livro;

Aos membros do Conselho Editorial que, em meio a tantos afazeres, encontraram tempo para ler os originais com atenção e carinho;

À Fundação Nacional de Artes (Funarte) por ter viabilizado economicamente a produção, impressão e distribuição deste livro, através do Edital do XIII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia;

Ao jornalista Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro, revisor atento da língua portuguesa, com quem troquei profícuas ideias sobre sua edição;

À bibliotecária Laudicena de Fátima Ribeiro, competente revisora das normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT);

A Heliane Miyuki Miazaki, programadora visual que criou a capa e cuidou com carinho e profissionalismo da apresentação gráfica deste livro.

Dedicatória

Este livro é dedicado a todos que, fazendo da fotografia o centro da sua ocupação e do seu estudo cotidiano, ou pretendendo entrar neste mundo fascinante, olham-na como objeto de paixão e arte, desses capazes de fazer a vida valer a pena independente das circunstâncias.

Sumário

Garimpendo conhecimentos sobre a fotografia 13

Paulo César Boni

Primeira parte: Pesquisa, Metodologias e Ensino da Fotografia

Fotografia, olho do Pai 25

Ana Taís Martins Portanova Barros

A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória 43

Paulo César Boni; Juliana de Oliveira Teixeira

Fotografia, gatilho de memórias 67

Maria Luisa Hoffmann

Fotografia e *Big Data*: implicações metodológicas 97

Fábio Gomes Goveia; Lia Scarton Carreira

O ensino da fotografia com o auxílio de recursos audiovisuais 113

Fabiana Aline Alves; Paulo César Boni

Segunda parte: Fotografia: Linguagem, Estética e Reflexões

O ato fotográfico como rusticidade midiática: representação, fotojornalismo e arte 137

Emerson dos Santos Dias

- A estética como ferramenta de análise das fotografias de James Nachtwey** 163
Simonetta Persichetti; Diego Luciano Pontes
- Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar** 185
Isaac Antonio Camargo; Stela Maris Munhoz
- Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals** 209
Pedro Afonso Vasquez
- Pirarucu Z-32: uma experiência de documentação fotográfica** 259
Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Garimpando conhecimentos sobre a fotografia

Paulo César Boni *

Este livro reúne o resultado de estudos sobre fotografia realizados por pesquisadores de diversas instituições de ensino superior brasileiras. Nos textos aqui publicados, são propostas novas metodologias de análise fotográfica e apresentados estudos e reflexões, sob diferentes vertentes teóricas e metodológicas, a respeito da produção, do uso e das repercussões do uso da fotografia na sociedade. Em uma pluralidade de abordagens, os trabalhos transitam entre a sensibilidade do artista e a abstração da arte, de um lado, e a objetividade e o concreto do documental, de outro, proporcionando ao leitor, além de novos conhecimentos científicos, um passeio estético e uma viagem cultural ao mundo fascinante da fotografia.

Com o apoio cultural e financeiro do Governo Federal, via Fundação Nacional de Artes (Funarte), por meio do XIII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, foi possível amearhar trabalhos de pesquisadores de dez instituições brasileiras (UFRGS, UFSC, UEL, Unicentro, Faculdade Pitágoras, USP, FCL, UERJ, UFES e UnB), alguns, inclusive, produzidos em parceria por autores de diferentes instituições, ou seja, produção interinstitucional.

Para agrupar e organizar os trabalhos por temáticas, este livro está dividido em duas partes. A primeira parte, denominada *Pesquisa*,

* Doutor e pós-doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Líder do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* do CNPq. Bolsista Produtividade da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br

Metodologias e Ensino da Fotografia, traz cinco textos voltados à pesquisa empírica, à proposta e aprimoramento de novas metodologias e ao ensino da fotografia. A segunda parte, também composta por cinco textos e denominada *Fotografia: Linguagem, Estética e Reflexões*, aborda da produção à reflexão da fotografia, passando pela linguagem e pela estética, e discutindo, inclusive, o papel do repórter fotográfico no fotojornalismo contemporâneo.

No texto que abre a primeira parte – *Fotografia, olho do Pai* –, da professora pós-doutora Ana Taís Martins Portanova Barros, docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), temos um panorama da produção acadêmica brasileira sobre fotografia entre os anos de 1999 e 2009. Além da formalidade dos dados numéricos levantados (tendo como base de pesquisa as teses e dissertações disponíveis nos *sites* da Capes e do CNPq), a autora apurou, por meio de entrevistas semiestruturadas, a opinião do senso comum sobre a fotografia e imagens simbólicas. Com a objetividade da ciência e a subjetividade do senso comum, utilizadas para verificar a configuração do conhecimento e do imaginário sobre fotografia, a autora concluiu que ambos – ciência e senso comum – não raro, convergem no uso do simbolismo especular.

Apesar de ter encontrado pequenas “traições” na tabulação dos dados coletados pelo instrumento de pesquisa aplicado aos entrevistados, a pesquisadora constatou que “o simbolismo irmana ciência e senso comum sobre a fotografia”. Para ela, “o espelho do mundo da ciência e a janela para o mundo do senso comum guardam uma diferença, talvez, não de natureza, mas de grau. A ciência, pensando a fotografia como um reflexo, reconhece a sua não autonomia, o seu caráter de simples revérbero; já o senso comum sente a fotografia como uma janela que lhe apresenta o mundo diretamente”. Assim, o saber comum e o conhecimento científico se irmanam ao deixarem a imagem simbólica da luz se encarnar na objetiva fotográfica, tributando-lhe um papel de soberania – o olho uraniano do Pai, que tudo vê e tudo sabe – esclarecedora sobre o mundo.

No texto seguinte – *A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória* – os professores Paulo César Boni, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e Juliana de Oliveira Teixeira, da Faculdade Pitágoras, apresentam, como o título explicita, a proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória, que vem sendo desenvolvida, testada e replicada pelo Grupo de Pesquisa *Comunicação e História*, certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2009. A metodologia alia a imagem fotográfica à história oral para a recuperação de dados e a construção da história de municípios, ou segmentos organizados da sociedade, de trajetória recente.

A metodologia consiste em apresentar aos pioneiros – depois de eles terem sido entrevistados com o uso da técnica ou da metodologia da história oral – algumas fotografias de época, alusivas ao assunto sobre o qual falaram, com o intuito de aferir se a imagem é capaz de disparar o gatilho da memória e permitir que eles acrescentem novos dados aos já compartilhados. Ou seja, em um primeiro momento, a entrevista segue o roteiro do pesquisador, sem fotografias. Mas, no segundo momento, quando o entrevistado encerra as informações orais, o portfólio de fotografias lhe é apresentado, de preferência uma a uma. Deste ponto em diante, cabe ao investigador ouvir e analisar as novas narrativas, incorporadas a partir do “mergulho” nas realidades fotográficas.

Esta proposta metodológica trabalha sob a ótica do empirismo forte defendido por Luiz Cláudio Martino (2010), pelo qual a pesquisa empírica tem uma contribuição estrutural a dar, fornecendo dados capazes de “regular” ou reinterpretar a teoria, participando de maneira efetiva na formação do saber. Dessa forma, favorecendo a discussão epistemológica, o método de utilização da fotografia como disparadora do gatilho da memória passa pelo crivo da ciência e de sua sistematização e, se bem aplicado, transforma-se em uma eficiente ferramenta que merece ser incorporada à pesquisa em comunicação.

Não por coincidência, quem traz mais informações sobre o trabalho e resultados do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* é a doutoranda em Ciências da Comunicação, na Universidade de São Paulo (USP), Maria Luisa Hoffmann. Não sem justa causa, pois os estudos sobre o uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória tiveram início quando, em 2009 e 2010, fui seu orientador no Mestrado em Comunicação, na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Agora, doutoranda na USP, ela trabalha no aperfeiçoamento da metodologia.

Já como parte estruturante de sua tese de doutoramento, Maria Luisa, no texto *Fotografia, gatilho de memórias*, apresenta um panorama das metodologias clássicas de pesquisas históricas baseadas na abordagem de fontes primárias, ao qual acrescenta, com muita propriedade, a proposta metodológica do uso de fotografias, aliada à história oral, para a recuperação de dados, a preservação da memória e a construção da história.

O texto seguinte – *Fotografia e Big Data: implicações metodológicas* –, de Fábio Gomes Goveia e Lia Scarton Carreira, pesquisadores do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), traz uma proposta inovadora de coleta de imagens digitais – e seus metadados – para pesquisa nas mídias digitais, especialmente nos *sites* de redes de relacionamento na internet.

De acordo com os autores, a expressão “imagem digital” nunca foi tão apropriada para caracterizar o atual contexto da sociedade mundial. Segundo eles, “o caráter numérico de qualquer arquivo digital – incluindo as fotografias – é justamente o que permite que hoje sejam desenvolvidas análises de gigantescos conjuntos de dados – os chamados *Big Data*”. Cada vez mais presente nas mídias e no meio acadêmico, o termo *Big Data* designa um grande volume de dados que, explicam os autores, “requer não somente tecnologias determinadas (como dispositivos com maior capacidade de processamento e armazenamento, *softwares* de extração e visualização etc.), mas também métodos e profissionais especializados”

para operar com eles. Assim, no processo de extração de publicações de um *site* de rede social, por exemplo, é possível recolher não somente a parte textual, como a localização geográfica, a data e a hora exata de sua postagem, mas também identificar relações que estabelecem com outras postagens e, conseqüentemente, com outros usuários dessa mesma ferramenta *online*.

Com isso, além da obtenção dos dados numéricos (pesquisa quantitativa), os autores defendem a possibilidade de eles serem visualizados de modos diferentes, por meio da “tradução” e interpretação de dados, podendo, entre outras alternativas, evidenciar relações e compor quadros relacionais e interativos, nos quais se podem observar semelhanças e dissonâncias entre as publicações, entre os nós de uma rede ou entre os dados computados, como sua geolocalização (pesquisa qualitativa). Neste sentido, explicam os autores, há uma multiplicidade de modos de exposição desses dados coletados e computados.

Um dos mais preocupantes problemas para quem deseja escrever sobre o ensino da fotografia e seus segmentos (fotojornalismo, moda, gastronomia, esporte, publicidade etc.) é a falta de referenciais teóricos. A bibliografia é escassa e a que existe em língua portuguesa normalmente trata o assunto *en passant*, sem profundidade teórica ou sem experimentos empíricos em sala de aula. Muito se fala, mas pouco se escreve sobre isso. Todos têm um exemplo ou uma receita de sucesso para comentar em sala de aula, mas, a partir do momento em que professores, estudantes e pesquisadores decidem se debruçar sobre o ensino da fotografia, deparam-se com o problema da escassez bibliográfica.

Diante desta dificuldade, e pensando em gerar referências para um futuro livro sobre o ensino da fotografia, dois professores decidiram gerar jurisprudência no teste de eficiência de uma ferramenta didática, o audiovisual. O texto *O ensino da fotografia com o auxílio de recursos audiovisuais* relata uma experiência didática em sala de aula. No início de 2010 chegou às bancas de revistas do País a coleção intitulada Curso de Fotografia Digital Planeta DeAgostine, lançada pela produtora Planeta

DeAgostine. A coleção, composta de 40 DVDs e fascículos com fichas explicativas, prometia ensinar pessoas leigas a tirar o melhor proveito de suas câmeras digitais ao detalhar técnicas e truques fotográficos. Pela promessa da produtora, pessoas leigas se tornariam fotógrafos apenas com o apoio dos fascículos e DVDs por ela editados.

Previamente preparada e cientificamente executada pelos professores Paulo César Boni, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e Fabiana Aline Alves, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), a experiência consistia em aplicar, analisar e avaliar este recurso audiovisual para o ensino de fotojornalismo. Além do acompanhamento sistemático do andamento das aulas, foi aplicado um questionário estruturado a todos os estudantes da turma e, ao final das aulas, cinco deles avaliaram a eficácia do recurso por meio de um entrevista com questões semiabertas.

Apesar de considerarem a experiência válida, os estudantes foram unânimes em afirmar que só a prática constante e supervisionada pode assegurar a apreensão e o aprendizado dos exercícios e das “dicas” constantes dos DVDs. Concordaram também que a presença e as explicações do professor em sala de aula é imprescindível, em todas as etapas do aprendizado: antes, explicando o que e como deve ser feito; durante, acompanhando a produção fotográfica; e depois, ajudando a identificar os erros, apontando os acertos e auxiliando no processo de edição fotográfica.

O texto *O ato fotográfico como rusticidade midiática: representação, fotojornalismo e arte* abre a segunda parte do livro, voltada para a produção, a linguagem, a estética, a reflexão e os usos da fotografia e suas repercussões na sociedade. Nele, o autor Emerson dos Santos Dias, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), foca o papel do profissional da fotografia no contexto da imagem contemporânea, fazendo referência a representações e interpretações que transitam entre a memória cultural, o avanço digital da produção fotográfica e principalmente a velocidade da difusão do resultado, em um mecanismo

dinâmico que eliminou o processo físico-químico da revelação e transformou o ato fotográfico em algo “rústico-midiático”, um procedimento onde recaem toda a síntese e seus enunciados em um processo discursivo em trânsito constante.

O autor desenvolve um exercício de análise para mostrar que a velocidade crescente envolvendo o dispositivo não está apenas no quesito tecnológico, mas apresenta-se também de maneira imposta em leituras e reformulações acadêmicas que tendem a afastar algumas conquistas de pesquisas envolvendo a discussão sobre a imagem-documento e a imagem como gatilho da memória, por exemplo, em prol de uma vereda onde a fotografia tende a ser abordada quase totalmente como ficção (descambando para o campo exclusivo da arte, seja como produção ou pesquisa).

Rediscutir a produção da imagem e impor a valorização do profissional da fotografia faz com que alguns marcos sejam mantidos na história, como a importância do fotodocumentarismo, do fotojornalismo e dos acervos pessoais, sem que estas modalidades sejam tratadas de maneira inocente sob o rótulo de imparcialidade e de representação “fiel” da realidade.

O texto seguinte, *A estética como ferramenta de análise das fotografias de James Nachtwey*, de Simonetta Persichetti, crítica de fotografia e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, e Diego Luciano Pontes, historiador e especialista em fotografia, aborda a estética da fotografia de guerra. Em um primeiro momento, parece paradoxal: estética (termo que, quase sempre, lembra ou se refere à beleza) em fotografias de guerra. Os autores usam a estética como ferramenta para analisar imagens de conflitos. Neste caso específico, apuram como as fotografias de James Nachtwey, o mais famoso e premiado fotógrafo de guerra contemporâneo, usa suas imagens como uma espécie de antídoto contra a guerra.

Primeiro, os autores trabalham com definições de estética, dialogando com vários autores e chegando à definição de que a estética

“está relacionada à nossa percepção de mundo, ou seja, como o vemos e como o identificamos, é a nossa relação sensorial com o que está a nossa volta, com aquilo que nos é exterior e também interior”. Ou seja, o conceito de estética está diretamente ligado à nossa subjetividade, pois, sendo uma manifestação humana, “ela só existe porque, no decorrer dos tempos, os homens remeteram às infinitudes do universo diversos valores que, por sua vez, hoje são entendidos e interpretados”.

No segundo e mais importante momento do texto, o da proposta contributiva, os autores abordam a Ética e analisam, à luz da Ética e da Estética, as fotografias de James Nachtwey. Lembram que a Ética está relacionada ao comportamento do homem em sociedade e afirmam que “qualquer forma de julgamento sobre determinado assunto encontra-se no campo da moral, dos valores socioculturais impregnados em determinada sociedade”. Ao final, destacam que “o compromisso de Nachtwey é fundamental para o seu reconhecimento, pois seu objetivo consiste, claramente, em denunciar, a partir de um trabalho bem elaborado e impactante, as formas de violência ao redor do globo”.

O terceiro texto da segunda parte – *Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar* – recorre à Psicologia para explorar a maneira como a fotógrafa Claudia Andujar representa, fotograficamente, o transe dos índios Yanomami durante seus rituais xamânicos. Fotógrafa suíça naturalizada brasileira, ela dedicou boa parte de sua vida a fotografar índios brasileiros, especialmente os Yanomami. Identificou-se de tal forma com eles que participou da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordenou a campanha pela demarcação das terras indígenas. Mais que isso: é proprietária do maior acervo imagético sobre índios no Brasil e, usando parte de seu acervo, já publicou diversos livros com esta temática.

Os pesquisadores Isaac Antonio Camargo, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e Stela Maris Munhoz, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), se uniram para estudar a obra de Claudia Andujar à luz da Psicologia. A vasta experiência em imagem de Isaac

Camargo e a formação de Stela Munhoz, na área da Saúde, convergiram de forma simbiótica para a inteligibilidade das fotografias de aparência abstrata, mas carregadas de simbolismo e significados, que registram os indígenas em momentos de transe espiritual. A soma de conhecimentos dos autores foi fundamental para a compreensão dos “choques entre luz e sombra, fazendo alusão ao simbolismo de morte e renascimento, que é um dos motivos de grande valor” na proposta dos rituais xamânicos. Segundo eles, “isto pode ser interpretado como o conteúdo inconsciente (sombra) emergindo na consciência (luz)”. Assim, ancorados pelos ensinamentos psicológicos de Carl Jung, os autores se propõem a ajudar o leitor a compreender o que seria o “indizível” (mencionado no título) nas fotografias dos rituais xamânicos dos índios Yanomami, produzidas por Claudia Andujar.

No penúltimo texto, *Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals*, o pesquisador Pedro Afonso Vasquez, autor de mais de uma dezena de livros sobre fotografia, empresta sua sensibilidade perceptiva para que o leitor “descubra” a fotografia do norte-americano Duane Michals, um dos mais emblemáticos fotógrafos do Século XX. A partir da década de 1960, Michals “ousou” impor seu trabalho autoral, com produções originais e de inquestionável valor artístico, “em um momento de total predomínio da fotografia documental e em uma sociedade (a norte-americana) impregnada pelos preceitos do fotojornalismo clássico”.

Michals iniciou seus trabalhos fotográficos com inovações e experimentações até então pouco aceitas no cenário fotográfico que se caracterizava pela predominância fiel e documental da fotografia, como o uso do *flou*, do desfoque e das múltiplas exposições em um mesmo fotograma. Tornou-se um especialista na “manipulação” de resultados fotográficos. Claro que a “manipulação”, no caso específico de Duane Michals, significa proposta, manifestação, representação artística.

Duane Michals se transformou em um dos mais importantes artistas da fotografia. É reverenciado no meio artístico, apesar de ainda pouco conhecido no meio fotográfico voltado ao registro e à documentação da

realidade. Sua arte abstrata contribuiu para torná-lo polêmico no ambiente concreto da sociedade contemporânea. Duas de suas falas, ambas retiradas de seu livro *Merveilles d'Égypte*, evidenciam sua polêmica personalidade. Na primeira, afirma e questiona: “As fotografias são inúteis. Que podem elas transmitir de realmente comparável à grandeza e à emoção de estar realmente ali?”. Na segunda, reconhece mas relativiza o valor da técnica: “É claro que seria ridículo negar a importância da técnica numa arte que passa obrigatoriamente por um aparelho. Mas também é igualmente ridículo conferir importância excessiva à técnica, desproporcional ao seu verdadeiro papel”.

O último texto – *Pirarucu Z-32: uma experiência de documentação fotográfica* – traz resultados da pesquisa-ação do fotógrafo Rafael Castanheira, pesquisador da Universidade de Brasília, que, entre 2006 e 2010, documentou em textos e fotografias o manejo de pesca do pirarucu (*Arapaima gigas*), um dos mais importantes peixes da região amazônica, realizado pela Colônia de Pescadores Z-32, de Maraã, na área da Reserva Mamirauá, no Amazonas.

Este texto foi escolhido para encerrar o livro por quatro motivos. Primeiro, para valorizar a figura do fotógrafo, produtor da matéria-prima essencial de nossas pesquisas, a fotografia. Segundo, pela riqueza e essência da pesquisa participativa. Terceiro, pela beleza e plasticidade das imagens. Quarto, pela interação social que o projeto despertou na Colônia de Pescadores Z-32, de Maraã (Colpema).

Enfim, em suas 284 páginas, este livro traz muitas contribuições para o campo da pesquisa em fotografia no Brasil. Temos certeza de que a transmissão destes conhecimentos, colhidos com empenho pelos autores dos trabalhos aqui publicados, poderá abrir novos horizontes para professores, pesquisadores e amantes da fotografia.

Boa leitura!

Primeira parte:
Pesquisa, Metodologias e
Ensino da Fotografia



Fotografia, olho do Pai

Ana Taís Martins Portanova Barros



Fotografia, olho do Pai *

Ana Taís Martins Portanova Barros **

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa que busca detectar os princípios heurísticos da produção acadêmica brasileira sobre fotografia, no período de 1999 a 2009, bem como suas imagens simbólicas dominantes. A pesquisa averigua, ainda, a opinião do senso comum sobre a fotografia no que tange às principais questões apontadas pela ciência, levantando, igualmente, suas imagens simbólicas dominantes. Como ferramentas metodológicas, o trabalho utiliza, principalmente, a pesquisa bibliográfica, a bibliometria, a entrevista semi-estruturada (incluindo questões fechadas e uma questão aberta) e a mitocrítica. Conclui-se que ciência e senso comum sobre a fotografia partilham o simbolismo especular, tendo no sintema do olho do Pai sua imagem dominante, corporificada pela objetiva fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia. Imaginário. Ciência. Senso comum.

* Trabalho apresentado no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom (Grupo de Pesquisa em Fotografia) durante a realização do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 4 a 7 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus (AM).

** Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon/3. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e do curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do *Imaginalis* / CNPq – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (www.imaginalis.pro.br). E-mail: anataismartins@hotmail.com

Introdução

Filha da técnica, desde sempre aspirante à arte, a fotografia traz na sua reflexão epistemológica as marcas da indecidibilidade de sua vocação. Essa conclusão foi possível a partir da pesquisa “O estado da arte da pesquisa em fotografia no Brasil: imaginários, ciência, senso comum”, desenvolvida para apurar a produção intelectual brasileira sobre fotografia publicada entre 1999 e 2009, com o objetivo principal de verificar a configuração do conhecimento científico sobre fotografia e o imaginário que alimenta tanto a ciência quanto o senso comum em seu entorno.

Em uma das facetas da pesquisa, foram analisadas as imagens simbólicas de alguns pressupostos heurísticos da produção intelectual brasileira sobre fotografia, encontrando-se, subjacente à construção teórica da área, o simbolismo especular, em especial através da mitologia do espelho. Em outra faceta, estudaram-se as respostas que o assim denominado senso comum deu ao ser estimulado a falar sobre as mesmas questões encontradas na produção intelectual sobre fotografia. Estas respostas apontaram igualmente para o simbolismo especular e ascensional como orientador do gesto fotográfico. O que essa base comum nos sugere acerca da possibilidade de uma teoria brasileira sobre a fotografia? Quais as nuances que distinguem e aproximam ciência de senso comum neste contexto?

O signo fotográfico como antídoto à impossibilidade objetiva

Relataremos brevemente os achados da pesquisa no que tange aos imaginários compreendidos nas referências bibliográficas mais frequentes e nos princípios heurísticos da produção intelectual brasileira sobre fotografia, cujos resultados foram avançados em outro trabalho (BARROS, 2014).

A produção intelectual sobre fotografia no Brasil realizada de 1999 a 2009 (este último, data do início da pesquisa) foi mapeada a partir do diretório de teses e dissertações da Capes¹ e do diretório de grupos de pesquisa do CNPq². Nestas duas instâncias, procuramos por trabalhos que se debruçassem sobre a fotografia como *episteme*, fornecendo pistas para o que seria uma teoria da fotografia brasileira. Com a utilização da palavra fotografia como expressão de busca, encontramos junto ao CNPq 111 grupos de pesquisa, dos quais apenas dez utilizavam a fotografia não apenas de modo marginal, para buscar informações visuais, e sim como objeto de reflexão epistemológica. Estes dez grupos publicaram, durante o período de abrangência da pesquisa, “[...] 29 trabalhos efetivamente construtores do que se poderia chamar de teoria ou mesmo filosofia da fotografia” (BARROS, 2014), 25 dos quais foram acedidos na íntegra. Já a Capes apresentou 65 teses e dissertações que responderam à expressão de busca “fotografia”, mas somente 16 cumpriram a exigência fundamental de tratar possivelmente da epistemologia da fotografia. Para análise, obtivemos o texto completo de 15 dessas teses e dissertações.

A mais representativa área de origem dos trabalhos foi a Comunicação, com 51,10% dos textos, seguida pela História, com 15,65%. Os restantes 35,45% se pulverizaram entre Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, Artes, Ciências da Informação, Educação e Sociologia. Esse primeiro dado, por si só, aponta para a importância da discussão das relações entre fotografia e realidade, posto que tanto a Comunicação quanto a História utilizam a fotografia sobretudo como documento.

Os autores e obras mais citados apresentam uma dispersão maior ainda do que a das áreas de origem dos textos. *A câmara clara*, de Roland Barthes (1984), e *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois, disputam um periclitante primeiro lugar, respondendo, cada um, por 3,20% do total das citações. Vilém Flusser, com *Filosofia da caixa preta*, é citado 1,80% das vezes e *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, de Lúcia Santaella e

¹ Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Winfried Nöth, aparece em 1,60% das citações, mesmo percentual de ocorrências para *O óbvio e o obtuso*, de Roland Barthes. Nada menos que 845 outros títulos se dispersam entre as citações, respondendo, cada um, por menos de 1,30%, correspondendo ao pesado total de 88,60% das referências. Digno de nota é ainda o fato de que 517 (60,80%) dentre todos os títulos receberam apenas uma citação, ou 0,04% do total de citações.

Vê-se que alguns textos clássicos são incontornáveis, mas a área de origem comum a mais da metade do corpo empírico estudado não evitou a dissipação entre as referências. Levando-se em conta o título mais citado, *A câmara clara* (BARTHES, 1984), pode-se pensar que

[...] a produção teórica brasileira em fotografia não busca tanto um método de leitura de fotografias e sim uma licença para simplesmente estar em presença delas, deixar agirem em nós não as imagens afetadas do iconismo exacerbado, e sim as imagens inefáveis do *mundus imaginalis* (BARROS, 2014),

já que este é um texto conhecido por seu subjetivismo.

O segundo título mais citado, *O ato fotográfico* (DUBOIS, 2004), toma a fotografia fundamentalmente como um signo e, mais precisamente, como um signo indicial, porque ela seria uma consequência da ação do referente. Um pouco diferente, mas sem chegar a constituir uma oposição, é a abordagem do terceiro título mais citado, *Filosofia da caixa preta* (FLUSSER, 2002), em que o autor coloca o acento sobre o caráter automatizado da produção das imagens técnicas, das quais a fotografia seria o emblema, discutindo o grau de autonomia do fotógrafo na criação de suas obras. O quarto título mais citado, *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1999), propõe uma reflexão ancorada na semiótica peirceana, enquadrando definitivamente a fotografia na categoria de signo visual. O quinto título mais citado, *O óbvio e o obtuso*, novamente de Roland Barthes (1982), traz dois artigos clássicos sobre fotografia: “A retórica da imagem”, no qual o autor discute a relação da imagem com a língua, e “A mensagem fotográfica”, em que fala de uma

[...] construção conotativa da fotografia através do recurso a procedimentos como o uso da pose e da trucagem, a presença de objetos compondo a cena, o uso de recursos para tornar a imagem final mais fotogênica, a referência a grandes obras da iconografia (BARROS, 2014).

Neste levantamento bibliográfico, é possível constatar que a fotografia desafia os autores a enfrentarem o enigma da impossibilidade objetiva, o que torna difícil construir-lhe um conceito. Por outro lado, e mesmo como uma reação de rejeição a essa impossibilidade, buscamos as metodologias bem assentadas legadas pelas vertentes semiológicas, nas quais a fotografia é um seguro e estável signo que pode, portanto, se inserir em uma discussão sobre a dobra com a realidade e ser abordado a partir da lógica.

Sujeito e técnica

A crer-se no que apontam as obras mais citadas, seria possível concluir que a fotografia é, antes de tudo, um signo. No entanto, em vista do relativamente pequeno número de coincidência das citações (como vimos, a soma dos cinco textos mais citados totalizou apenas 11,40% de todas as referências), seria necessário indagar diretamente os textos sobre a hipótese de uma ontologia fotográfica, sobre a existência de algo incontornável que lhe seja inerente.

A grande maioria dos textos estudados (65,00%) supõe um caráter distintivo que separa a fotografia definitivamente dos outros tipos de imagens visuais. E qual seria esse caráter? Um pequeno percentual (2,90%) indicou sua historicidade, mas 97,10% dos textos afirmaram que o caráter sógnico realmente seria a marca distintiva da fotografia, profundamente motivado pela técnica utilizada para produzi-la, a qual exigiria que o mundo retratado, obrigatoriamente, tenha estado diante da câmera para que a fotografia pudesse acontecer. A fotografia seria, assim, um “[...] elo entre o aqui e o alhures, o presente e o passado” (BARROS, 2014). Isso leva diretamente

à questão sobre a relação da fotografia com a realidade, à qual os textos responderam dizendo ser mediada pela técnica e pela verdade.

Não é de surpreender que a verdade e a técnica se emparelhem nesta intermediação, já que o nosso pensamento é ainda depositário de uma herança epistemológica que nos acompanha há séculos, segundo a qual as máquinas são objetivas, inertes às variações de nossas subjetividades, portadoras da verdade. Assim, desde *O lápis da natureza*³, infelizmente, parece que a produção teórica sobre a fotografia tem se dedicado a confirmar todos os piores temores de Baudelaire quanto à “[...] obsessão pelo real, entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisador desse processo” (ENTLER, 2007, p. 5).

Esta constatação solicitou que se indagassem os textos sobre a criatividade na fotografia. Sim, ela existe, e se faz através da subjetividade, foi a resposta maciça (72,50%). Minoritariamente, apareceu o imaginário como fonte da criatividade na fotografia (10,00%) e, em 17,50% dos textos, não se tocou na questão da criatividade. Parece que a subjetividade é o antídoto aos imperativos técnicos que apontam para a falta de autonomia do fotógrafo sobre sua produção.

Não por acaso, o corpo empírico desta pesquisa abrange os dez primeiros anos de uso comercial da fotografia digital. Nesse período, os programas de edição de imagens também chegaram ao alcance dos consumidores comuns, tornando, hipoteticamente, mais transparente a questão da manipulação. Longe de se enfraquecerem, os debates sobre a capacidade de a fotografia reproduzir a realidade parecem mais acirrados, mostrando que as inovações tecnológicas não foram suficientes para envelhecer as primitivas questões.

A discussão sobre se a fotografia é técnica ou arte, se ela “[...] capta imagens do mundo ou se projeta imagens sobre o mundo” (BARROS, 2014) situa-se no problema filosófico do um e do múltiplo: a pergunta essencial é se a fotografia é o mesmo ou o outro. Essa preocupação

³ No original, *The pencil of the nature*. Trabalho publicado em 1844 pelo botânico inglês William Henry Fox Talbot tentando demonstrar que as próprias coisas fotografadas eram as autoras de suas imagens.

é dirigida pela mitologia do espelho, na qual a imagem refletida tanto pode ser a cópia fiel da realidade quanto sua distorção, mas no fundo, no fundo, sempre depende do original para existir.

Senso comum, valor do sensível

O senso comum foi também ouvido nesta pesquisa por dois motivos principais: 1) porque a fotografia é praticada massivamente, ou seja, não está restrita a círculos conhecedores. Sendo assim, esse senso comum certamente teria algo a dizer que ultrapassasse a especulação inexperiente; 2) porque em uma pesquisa sobre o estado da arte, de qualquer área do conhecimento, é pertinente verificar também o estágio da relação deste conhecimento com o senso comum.

Sontag (2004) disse que a fotografia é uma arte de massas e que, por isso mesmo, não é praticada como arte. Isso aponta para uma relação peculiar da fotografia com o homem comum, aquele que personifica o senso comum. O senso comum não é tanto o menor denominador comum, o mais raso nível que se possa encontrar e que por isso mesmo abre caminho para uma coincidência horizontal de opiniões; pelo contrário, pensamos aqui no homem sem qualidades de Müsil (1989), aquele que é dotado de profundidade reflexiva, interessado pelos variados conhecimentos, o que coloca diante de si horizontes tão generosos que se lhe torna difícil ligar-se a algum em especial.

Santos (1989) dedicou especial atenção às relações entre ciência e senso comum, predizendo não uma definitiva ruptura, como postulava Bachelard (1978), mas um fecho talvez glorioso em que ciência e senso comum seriam transcendidos por meio de um conhecimento prático esclarecido. (Apesar da indicação do título da obra de Santos – *Introdução a uma ciência pós-moderna* – atribuir a esta ciência o epíteto de pós-moderna designa que os ideais iluministas estão aí plenamente presentes.)

Seja rompendo decididamente com o senso comum, seja reconciliando-se com ele e rumando para uma idade do ouro do

conhecimento, não restam dúvidas de que a ciência se constrói através da relação com esse outro que pode ser tão diferente dela mesma. Uma busca de distinção, no entanto, é sintomática de uma comunhão rejeitada, como nos mostram as teorias que se debruçam sobre o imaginário. Se Lévi-Strauss (2011) indicou que os processos racionais são análogos aos míticos, Durand (2011) foi ainda mais longe e postulou mesmo a anterioridade fundadora do mito ante a racionalidade e, portanto, ante a ciência que se constrói sobre ela.

Interessou-nos, então, contrastar e cruzar a voz do homem comum, sem conhecimento especializado sobre o assunto, com a voz acadêmica, a fim de verificar tanto o estágio em que se encontra a fotografia na sua relação ciência-senso comum quanto a existência ou não de um imaginário convergente entre estas duas instâncias. Elaboramos um questionário *online*, utilizando-se a ferramenta *survey monkey*, com 13 perguntas, sendo uma delas aberta (“o que a fotografia significa para você”?) e as restantes fechadas. Dentre as perguntas fechadas, seis versavam sobre fotografia, procurando contemplar, na medida do possível, as mesmas questões que foram investigadas nos textos acadêmicos. As seis questões restantes buscaram indicadores sociais (sexo, idade, profissão, grau de instrução, endereço e local de trabalho). Utilizando-se a técnica da bola de neve para captar informantes disponíveis, chegamos a um total de 245 questionários respondidos.

Mais da metade dos informantes (56,80%) tinham entre 18 e 25 anos de idade. Não houve nenhum com idade acima dos 66 anos e apenas um (0,40%) com menos de 18 anos. O segundo extrato mais numeroso foi o dos informantes entre 26 e 35 anos (28,50%). Mais da metade (63,80%) era do sexo feminino e um percentual ainda maior (73,70%) tinha diploma de graduação.

Um percentual bastante significativo dos informantes (76,80%) residia no Rio Grande do Sul. O restante se dividiu entre outros 11 estados da federação. As ocupações principais se dividiram preponderantemente entre empregados de empresa privada (25,90%) e estudantes (43,80%).

A primeira pergunta buscou classificar os respondentes entre amadores (“fotografo sempre que tenho disposição, mas não me sustento com isso”) e profissionais (“é da fotografia que tiro meu sustento”) a partir da autopercepção de cada um, oferecendo, ainda, a opção de apreciador (“gosto de fotografia, mas não tiro fotografias ou as tiro raramente”) e uma espécie de “nenhuma das alternativas” (“não tenho interesse especial por fotografia”). Somadas, as categorias amador e apreciador chegaram ao percentual de 91,50% dos informantes (48,60% e 42,90%, respectivamente). Isso nos assegura que as respostas foram fornecidas preponderantemente por pessoas que não têm na fotografia uma fonte de renda, mas que a apreciam de modo especial. Apenas 2,00% declararam não ter interesse especial por fotografia e 6,10% se definiram como profissionais da fotografia.

A segunda questão foi aberta, buscando uma resposta espontânea, por escrito, sobre o significado da fotografia para cada informante. Esta pergunta foi ignorada por 17,14% dos informantes. A mitocrítica realizada sobre as respostas será apresentada adiante.

As questões 3, 4, 5, 6 e 7 procuraram explorar o que os informantes pensam sobre a relação da fotografia com a realidade e com a subjetividade. Foram formuladas cinco questões diferentes na tentativa de esclarecer uma resposta através de outra, perguntando-se coisas parecidas com formulações diferentes.

A questão 3 solicitava que o informante escolhesse entre duas afirmações aquela que melhor expressasse sua opinião⁴. A grande maioria (79,20%) afirmou acreditar que a fotografia é sempre subjetiva, pouco importando tratar-se de documento, arte ou comunicação.

Esta resposta cria uma expectativa de resposta afirmativa para a questão seguinte⁵, que indaga se, para existir a fotografia, é necessário

⁴ A questão 3 foi formulada do seguinte modo: “Escolha a alternativa que melhor expressa sua opinião: a) A fotografia informativa (como as fotografias jornalísticas) é documento objetivo da realidade; a fotografia artística, pelo contrário, expressa a subjetividade do fotógrafo. b) A fotografia é sempre subjetiva, seja como arte, seja como documento ou comunicação (jornalismo, publicidade etc.).”

⁵ A questão 4 teve a seguinte formulação: “Na sua opinião, para existir uma fotografia é necessário que a coisa fotografada também exista? () Sim () Não”.

que a coisa fotografada também exista. Aqui, no entanto, houve um decréscimo no grau de subjetividade atribuído à fotografia, pois 64,00% dos respondentes (e não mais 79,20%, como na questão anterior) responderam afirmativamente. É interessante notar que, em um cruzamento das respostas da primeira questão com esta, 80,00% das pessoas que acreditam que, para existir uma fotografia, é necessário que a coisa fotografada também exista, são aquelas que também afirmam não ter interesse especial pela fotografia. Aparentemente, a afirmação de existência da coisa fotografada postulada por Barthes (1984), com seu “isso foi”, e por Dubois (2004), ao dizer que a fotografia nunca poderá ser símbolo ou ícone, já que estas duas categorias de signos não exigem que seu referente exista materialmente no mundo, só é corroborada junto ao senso comum pela parcela que, possivelmente, não tenha pensado muito a respeito da fotografia, posto que não tem por ela interesse especial. No mínimo, pode-se dizer que somente quando sua experiência com a fotografia é mínima, o senso comum vai afirmar a existência necessária do referente fotográfico.

A questão 5 indagou se a fotografia seria uma evidência da realidade, uma interpretação da realidade ou uma nova realidade construída. Aqui, viu-se que os profissionais têm mais forte a noção de que a fotografia constrói realidades. Neste grupo, nenhum respondeu que a fotografia é evidência, apesar de 26,50% terem se traído neste ponto quando responderam, na questão 4, que para a fotografia existir a coisa fotografada também deve existir fora da fotografia. Um pouco mais do que a metade dos respondentes (59,20%) afirmou considerar a fotografia como uma interpretação da realidade e somente 8,20% acreditam ser a fotografia uma evidência da realidade.

Ao serem indagados se a fotografia é uma manifestação criativa, 96,70% dos informantes responderam afirmativamente. É de se notar o fato de que todos os autodefinidos profissionais acreditam que sim, a fotografia é manifestação criativa, enquanto a minoria que respondeu negativamente à questão pertence ao grupo dos que se classificaram como não tendo interesse especial por fotografia.

Traições

Criatividade, sim, mas de que tipo? A questão 7 procurou sondar se os respondentes veem a fotografia como fruto da imaginação produtora (anterior ao conceito) ou reprodutora (posterior ao conceito, dependente da percepção e da memória). Para tanto, optamos por uma formulação associando a expressão à reflexão (supondo a imagem como uma ilustração do conceito, como ocorre na imaginação reprodutora) em contraste com a expressão associada à sensibilidade (supondo a imagem anterior ao conceito, como ocorre na imaginação produtora)⁶.

Os dois grupos extremos – os profissionais e os que não têm nenhum interesse por fotografia – encontram-se nessa questão, coincidindo suas respostas. Ambos afirmaram que a fotografia é a expressão de um conceito, e essa resposta constituiu 35,90% do total. Novamente, esse percentual pode ser visto como uma traição aos 96,70% da questão anterior que consideraram a fotografia como uma manifestação criativa, pois uma boa parte desses respondentes mostrou, na questão seguinte, que não dispensa uma atenção maior ao significado do que seja criatividade nem uma consideração da diferença entre criação e reprodução. Mas a maioria das respostas à questão 7 – 64,10% – associou a fotografia a um processo criativo da imaginação produtora.

Assim, pode-se dizer que, segundo as respostas às questões fechadas, o senso comum considera a fotografia sempre subjetiva, sempre uma interpretação da realidade. Também acredita que para existir a fotografia não necessariamente exista a coisa fotografada, e que a fotografia é uma expressão criativa, criatividade esta dependente da sensibilidade do fotógrafo.

No entanto, quando responde a uma pergunta aberta, com mais liberdade de expressão, o senso comum trai em parte as respostas dadas

⁶ A questão pedia que o respondente assinalasse a alternativa que melhor expressasse sua opinião: “a) A criatividade do fotógrafo liga-se à sua reflexão pessoal sobre os fatos da vida e da natureza e à sua competência técnica e estética para expressar essa reflexão através de imagens; b) A criatividade do fotógrafo liga-se à sua sensibilidade aos fatos da vida e da natureza e à sua competência técnica e estética para expressar essa sensibilidade através de imagens”.

às outras questões, como veremos a seguir. A pergunta aberta “o que a fotografia significa para você?” foi respondida por 203 dos 245 informantes. Dentre estes 203, houve 20 que fugiram da pergunta, com respostas como “Sou professor de fotografia” e “Eu gostaria de ter uma máquina fotográfica”, ou ainda “Nada!”. As 183 respostas restantes apresentaram uma ou mais imagens simbólicas; no total, foram mapeadas 200 imagens simbólicas.

Como heurística para a cartografia das imagens simbólicas foi adotada a teoria do imaginário de Durand (2011), utilizando-se como ferramenta metodológica sua classificação isotópica de imagens. O detalhamento desta teoria excede os limites deste artigo. Resumidamente, diremos que a teoria postula o nascimento da imagem simbólica como uma resposta à angústia essencial do ser humano quanto à passagem do tempo e à sua conseqüente finitude. Esse medo primordial habitaria um universo mítico especial, chamado de universo da angústia, povoado pelo simbolismo catamorfo (com o medo epifanizado pela queda e suas derivações), nictomorfo (em que a situação de trevas é terrorífica) e teriomorfo (no qual a animalidade é a fonte da aflição, encarnada em imagens como a da goela devorante, a pululância, o caos, o complexo de Mazeppa⁷).

Em resposta a estes imperativos do terror diante do tempo que passa, são construídos outros universos míticos, dando origem a outras imagens simbólicas. No entanto, enquanto para Bachelard (1997) o simbolismo nasce da relação material do homem com o mundo, dominada pelos quatro elementos da cosmologia grega – água, ar, terra e fogo – (BACHELARD, 1990; 1997; 1999; 2001a; 2001b), para Durand (2011) o simbolismo tem estreita concomitância com os gestos do corpo, em especial com três reflexos dominantes apontados por Betcherev⁸. Essa

⁷ Medo da disparada violenta do animal que arrasta o homem consigo. “Mazeppa” é o título de um poema de Lord Byron que conta uma lenda sobre o revolucionário ucraniano Ivan Mazeppa. Segundo a lenda, após seduzir uma nobre, Mazeppa teria sido amarrado sem roupas em cima de um cavalo indômito, o qual disparou em galope selvagem.

⁸ Em 1917, Vladimir Mikhaïlovich Bekhterev publicou *General principles of human reflexology*. Betcherev foi, ao lado de Pavlov e Sechenov, fundador do que se convencionou chamar de reflexologia.

correlação agrupa as imagens simbólicas em três grandes regimes: heróico, místico e dramático.

Assim, o reflexo postural, que faz o ser humano se colocar de pé, está engramado à ação de distinguir, já que oferece a visão descortinada do alto. O mesmo reflexo libera, ainda, a mão que não só aponta (para acusar, para indicar, para ensinar), mas que também pune. Erguendo-se em direção ao céu, este regime do imaginário dito heróico vai se povoar com o simbolismo ascensional, do qual símbolos como a soberania uraniana e o chefe participam, junto com o simbolismo especular e suas derivações em torno da luz e do sol, do olho e do verbo, e junto com o simbolismo dierético, desdobrado entre as múltiplas encarnações das armas do herói, dos batismos e purificações. Neste simbolismo dierético, temos todo um arsenal destinado a separar o certo do errado, o puro do impuro, e é assim que o regime heróico é também o regime do corte, da ruptura, da divisão.

Outro reflexo dominante é o da descida digestiva, engramado, segundo Durand (2011), à ação primordial de confundir, misturar, dando por isso o nome ao regime místico. Neste regime, as imagens simbólicas não são de enfrentamento, mas de assimilação. O simbolismo da inversão se apresenta através de imagens que se caracterizam pelo eufemismo, pela antífrase, pelo encaixe, pela valorização da noite (em oposição à valorização da luz do dia operada pelo regime heróico), pela conexão entre a mãe e a matéria. Além do simbolismo da inversão, o regime místico abriga também o simbolismo da intimidade, dos alimentos e substâncias, do repouso.

O terceiro regime indicado por Durand (2011), chamado dramático, é engramado pelo reflexo rítmico, proveniente da rítmica sexual que, por seu caráter repetitivo, vai estimular o simbolismo cíclico e também progressivo. A ação primordial aqui é ligar, dando espaço para o equilíbrio entre as contradições através de um tempo que se desdobra tanto linearmente quanto em eterno retorno.

Tendo, assim, os regimes do imaginário durandianos por horizonte teórico, foram examinadas as respostas à questão aberta da pesquisa em

busca de imagens simbólicas. Verificou-se que o fotógrafo aparece associado à imagem do juiz na sua tarefa de distinguir entre o que é relevante e o que não é. Ele recorta a realidade e decide o que deve ser guardado. As respostas fornecidas corroboram a imagem da fotografia como uma arma capaz de destruir as trevas do esquecimento e da ignorância e de paralisar o tempo.

Vê-se por aí que estamos um tanto distantes da fotografia como uma expressão sensível e subjetiva, uma interpretação da realidade. Sendo uma interpretação possível entre outras, a fotografia não teria tanto o papel de separar o que é relevante do que é irrelevante, já que os procedimentos de distinção só são possíveis atrelados à onipresença de uma verdade. Talvez esta contradição entre as respostas decorra do fato de que, diante das perguntas fechadas, o informante se sente instado a dar a resposta que ele julga ser esperada pelo pesquisador. A liberdade da resposta, a abertura da pergunta deixa fluir as imagens simbólicas menos racionalizadas, mais espontâneas, e, então, entram em cena qualidades como a clareza de julgamento, ações como a da guerra contra o tempo e contra a ignorância. A realidade que, antes, nas perguntas fechadas, era interpretada, agora é simplesmente recortada.

Confluência

Este recorte puro e simples da realidade, que leva o observador a ver na fotografia uma janela para o mundo e não representação do mundo, não se restringe ao pensamento do senso comum. Nos textos acadêmicos que, grosso modo, aqui, pertencem ao universo da ciência, o fundamento da fotografia é o signo. Isso em si não chega a surpreender, mas surpreende que, passados mais de 170 anos da invenção da fotografia, ela ainda seja tomada como um signo indexical, como uma parte material da realidade, em contraste e mesmo oposição com os signos simbólicos, arbitrários, e com os signos icônicos, visuais. Os rastros desta concepção se encontram não só nas duas obras mais citadas pelos textos analisados – enquanto

Barthes (1984) proclama a respeito da fotografia: “isso foi”, Dubois (2004) reitera que a fotografia é sempre índice, jamais símbolo e jamais ícone – como também na discussão da relação da fotografia-realidade através das noções de técnica e de verdade, a primeira assegurando a segunda.

Na ciência, a subjetividade é salva pela autonomia do sujeito (o fotógrafo) no processo. O senso comum não chega a elaborar isso teoricamente, como, aliás, é natural, mas a própria existência da contradição entre interpretar e recortar a realidade oferece o espaço para a garantia da subjetividade.

O imaginário da ciência sobre a fotografia apresenta-a como um espelho que precisa da realidade para produzir a imagem, e que tanto pode refletir quanto distorcer a realidade, como foi demonstrado em outro lugar (BARROS, 2014). O senso comum sobre a fotografia, quando indagado de modo fechado, apresenta-a da mesma maneira, ou seja, como uma interpretação da realidade. Chega mesmo a ver a fotografia de um modo mais liberal quando afirma que, para que ela exista, não é necessário que a coisa fotografada exista também, o que quase nunca é admitido pela ciência. No entanto, quando a pergunta deixa espaço para imagens espontâneas, a fotografia surge no senso comum como um recorte que indica o que é mais importante na realidade e que traz um conhecimento ampliado sobre ela, a abertura de uma janela.

O espelho do mundo da ciência e a janela para o mundo do senso comum guardam uma diferença, talvez, não de natureza, mas de grau. A ciência, pensando a fotografia como um reflexo, reconhece a sua não autonomia, o seu caráter de simples revérbero; já o senso comum sente a fotografia como uma janela que lhe apresenta o mundo diretamente.

É assim que o simbolismo irmana ciência e senso comum sobre a fotografia. Janela ou espelho, na base das duas imagens se encontra a fé na existência de uma realidade que está lá, esperando ser enquadrada. O mitema das trevas assustadoras motiva ambas as concepções: é necessário lutar tanto contra o esquecimento quanto contra a ignorância. Isso se faz, novamente, na janela ou no espelho, através da luz. O sintema – sintoma social – desse simbolismo especular é a própria objetiva fotográfica que se impõe de um ponto de vista soberano e esclarecedor: o olho do Pai.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. **MATRIZES**, São Paulo, 2014. No prelo.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2004.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Dunod, 2011.

ENTLER, Ronaldo. Retratos de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, jan./jun. 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2011.

MÜSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

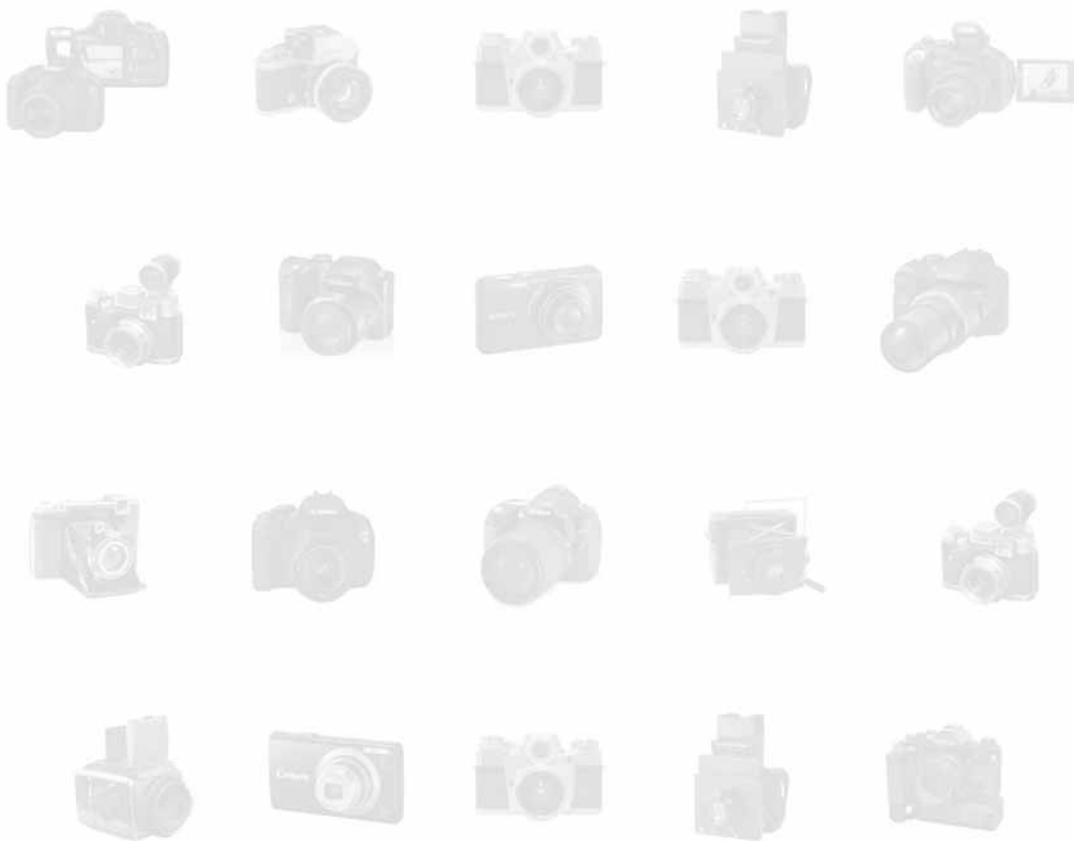
SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória

Paulo César Boni
Juliana de Oliveira Teixeira



A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória

Paulo César Boni *
Juliana de Oliveira Teixeira **

Resumo: Este trabalho discorre sobre a proposta metodológica do uso da fotografia como elemento disparador do gatilho da memória. O método, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* da Universidade Estadual de Londrina (UEL), alia a imagem fotográfica à história oral na recuperação de dados e construção da história de municípios de trajetória recente. Para sistematizá-lo, neste trabalho, a cidade de Telêmaco Borba (PR) foi escolhida como campo de estudo. Também foram respeitados os preceitos e os rigores do empirismo em comunicação, pautados nas concepções de Lopes (2010) e Martino (2010). Durante o processo, nove pioneiros da cidade foram submetidos ao método, com o uso de fotografias de época. De modo geral, os resultados demonstram que o método, se aplicado de acordo com os critérios epistemológicos inerentes à ciência, transforma-se em uma eficiente ferramenta empírica, capaz de trazer novas informações ao estudo da memória e à história dos municípios pesquisados.

Palavras-Chave: Fotografia e memória. Gatilho da memória. Metodologia de análise. História de Telêmaco Borba (PR).

* Doutor e pós-doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Líder do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* do CNPq. Bolsista Produtividade da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br

** Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Docente da Faculdade Pitágoras de Londrina (PR). E-mail: juoliveira.teixeira@gmail.com

A pesquisa empírica: uma introdução

O que é pesquisa empírica? Responder essa questão é o primeiro passo. A expressão, geralmente empregada de forma vaga, tem como significado inicial a pesquisa que envolve a coleta de dados. No campo da comunicação, o empirismo está associado à corrente da *Communication Research*, linha de pensamento norte-americana, desenvolvida no início do século XX. Os primeiros estudos empíricos em comunicação foram realizados entre 1929 e 1932, mas seus parâmetros ainda carecem de reflexões mais profundas. A definição determinada apenas pela “coleta de dados” é restrita e, ao invés de esclarecer o conceito, pode reduzi-lo. Dessa forma, é essencial que se entenda a pesquisa empírica a partir da raiz do termo, do grego *empeiricòs*, correspondente ao substantivo experiência (*empeiria*). A palavra era, originalmente, empregada por uma escola de medicina na Grécia, no século III d.C. Oposta à doutrina e aos métodos dos dogmáticos, a escola médica defendia a forma de saber retirada da experiência “[...] que se deposita ao longo da aprendizagem e se expressa enquanto habilidade de lidar com algo. [...]. O termo experiência aqui se refere, então, ao conhecimento que vem da prática” (MARTINO, 2010, p. 140).

No século XVII, o empirismo ganhou uma conotação negativa, passando a ser visto como conhecimento pessoal, limitado à experiência direta e sem respaldo da razão. Ou seja, a pesquisa empírica foi posta ao lado do senso comum e muitos cientistas eliminaram o elemento teórico de seus estudos. Segundo Regina Rosseti (2010), esse erro primário de extirpar a teoria da observação é “ingênuo”, pois não reconhece a dependência que um termo tem do outro. Não há como observar um fato de maneira neutra e direta, pois toda visão é mediada pela experiência do observador e, em última instância, pela teoria que lhe serve de referência. Dessa maneira, para que o empirismo seja aplicado de forma efetiva, é preciso romper com a proposta positivista que muitos dos pesquisadores

da *Communication Research* cultivavam, valorizando a construção de quadros de referência e de múltiplas narrativas.

A observação empírica e sua articulação com a teoria não é privilégio do campo da comunicação, mas da ciência como um todo; a relação entre o experimental e o racional funda o pensamento científico. Luiz Cláudio Martino (2010) polariza o empirismo na produção de conhecimento a partir de duas vertentes: uma forte e outra fraca. No sentido forte, a pesquisa empírica contribui estruturalmente, fornecendo dados capazes de “regular” ou reinterpretar a teoria, participando de maneira efetiva na formação do saber. Por outro lado, no sentido fraco, o empirismo assume característica exploratória (reduzido à coleta de dados ou a estudos de caso) e tem como objetivo fornecer informações sobre uma determinada realidade.

Na área da comunicação, as pesquisas empíricas tendem a reter a vertente fraca da expressão, tomando os dados, muitas vezes, como meras ilustrações das ideias de um autor e não como ferramentas para a confrontação com a realidade e com outras teorias. Neste trabalho, o empirismo é entendido sob seu sentido forte, uma vez que tem como objetivo discorrer sobre a sistematização de uma proposta metodológica, desenvolvida pelo grupo de pesquisa *Comunicação e História* da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Para cumprir essa meta, primeiramente, a formulação do novo método será contextualizada, salientando-se suas principais características.

A proposta metodológica

O Grupo de Pesquisa *Comunicação e História*, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi criado com o intuito de estudar e recuperar a história de municípios, ou de segmentos organizados da sociedade, de trajetória recente. No decorrer desse processo, surgiu a necessidade (ou a oportunidade) de se formular um método novo, aliando o uso da imagem fotográfica com a prática da

história oral. Com ele, tornou-se possível obter informações que antes, em depoimentos comuns, poderiam ficar à margem da memória.

A utilização da fotografia como ferramenta histórica não é novidade no campo da comunicação. Desde seu surgimento, ela tem sido aceita como atestado de veracidade, principalmente por sua origem técnica. No entanto, Boris Kossoy (2009) ressalta que, assim como outras fontes de informação histórica, a fotografia não pode ser aceita como “espelho do real”, porque é repleta de ambiguidades, significados implícitos e omissões calculadas. Ela tem, portanto, uma realidade própria,

[...] uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado (KOSSOY, 2009, p. 22, grifos do autor).

A segunda realidade é constantemente tensionada com a primeira, a do fato passado em seu tempo e espaço específico, armazenada de maneira fragmentada nas referências e lembranças pessoais do observador. Por essa razão, a imagem fotográfica é polissêmica e permite uma leitura plural, articulada às imagens mentais preconcebidas sobre determinado assunto.

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), [...], porém moldável de acordo com nossas imagens mentais [...]. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa (KOSSOY, 2009, p. 46).

Foi para as realidades da fotografia, e para as imagens ultrapassadas e acrescidas às lembranças do receptor, que se voltou o interesse do grupo *Comunicação e História*. Partindo do ponto de vista de Kossoy (2009), seus pesquisadores assumiram o uso da imagem fotográfica como um meio de “viajar no tempo” e de instigar as lembranças dos primeiros habitantes de determinado município.

O esforço inicial para o “amadurecimento” da utilização dessa “característica fotográfica” foi formalizado em 2010, na dissertação de Maria Luisa Hoffmann intitulada *Guardião de Imagens: “memórias fotográficas” e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina*. Em seu trabalho, Hoffmann (2010) analisa as lembranças individuais de um pioneiro¹ londrinense, promovendo uma discussão sobre memória, identidade e pertencimento. Na ocasião, 15 fotografias do município foram descritas pelo pioneiro, com o intuito de mostrar que a imagem era capaz de disparar o gatilho da memória² e acrescentar novos dados para além daqueles compartilhados espontaneamente.

Após esse primeiro passo, o grupo procurou “refinar” a técnica aplicada, promovendo novos estudos em outras cidades. Mudanças fundamentais foram incorporadas à proposta metodológica. O número de pioneiros entrevistados foi ampliado e estabeleceram-se procedimentos básicos para o trabalho em campo, divididos em três etapas: 1) pesquisa com fontes documentais; 2) análise e seleção de fotografias produzidas durante o período que se pretende estudar; e 3) aplicação da história oral.

Na etapa inicial, o pesquisador deve buscar informações históricas em documentos de origem primária ou secundária. O objetivo é aprofundar-se na trajetória da cidade escolhida para recuperação histórica, conhecendo sua “história oficial³”. Em municípios que têm um museu histórico, esse processo fica mais fácil, pois, além do acervo, há um cadastro de pioneiros e, não raro, seus funcionários indicam pioneiros que estejam lúcidos para participarem da pesquisa. A proposta metodológica não é invalidada quando o município não tem um museu, apenas exige do pesquisador o trabalho “extra” de levantar as informações em campo.

Após o “domínio prévio” da história do município e da “catalogação” de seus pioneiros vivos, a investigação precisa definir quantas pessoas

¹ O termo pioneiro, neste trabalho, não tem conotação de exaltação histórica, social ou política. É utilizado aqui para designar aqueles que nasceram ou chegaram no início do processo de instalação e consolidação da cidade.

² Destaque-se que o termo “gatilho da memória” não é novidade na academia, porém, o conceito ainda não foi encontrado como proposta metodológica.

³ A “história oficial” é aqui entendida a partir da perspectiva de Peter Burke (1992).

passarão pelo teste metodológico. Não há um número prévio estipulado, mas, quanto mais vozes forem ouvidas, mais dados serão obtidos.

Na segunda etapa, com a lista dos futuros entrevistados já elaborada, procede-se à análise e seleção de fotografias encontradas durante a investigação documental, montando um portfólio. A decisão deve ser tomada com base em duas concepções diferentes. A primeira é a metodologia de análise de imagens proposta por Erwin Panofsky (1995), que divide o estudo imagético em três instâncias diferentes – pré-iconográfica⁴, iconográfica⁵ e iconológica⁶. A segunda concepção que determinará a escolha é a noção de “lugar de pertencimento”. De acordo com esse conceito, há uma ligação entre o indivíduo e a coletividade. Por essa razão, uma identidade relacionada ao local em que esse indivíduo se reconhece é construída ao lado de sua identidade particular. Dessa maneira, estabelecem-se lugares de pertencimento, capazes de gerar sentimentos e relações de afeto.

Na terceira e última etapa, o pesquisador precisa fazer um roteiro de entrevista baseado nas informações levantadas e nas imagens selecionadas. Como estas trazem lugares de pertencimento, é ideal que a “roteirização” permeie assuntos diretamente relacionados ao cotidiano de uma cidade: infraestrutura, educação, saúde, transporte etc. O próximo passo é marcar uma conversa com os pioneiros escolhidos, conversa esta que deve ser conduzida segundo os preceitos da história oral⁷, e respeitar uma estrutura predeterminada: em um primeiro momento, a entrevista segue o roteiro do pesquisador, sem fotografias. Em um segundo momento, quando o entrevistado encerra as informações orais, o portfólio de fotografias lhe é apresentado, de preferência uma a uma. Deste ponto em

⁴ No âmbito da descrição pré-iconográfica, há a identificação das formas puras.

⁵ No nível da iconografia, reconhece-se o significado convencional de uma dada obra de arte, relacionando formas puras a temas e conceitos.

⁶ No âmbito iconológico, há a interpretação e o entendimento do significado intrínseco à obra de arte.

⁷ Neste artigo, a história oral é entendida a partir da perspectiva de Jorge Eduardo Aceves Lozano (2002). Assume-se que a história oral não é apenas uma técnica, mas um método, equiparado em importância com o procedimento de seleção de imagens na nova proposta metodológica, pois são os depoimentos dos pioneiros que atestam a eficiência da imagem fotográfica como disparadora do gatilho da memória.

diante, cabe ao investigador ouvir e analisar as novas narrativas, incorporadas a partir do “mergulho” nas realidades fotográficas.

As experiências realizadas pelo grupo, seguindo esses estágios, expuseram tanto potencialidades quanto dificuldades. No entanto, a maioria “pecou” no rigor empírico, principalmente com relação à reflexividade do trabalho em campo. Por essa razão, para cumprir o objetivo de sistematizar a nova proposta metodológica, procedeu-se a uma nova pesquisa – ampliada e mais bem sistematizada – no município de Telêmaco Borba (PR).

A aplicação à história de Telêmaco Borba

A cidade de Telêmaco Borba tem trajetória recente – seus primeiros passos foram dados na década de 1930, quando a região foi comprada por um grupo de industriais de papel vindo de São Paulo. Nas décadas seguintes, a Indústria Klabin de Celulose e Papel foi construída e inaugurada, aglutinando em torno de si conjuntos habitacionais para abrigar seus funcionários. A explosão populacional provocada pela oportunidade de emprego extrapolou as expectativas da fábrica, que logo percebeu que as vilas operárias poderiam sair muito mais caras que o previsto. Dessa maneira, por meio de incentivos que iam do preço baixo de terrenos à construção de estradas e meios de transporte, a Klabin “realocou” a população em uma nova região fora de sua jurisdição, mas ainda sob sua influência. Essa nova região daria origem, posteriormente, à cidade de Telêmaco Borba.

Muitos dos pioneiros que vivenciaram essas mudanças e o início do município ainda estão vivos para compartilhar suas lembranças. São, portanto, fontes primárias potenciais para a aplicação da proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória. A partir do momento em que se estabeleceu o campo de estudo para o teste empírico, a epistemologia foi acionada para que, assim, este trabalho não

incorresse nas mesmas deficiências das experiências anteriores e, tampouco, fosse ingênuo em sua abordagem.

A atividade epistemológica é o ponto de partida para a validação da ciência porque critica o processo de tomada de decisões do investigador em todas as instâncias da pesquisa. Valida internamente, regendo o discurso científico a partir dos requerimentos específicos do conhecimento em um dado momento histórico; e valida externamente, por meio dos critérios estabelecidos pela sociologia da ciência.

Entendo, assim, a prática da pesquisa como prática epistêmica *sobredeterminada* pelas condições sociais de sua produção, que são as que regem o funcionamento do campo científico ou intelectual *tout court* dentro de uma sociedade numa dada época. E, igualmente, como prática que possui uma *autonomia relativa* sustentada por uma lógica interna de desenvolvimento e de autocontrole de operações metodológicas, o que impede que ela se converta numa mera caixa de ressonância de normas externas e, portanto, em discurso totalmente ideológico. São, portanto, duas lógicas que se inserem na estrutura de qualquer pesquisa, um *tempo lógico*, regido pela epistemologia e a metodologia científica, e por um *tempo histórico*, regido pela sociologia da ciência ou do conhecimento (LOPES, 2010b, p. 28-29, grifos da autora).

Para que a epistemologia seja efetiva, na pesquisa, é preciso que a investigação lance mão da reflexividade⁸, como proposto por Lopes (2010b). A reflexividade é um conceito capaz de dar conta da multidimensionalidade de suas articulações com a vida social e com os processos mentais individuais e subjetivos.

Na maioria das vezes, é uma reflexividade prática que se acha em pauta, mas nem por isso menos significativamente orientada e variavelmente autorreferida, a partir da qual ‘escolhas’ são feitas, caminhos são traçados e rumos de vida, tomados (LOPES, 2010b, p. 31).

⁸ Comumente entendida como o metadiscurso científico, a reflexividade aparece, de maneira inicial, associada ao conceito de *cogito* de Descartes, que é a capacidade da consciência de pensar-se a si mesma. (LOPES, 2010b).

Assim, dentro de uma mesma pesquisa, a reflexividade prática, compartilhada pelos investigadores, convive com a reflexividade epistêmica, específica dos estudos especializados. Todo objeto de estudo é determinado pela perspectiva de análise adotada e essa influência irá incidir sobre o processo investigatório. Por conta disso, a reflexividade epistêmica deve “ajustar” a relação entre o sujeito e o objeto de conhecimento, exercendo uma vigilância permanente sobre todos os atos e alertando para a crença ilusória da transparência do real.

Ao invés de pesquisar um objeto “cristalino” e dado pela realidade, os pesquisadores têm em suas mãos um complexo “prisma” de operações construídas e “opacas”.

O objeto é um sistema de relações expressamente construído [...]. É construído pelo investigador através de um longo processo de objetivação que percorre toda a pesquisa, desde a escolha do problema para estudo, [...], chegando à explicação ou teorização (LOPES, 2010a, p. 35).

A ausência da neutralidade determina, então, a invalidação da pesquisa empírica em comunicação? Pelo contrário, essa impossibilidade apenas obriga que a reflexividade seja ativada pelos pesquisadores, liberando-os da “ilusão positivista”. A objetividade não deve ser buscada como uma maneira de não influenciar o objeto, mas como uma ferramenta que trabalha junto à subjetividade. Todas as etapas da pesquisa e as opções tomadas pelo investigador são, por si só, processos continuados de objetivação da subjetividade (LOPES, 2010a).

Neste ponto, é fundamental resgatar o objetivo deste trabalho e relacioná-lo aos conceitos aqui levantados. Para que o método da fotografia como disparadora do gatilho da memória seja sistematizado e, assim, replicado em outras pesquisas, é preciso validá-lo a partir de seu tempo lógico e histórico, esclarecendo não só os passos da técnica em si, mas todas as ações e decisões tomadas no decorrer do trabalho em campo, favorecendo a reflexividade epistêmica.

Dessa maneira, esmiúça-se, agora, a construção do objeto de estudo deste trabalho, que começa com a definição do problema de pesquisa

(Tabela 1). Inicialmente, pretendia-se somente descobrir se as fotografias de época seriam capazes de disparar o gatilho da memória dos pioneiros. Porém, com o “amadurecimento” da pesquisa, optou-se por realizar uma sistematização do método, pois ainda não havia um estudo voltado ao embasamento desse método de pesquisa empírica, preocupado em confrontá-lo com os rigores da ciência.

Tabela 1 – Problema e objetivos de estudo aplicados nesta pesquisa

PROBLEMA DE PESQUISA	OBJETIVO GERAL
A utilização da imagem fotográfica, aliada à história oral, pode ser sistematizada como um novo método empírico de pesquisa em comunicação?	Sistematizar o uso da imagem fotográfica, aliada à história oral, para que a nova técnica esteja dentro dos moldes previstos pela metodologia científica em comunicação.
	OBJETIVOS ESPECÍFICOS
	Indicar os procedimentos técnicos e os quadros de referência teórica antes da aplicação metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória no município de Telêmaco Borba (PR).
	Descrever a aplicação da técnica proposta durante a pesquisa de campo em Telêmaco Borba (PR).
	Analisar os resultados obtidos pela técnica metodológica confrontando-os com os quadros de referência teórica e com os parâmetros da pesquisa empírica em comunicação.

Fonte: Tabela elaborada pelos autores

Todas as ações e opções tomadas no decorrer da pesquisa foram ajustadas de acordo com esta tabela. Com relação aos pioneiros que seriam entrevistados, a escolha se pautou por definições teóricas de Maurice Halbwachs (2004). De acordo com o autor, a memória de um indivíduo não depende somente dele, mas do seu entorno, compreendendo os relacionamentos familiares, sua classe socioeconômica e a profissão que exerce. A memória constrói-se, enfim, por meio dos grupos de convívio e dos grupos de referência peculiares àquele indivíduo.

Para apurar quais pioneiros ainda estavam vivos e morando na cidade, recorreu-se ao museu histórico e a moradores que cresceram na região. O museu, infelizmente, não possui qualquer controle sobre os cadastros. Em uma análise prévia, mais de 50% dos nomes listados pelo museu foram eliminados, pois as pessoas haviam falecido ou mudado de

cidade. Deu-se preferência aos que chegaram à região nas décadas de 40 ou 50. Dessa forma, após duas seleções consecutivas, chegou-se à relação, ilustrada na tabela 2.

Tabela 2 – Lista dos pioneiros entrevistados

Nome do pioneiro	Profissão que exerceu / ainda exerce	Ano de chegada	Data da entrevista
Alberto Feitosa Alves	Político	1961	18/7/2012
Aroldo Lucas Machado	Fotógrafo	1942	9/7/2012
Aulino Feitosa Alves	Médico	1957	18/7/2012
Eloah Martins Quadrado	Professora	1943	12/7/2012
Francelina Mendes	Enfermeira	1957	10/7/2012
Honorina Ribas de Paula Nocera	Comerciante	1956	19/7/2012
Marina de Lurdes da Luz Dal Col	Hoteleira	1947	11/7/2012
Silvestre Solak	Sindicalista	1961	12/7/2012
Tereza de Jesus Iank	Dona-de-casa	1951	11/7/2012

Fonte: Tabela elaborada pelos autores

Com a relação dos pioneiros pronta, seguiu-se para a seleção das fotografias históricas que comporiam o portfólio a ser apresentando nas entrevistas. Durante a pesquisa com fontes documentais, os investigadores tiveram contato com todo o acervo de fotografias históricas do Museu Histórico de Telêmaco Borba. Norteados pela leitura de imagens proposta por Panofsky (1995) e Kossoy (2009), e a noção de lugares de pertencimento, os pesquisadores elegeram 17 fotografias, numeradas e mostradas em ordem específica aos pioneiros para facilitar a posterior transcrição das entrevistas. É importante ressaltar que a grande maioria das imagens não possuía data ou localidade precisa; por essa razão, optou-se por apresentar as legendas fornecidas pelo próprio museu.

O processo de aplicação da proposta metodológica

Depois de percorrer os caminhos anteriores à aplicação da metodologia, procedeu-se ao trabalho de campo. Durante o mês de julho de 2012, os nove pioneiros selecionados foram entrevistados. Todas as

entrevistas seguiram um roteiro específico, dividido nos dois momentos previstos pela metodologia. Primeiramente, os entrevistados foram questionados quanto ao contexto de vida das décadas de 50 e 60: a situação das estradas, o acesso à saúde e à educação, os modos de lazer, os hábitos religiosos e alimentares, o policiamento e o trabalho na Indústria Klabin.

Nesse estágio, os investigadores se depararam com novos dados sobre a história de Telêmaco Borba que não estavam presentes na bibliografia disponível. Ao “dar voz” a pessoas de diferentes classes socioeconômicas, nem sempre lembradas e reconhecidas como pioneiras, a proposta metodológica favoreceu a micro-história. De acordo com Giovanni Levi (1992, p. 135), “[...] a micro-história em si nada mais é que uma gama de possíveis respostas que enfatizam a redefinição de conceitos e uma análise aprofundada dos instrumentos e métodos existentes”. Ela privilegia a redução da escala de observação de um determinado fenômeno, promovendo uma análise microscópica e um estudo intensivo do material documental. Hoffmann (2011) destaca a potencialidade da micro-história na aplicação da proposta metodológica:

As narrativas dos personagens e a revelação de fatos, que até então passariam despercebidos, permitem complexificar o social, contextualizar e reconstruir a visão da época, e situam o sujeito como protagonista do processo [...] (HOFFMANN, 2011, p. 204).

Ao privilegiar diferentes pontos de vista, obtêm-se impressões individuais que, juntas, podem compor a memória coletiva⁹. Pensando esse exercício sob a perspectiva de Halbwachs e os “quadros sociais da memória”, os microrrelatos são capazes de produzir um mosaico da época, expondo as relações da sociedade e a maneira como as experiências de vida dependem do lugar que o personagem ocupa e do papel que exerce.

⁹ De acordo com Ecléa Bosi (2009, p. 411), “uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiar, escolares, profissionais”.

Aspecto notável dessas colocações foram as lembranças, e a própria maneira de se expressar, dos pioneiros mais simples, como Francelina Mendes e Tereza de Jesus Iank. Ambas apresentaram “timidez” na hora de discutir o passado, reiterando que não se recordavam ou não tinham certeza daquilo que falavam. Como não haviam sido questionadas antes sobre a história da cidade, não foram treinadas para a “atividade de lembrar”, cristalizada em outros pioneiros.

Cabe salientar que as novas informações dos depoimentos vieram “ajustar” fatos registrados na bibliografia histórica de Telêmaco Borba. Um caso é considerável: o grande incêndio¹⁰ de 1963. De acordo com os livros, o fogo não havia atingido o loteamento que deu origem à cidade, ficando “retido” nas proximidades da Indústria Klabin e das vilas operárias. No entanto, pelas lembranças dos entrevistados, o incêndio chegou ao loteamento, consumindo casas e tirando vidas. Silvestre Solak e Marina Dal Col deram depoimentos vívidos, compartilhando detalhes da tragédia e refutando o relato oficial.

Se, no estágio inicial da entrevista, sem o suporte do portfólio imagético, ressignificações do passado surgiram, na etapa de análise das fotografias pelos pioneiros esse processo foi exacerbado. A cada nova imagem, a memória era aguçada e as reações, diversas. As 17 ampliações mostradas aos pioneiros expuseram tanto méritos quanto precariedades da proposta metodológica. Pelo restrito espaço deste trabalho, optou-se por apresentar as três fotografias mais significativas e contributivas para a sistematização da técnica.

A primeira imagem (Figura 1), sem data, mostra a Indústria Klabin. Pelas poucas construções, estima-se que seja da década de 50. A escolha deu-se em razão de o município haver sido fundado e se desenvolvido em torno da fábrica. Ainda hoje, Telêmaco Borba é considerada a “capital do papel” pelo grande volume de produção. Dessa maneira, por sua relevância, a indústria pode ser considerada um lugar de pertencimento.

¹⁰ Nos meses de agosto e setembro de 1963, o fogo atingiu 128 municípios paranaenses, devastando uma área de 21.000 km² e queimando 70% do estado. Para saber mais sobre o incêndio de 1963, torna-se imprescindível ler *1963 – O Paraná em chamas*, de José Luiz Alves Nunes (Londrina: Edição do Autor, 2013).

Figura 1 – À esquerda, a estrutura da Indústria Klabin nos anos 50; à direita, os elementos que chamaram a atenção dos pioneiros ao analisar a imagem: a chaminé, o cano e a vila operária (destacados com setas)



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Telêmaco Borba

A fotografia despertou duas reações principais – e contrárias – nos entrevistados: aproximação e distanciamento. As pioneiras pouco acrescentaram ao que já haviam dito, afirmando que não tinham o costume de ir até a Klabin posto que, naquela época, o serviço fabril era uma ocupação essencialmente masculina. Por outro lado, com os pioneiros, as lembranças “surgiram” mais facilmente – mesmo entre aqueles que não trabalharam na fábrica. Três elementos principais chamaram a atenção: a vila operária, o cano e a chaminé, destacados na imagem. Aroldo Lucas Machado aponta cada uma dessas estruturas, pontuando suas características principais:

Esta [fotografia] é da fábrica. [...] Aqui chamava-se Vila Harmonia parece-me. [...] então aqui é [onde] os funcionários da Klabin [...] moravam. Essa aqui [chaminé] que eu digo pra você que, enquanto tiver saindo fumaça, tá bom! É a chaminé principal. Tinha quatro pessoas que subiam lá no alto pra trocar aquele pára-raios. [Eles] Escalavam, ficavam direto lá, só eles que subiam. [...] esse cano que descia aqui, quando a gente era criança, vinha correndo lá de cima, andando por cima desse cano (MACHADO, 2012).

Silvestre Solak também falou sobre o trabalho na chaminé, recordando-se, inclusive, do nome do funcionário que costumava

escalá-la: Edson Mendes. Já Aulino Feitosa deteve suas lembranças na desativação da estrutura.

O destaque dado à chaminé traz uma questão que merece ser problematizada. Hoffmann (2011, p. 213), citando os resultados da pesquisa feita por Giovan Panissa, observa que “[...] ao mostrar uma imagem do passado onde estejam presentes edificações que já não existem mais e edificações que ainda existem, os entrevistados comentam apenas sobre aquilo que já não tem mais referente”. As colocações dos pioneiros de Telêmaco Borba contradizem essa percepção, pois, de todas as estruturas que aparecem na imagem, a chaminé foi a mais analisada. Dessa maneira, neste ponto, é preciso “desgeneralizar” essa percepção. Por se tratar de uma proposta metodológica recente, outros testes virão e a tendência é que, a cada pesquisa, novas observações sejam feitas, “ajustando” as ferramentas e, principalmente, a fundamentação teórica. Esse é, portanto, o primeiro passo para que a investigação empírica seja tratada com seriedade e entendida em seu sentido forte. Com o material disponível neste trabalho, ainda é prematuro fazer uma generalização, mas infere-se que, pela relevância da chaminé como símbolo da fábrica, é natural que ainda permaneça como referência para os pioneiros.

Na segunda fotografia (Figura 2), tem-se o final das obras da ponte sobre o rio Tibagi, que ficou pronta no começo da década de 50, alternativa para facilitar o transporte da matéria-prima, o escoamento da produção e o deslocamento dos funcionários entre suas margens. Na imagem, nota-se que, mesmo sem estar concluída, a ponte já servia de passagem para os pedestres e para as bicicletas. Por sua relevância no transporte, e por ainda existir no molde original, a obra pode ser considerada um local de pertencimento.

As lembranças despertadas a partir desta fotografia são um fator interessante nesta pesquisa. Ao observar a ponte, a maioria dos entrevistados recordou-se das balsas, meio de transporte utilizado anteriormente para atravessar o rio. Ou seja, neste aspecto, a observação de Hoffmann (2010) parece se encaixar, já que a ponte ainda está lá para ser vista, mas balsas e balseiros estão aposentados há muito tempo.

Figura 2 – Construção da ponte sobre o rio Tibagi



Fotografia: Autor desconhecido (provavelmente Ivany Banks Machado)

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Telêmaco Borba

Marina Dal Col foi a única a contar uma história em que estava, de fato, usando a ponte como meio de transporte. A pioneira também se recordou que, enquanto os custos de construção não foram recuperados pela Indústria Klabin, houve a cobrança de pedágio – um fato escuso que ficou de fora dos registros oficiais. Aroldo Lucas Machado teve uma reação entusiasmada ao ver a fotografia da ponte, pois a reconheceu como sendo de seu pai, Ivany Banks Machado, fotógrafo da cidade.

Por fim, Aulino Feitosa Alves foi quem mais discorreu a partir da imagem, falando não só sobre a construção, mas sobre toda a história da vinda da fábrica para a região. Sua narrativa começou com o comentário sobre o tráfico de bebidas alcoólicas na época em que a ponte ainda não existia, passando pela lembrança de um dos diretores da fábrica e a compra do terreno pela família Klabin. Enquanto discorria sobre a história da indústria, Aulino citou o nome de Hellê Vellozo Fernandes, autora de um dos livros sobre Telêmaco Borba.

A quantidade de informações repassadas pelo pioneiro permite algumas considerações. Primeira: os dados relatados por Aulino fazem parte da obra de Fernandes, como o próprio fez questão de referenciar. Segunda: todas essas informações foram desencadeadas pela fotografia da construção da ponte; são lembranças conectadas que vão muito além da imagem apresentada. Para Ecléa Bosi (2009), a memória é semelhante a um “tesouro”, pois, dentro de seu dinamismo interno, é capaz de partir de uma imagem e, por meio de associações de similaridade e contiguidade, agregar constantemente novas imagens, formando um sistema.

A última fotografia selecionada (Figura 3) foi catalogada pelo museu como um panorama de Telêmaco Borba no início da década de 60. Na imagem, nota-se o funcionamento das chaminés da fábrica ao fundo e o crescimento rápido do loteamento, que já contava com um número considerável de casas. Pela amplitude da “vista”, partiu-se do princípio que lembranças diferentes poderiam surgir.

Figura 3 – Vista panorâmica de Telêmaco Borba na década de 60. A Indústria Klabin e os modelos de residência que ainda existem na região do Alto das Oliveiras estão destacados por setas



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Telêmaco Borba

Os lugares de pertencimento captados pelos investigadores não surtiram o “efeito” esperado e o panorama despertou poucas recordações nos entrevistados. A grande maioria deteve-se nas chaminés da indústria, o que os levou a imediatamente associar o retrato à vila operária Harmonia, instalada ao lado da fábrica. Somente três pioneiros afirmaram se tratar do loteamento que deu origem à cidade de Telêmaco Borba. Aroldo Machado foi o único a ser certo na localização da fotografia, lembrando, inclusive, de um campo de futebol que ficava nas imediações, chamado “Olibrasa”.

Diante da confusão e da escassez de informações obtidas a partir da fotografia, duas percepções são levantadas: a) o olhar treinado do fotógrafo pioneiro, Aroldo, o ajudou a esquadriñar a maioria das imagens. Aroldo se localiza fácil; b) o “olhar do presente” pode ter pouco a ver com o do “passado”. Os pesquisadores, ao analisarem o panorama, imediatamente identificaram algumas ruas, além das casas antigas. No entanto, a análise dos pioneiros foi completamente diferente. Equívocos como esse, de fazer a seleção com base nas inferências de quem não viveu naquela época, não estão previstos nas pesquisas anteriores que utilizaram esta nova proposta metodológica. Dessa maneira, este trabalho sugere que, nas próximas aplicações, o portfólio seja elaborado com o auxílio de um pioneiro, pois ele trará o “olhar do passado” e fará escolhas mais acertadas.

Considerações finais: ajustamento por meio do aprendizado empírico

Após a aplicação da proposta metodológica em campo, as reações e dados obtidos demonstram que a pesquisa empírica precisa “ajustar” alguns pontos previstos pelo grupo *Comunicação e História*. Esse é o legítimo exercício do empirismo forte e deve ser replicado em estudos posteriores que também envolvam o novo método.

O primeiro ajuste e, talvez, o mais importante, são os erros na seleção de fotografias para comporem o portfólio. Durante este teste, houve altos e baixos: algumas imagens foram excelentes para a proposta metodológica, outras tiveram resultados pífios. Por essa razão, reafirma-se que o “olhar do presente” difere do “olhar do passado” e, portanto, parece imprescindível que a montagem do portfólio seja feita com o auxílio de um ou mais pioneiros.

O segundo ajuste diz respeito aos cânones teóricos de referência para o embasamento da proposta metodológica. Além daqueles já utilizados pelos pesquisadores, como Boris Kossoy, Erwin Panofsky e Marc Augé, novos autores podem trazer outras ricas perspectivas. Sugere-se, principalmente, que as concepções de Maurice Halbwachs sejam incorporadas pelo grupo – uma vez que os “quadros sociais da memória” mostraram-se impregnados no processo da entrevista e da escolha das fontes.

Também é essencial que todas as pesquisas que lancem mão da proposta metodológica sigam os rigores inerentes à pesquisa empírica, ativando a reflexividade e sendo claros em relação à construção do objeto de estudo. Dessa forma, favorecendo a discussão epistemológica, o método de utilização da fotografia como disparadora do gatilho da memória passa pelo crivo da ciência e de sua sistematização. Se bem aplicada, transforma-se em uma eficiente ferramenta que merece ser incorporada à pesquisa em comunicação.

Finalmente, fica a observação de que, por mais que o objetivo deste trabalho não fosse recuperar o passado de Telêmaco Borba, no decorrer do teste com a metodologia, novas narrativas surgiram, dirimindo, inclusive, algumas dúvidas históricas. Além disso, fatos presentes na memória dos pioneiros não estavam nos acervos e arquivos do município e, por parte das lembranças trataram de assuntos que de certa forma arranham a construção de um passado “perfeito”, foram postos “à luz”, evitando que continuassem esquecidos. Assim, há de se reconhecer que o método contribuiu à história da cidade, e pode contribuir ainda mais se sua aplicação persistir.

Obviamente, os estudos não se encerram aqui e, por meio de outras replicações e ajustes, o método será gradativamente aperfeiçoado, contribuindo para a construção do conhecimento.

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 7-37.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOFFMANN, Maria Luisa. **Guardião de imagens**: “memórias fotográficas” e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

_____. A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia**: múltiplos olhares. Londrina: Midiograf, 2011. p. 201-229.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 133-161.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em comunicação**. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2010a.

_____. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em comunicação. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassalo; MARTINO, Luiz Cláudio (Org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010b. p. 27-49.

MARTINO, Luiz Cláudio. Panorama da pesquisa empírica em comunicação. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassalo; MARTINO, Luiz Cláudio (Org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 135-159.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ROSSETI, Regina. A ruptura epistemológica com o empirismo ingênuo e inovação na pesquisa empírica em comunicação. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassalo; MARTINO, Luiz Cláudio (Org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 71-86.

Pesquisa Documental

ALVES, Alberto Feitosa. Entrevista concedida à pesquisadora na residência do entrevistado. Telêmaco Borba: 18 jul. 2012. (129'08''): gravação em áudio.

ALVES, Aulino Feitosa. Entrevista concedida à pesquisadora na residência de Alberto Feitosa Alves. Telêmaco Borba: 18 jul. 2012. (129'08''): gravação em áudio.

DAL COL, Marina de Lurdes da Luz. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Telêmaco Borba: 11 jul. 2012. (64'02''): gravação em áudio.

IANK, Tereza de Jesus. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Telêmaco Borba: 11 jul. 2012. (49'48''): gravação em áudio.

MACHADO, Aroldo Lucas. Entrevista concedida à pesquisadora na residência do entrevistado. Telêmaco Borba: 9 jul. 2012. (81'41''): gravação em áudio.

MENDES, Francelina. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Telêmaco Borba: 10 jul. 2012. (49'15''): gravação em áudio.

MUSEU HISTÓRICO DE TELÊMACO BORBA. Acervo documental e fotográfico: Telêmaco Borba, 2012.

NOCERA, Honorina Ribas de Paula. Entrevista concedida à pesquisadora na Ótica Santa Rita. Telêmaco Borba: 19 jul. 2012. (47'11''): gravação em áudio.

PRESTES, Hilda de Jesus. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Telêmaco Borba: 12 jul. 2012. (91'44''): gravação em áudio.

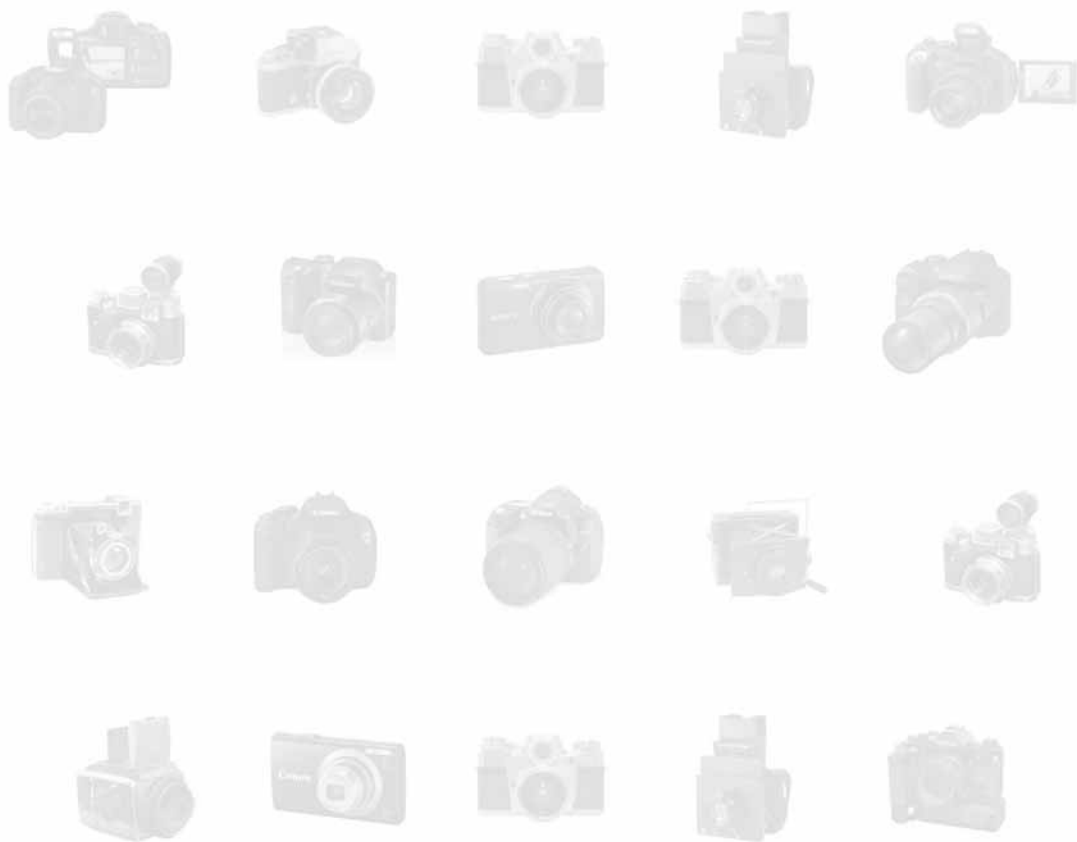
QUADRADO, Eloah Martins. Entrevista concedida à pesquisadora na residência da entrevistada. Telêmaco Borba: 12 jul. 2012. (119'12''): gravação em áudio.

SOLAK, Silvestre. Entrevista concedida à pesquisadora na residência do entrevistado. Telêmaco Borba: 12 jul. 2012. (91'44''): gravação em áudio.



Fotografia, gatilho de memórias

Maria Luisa Hoffmann



Fotografia, gatilho de memórias *

Maria Luisa Hoffmann **

Resumo: Este texto relata como a proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória tem sido utilizada por integrantes do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História*, da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Aplicada, de preferência, em cidades de recente colonização, a proposição do grupo é que fotografias do período assinalado sejam utilizadas durante entrevistas com pioneiros para trazer à tona lembranças sobre a cidade e seu passado, recuperando lacunas da história e contribuindo para a fixação da memória. Este texto dá ênfase à tese de doutoramento da autora, desenvolvida na Universidade de São Paulo (USP), que aplicou a proposta com foco na cidade de Londrina (PR), com a utilização de imagens das décadas de 1930 a 1950.

Palavras-chave: Fotografia e memória. Gatilho da memória. História oral. História de Londrina (PR).

* Trabalho apresentado no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom (Grupo de Pesquisa em Fotografia) durante a realização do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 4 a 7 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus (AM).

** Jornalista e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Docente da Universidade do Oeste Paulista (Unoeste). Professora convidada no Curso de Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico* da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: maluhoffmann@yahoo.com

Introdução

A proposta central deste texto nasceu em 2008, na Universidade Estadual de Londrina (PR), quando professores e alunos do curso de Comunicação Social observaram, ao entrevistar pioneiros¹ da cidade para seus estudos, que uma fotografia apresentada ao depoente enriquecia sobremaneira a narrativa. A partir de então, foi elaborada uma busca bibliográfica sobre a utilização dos registros fotográficos aliados às fontes orais, por meio da qual foi possível observar que a proposta era citada por alguns autores das áreas de Comunicação, História e Antropologia, que já a aplicavam em seus projetos. Porém, nenhum dos autores levantados pontuou indicações ou diretrizes para a elaboração das entrevistas, assim como para a escolha de imagens ou desenvolvimento de futuras pesquisas.

Com base em formulações propostas por integrantes do grupo, tendo como foco a tese de doutoramento da autora (desenvolvida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), este trabalho investe no procedimento metodológico que alia a fotografia à história oral, de forma a contribuir para a sua sistematização e eventual utilização em futuras pesquisas da mesma natureza.

A tese em questão foi desenvolvida na cidade de Londrina (PR), a partir de fotografias de sua colonização (décadas de 1930 a 1950) apresentadas aos pioneiros e primeiros moradores da região, buscando recuperar lembranças e relatos sobre a cidade, de forma a contribuir para a descoberta de dados ainda pouco conhecidos de sua história.

Acredita-se, assim como o faz Le Goff (1990, p. 467), que a fotografia revoluciona a memória, multiplica-a, dá-lhe precisão e verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. Este texto não se aprofunda nas imagens selecionadas ou informações obtidas na tese e sim nas considerações a respeito do método, avanços e dificuldades. Seu objetivo é apresentar as

¹ O termo pioneiro, utilizado neste trabalho, não tem nenhuma conotação de exaltação. Segue orientação do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, que estipulou que o termo só pode ser atribuído a quem nasceu ou chegou a Londrina até o dia 31 de dezembro de 1939.

primeiras proposições teóricas sobre o procedimento e estimular a associação entre fontes orais e imagéticas. Para tanto, faz-se necessária a apresentação dos conceitos e pressupostos teóricos que dão sustentação à proposta.

A nova história e a micro-história

De acordo com Nova (2000, p. 142), até o início do século XIX, a história ainda não se constituía em uma ciência de tipo clássico, com corpo teórico e métodos de investigação claramente definidos. Com a afirmação do Positivismo, ascendeu ao estatuto de ciência e ao historiador foi atribuída a função de recuperar os fatos da possibilidade do esquecimento.

No início do século XX, um movimento de renovação teórico-metodológico tomou corpo nas Ciências Sociais, culminando no desenvolvimento de uma nova corrente historiográfica: a Nova História. A partir dessa nova concepção, os pesquisadores voltaram suas preocupações para o homem comum e sua experiência, que até então ficavam à margem da história oficial. Nesse mesmo período de renovação epistemológica, surgiram outros campos de estudos: a micro-história, a história da vida cotidiana e a história das mentalidades.

Na corrente da micro-história, a escala de observação dos objetos e do homem é reduzida do macro para o micro, fugindo das generalizações, buscando a apreensão de aspectos que passariam despercebidos em escalas macroanalíticas ou nas formulações gerais, mais abstratas. Nessa perspectiva, a pesquisa histórica deve dialogar com outras áreas do conhecimento, utilizando outras fontes além dos documentos oficiais como imagens, escritos, relatos, dados e fenômenos aparentemente marginais, que muitas vezes, no desenrolar do processo, acabam por ter sua importância demonstrada. As fontes são exaustivamente exploradas para a construção da história, principalmente por dar voz ao homem comum.

As narrativas dos personagens e a revelação de fatos que até então passariam despercebidos, permitem complexificar o aspecto social, contextualizar e reconstituir a visão da época, situando o sujeito como protagonista do processo, sem perder de vista outros dados que se relacionam e compõem uma trama histórica.

Novos objetos

A partir da Nova História, dados e documentos até então considerados marginais passaram a ser valorizados e novas correntes de pensamento foram desenvolvidas. Segundo Pollak (1992, p. 208), a história pode (e deve) ser rica como produtora de novos temas, de novos objetos e de novas interpretações, e está se transformando em histórias, parciais e plurais. E se a memória é socialmente construída, toda documentação também o é.

Os testemunhos, orais e documentais, abordados como produtos de um processo histórico, técnico e cultural, são tão importantes que são capazes de orientar a história em diferentes sentidos. E, assim como as imagens e narrativas são carregadas de subjetividade, as interpretações não são “neutras” (KOSSOY, 2005, p. 42), visto que são articuladas pelo próprio homem.

As possibilidades de apreensão da memória para estudos históricos apresentam a futuros pesquisadores desafios que não serão esgotados neste trabalho. Novas serão as propostas, assim como são novos os tempos, que exigem diferentes olhares para a compreensão do homem e do mundo. A fotografia e a oralidade são territórios

extremamente densos que exigirão mergulhos profundos para futuras pesquisas acadêmicas. De um lado – a imagem – de outro – a memória – e de um ponto a outro – a existência humana. A imagem – que existe para distanciar o esquecimento – e longe de ser completa e perfeita em si, reinventa o passado, monta e remonta, dá forma [...]. E a memória, guardiã de histórias – [...] cria lacunas,

se movimenta, guarda mistérios, segredos, preenche-se de imaginário, alimenta as profundezas do tempo da imagem [...]. Explorando o território – que acabamos de lembrar – descobrimos que toda imagem é, portanto, uma memória de memória(s). Memória de um tempo remoto que se distancia de suas origens, mas não está impedida de sobreviver no passado, no presente e no futuro (BRUNO, 2009, p. 171).

História Oral

O testemunho oral daqueles que vivenciaram os fatos começou a ser reconhecido no meio acadêmico na década de 1940, quando a moderna história oral tomou corpo com os sociólogos da Escola de Chicago. A partir desse marco, diferentes tendências se delinearam.

No Brasil, a história oral ganhou definição em 1979, tendo maior desenvolvimento a partir de 1983, com a redemocratização do país. Por História Oral entende-se registro da história de vida de indivíduos que, ao focalizar suas memórias pessoais, constroem também uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento e das várias etapas da trajetória do grupo social ao qual pertencem.

Desde seu surgimento, a história oral recebe críticas, principalmente dos historiadores tradicionais, que apontam que a memória é construção distorcida pela velhice, por isso não é digna de crédito como fonte histórica. Em sua defesa, os historiadores orais argumentam que as fontes documentais escritas não são menos seletivas ou tendenciosas. Para Bosi (2003, p. 15), a história que se apoia unicamente em documentos oficiais não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios.

Para Meihy (1996, p. 13), “a história oral é um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos”. Pode ser utilizada como técnica, dependendo do tratamento que o pesquisador dá às informações obtidas por fontes orais. “É método quando os

depoimentos são o foco principal do trabalho”, e é técnica quando “[...] articula diálogos com outros documentos” (MEIHY, 1996, p. 145).

As lembranças, rememoradas nos depoimentos, são, para Halbwachs (2004, p. 71), reconstruções do passado com ajuda de dados emprestados do presente, que sofreram influências ao longo do tempo. Quando recorda e revisita sua história, o sujeito a reinterpreta, e as mudanças do mundo e do homem exigem novas investigações.

Fotografia

Para compreender o papel e o lugar da fotografia nos estudos históricos sobre a sociedade, como elemento revelador, é preciso tomá-la como expressão estética e subjetiva do mundo visível, registro de aparências que deve ser interrogado e devidamente interpretado. Para isto, é necessário saber ler em suas entrelinhas, desvendar aspectos ocultos e ir além da cena registrada. O conhecimento acerca das imagens de outros tempos permite julgar o passado com olhos novos e lhe pedir esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes (FRANCASTEL, 1970).

A utilização das representações imagéticas ampliou os horizontes da investigação histórica, e sua recuperação e organização em arquivos contribuiu para a formulação de pesquisas sobre o homem e seu passado. Em pesquisas científicas, a imagem fotográfica deve ser abordada em duas linhas de investigação: como artefato e como registro visual de seu tempo.

Seguindo as diretrizes propostas por Kossoy (2012, p. 81), no primeiro momento da pesquisa deve ser realizada a análise técnico-iconográfica, isto é, técnica porque analisa o artefato, a matéria, ou seja, o conjunto de informações de ordem tecnológica que caracterizam a configuração material do documento, iconográfica porque aborda o registro visual, a expressão, o conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento. “Na prática, essa dupla análise [...] se realiza conjuntamente, e seu resultado será tanto mais rápido e eficaz, quanto

maior for a experiência do pesquisador, quanto mais intensa for sua convivência com as fontes fotográficas” (KOSSOY, 2012, p. 81).

Além da determinação da data, nome do autor ou carimbo do estabelecimento, por meio da imagem é possível identificar processos e materiais que podem auxiliar na identificação do período de produção ou da autoria, quando esta não é conhecida. O objeto também traz em si as marcas dos caminhos que percorreu, dos circuitos sociais pelos quais passou. Para tal análise, é necessário, portanto, conhecer a história da fotografia e os processos e suportes desenvolvidos ao longo dos anos.

Além de objeto, a fotografia é também uma expressão singular, produzida em um determinado tempo e espaço com determinada tecnologia por um fotógrafo – seus filtros culturais e habilidades – que seleciona um assunto, dentro de um contexto histórico e cultural, o que faz dela um meio de conhecimento da cena passada.

O método proposto busca, a partir da desconstrução da imagem e de seus elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia), do produto final (fotografia) e das coordenadas de situação (espaço-tempo), a essência do fenômeno fotográfico, a gênese do documento imagético. Busca os porquês e visa ultrapassar a barreira iconográfica.

Na realidade, as imagens trazem subjacente à informação iconográfica propriamente dita um manancial de outras informações que exigem do pesquisador uma reflexão diferente daquela que ocorre quando da interpretação dos textos. É nas deformações, nas omissões e nas ‘entrelinhas’ visuais que encontramos um campo fértil para o estudo das mentalidades (CARNEIRO; KOSSOY, 2002, p. 12).

Acredita-se que, assim como por meio da desconstrução da imagem fotográfica é possível analisar suas relações internas e condições de produção em determinado espaço-tempo, por meio de microrrelatos obtidos com o auxílio de fotografias do passado é possível analisar e compreender as relações dos indivíduos comuns e de seus grupos, proporcionando um entendimento mais profundo sobre o homem e sobre determinado momento histórico.

Proposta metodológica

A pesquisa bibliográfica acerca da utilização dos registros fotográficos aliados às fontes orais indicou que a proposta era citada por alguns autores das áreas de Comunicação, História e Antropologia, que já a aplicavam em seus projetos, mas não a desenvolveram como método.

Em 1967, John Collier Jr. dedicou um capítulo de sua obra *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa* ao uso de imagens fotográficas durante entrevistas com indivíduos dos grupos pesquisados, focando as contribuições que poderiam trazer para os estudos antropológicos.

A historiadora Miriam Moreira Leite (2001) assinalou em sua obra que ao olhar uma imagem não é ela que se vê, mas sim outras que se desencadeiam na memória. A também historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro (1996) observou que nem sempre as palavras dizem tudo e que as imagens se fazem necessárias para ativar lembranças adormecidas. Já a cientista social Olga Rodrigues Von Simson (2005) constatou que, durante uma entrevista, uma fotografia timidamente tirada do bolso enriquecia a narrativa e dava mais segurança ao processo de rememoração. A pesquisadora desenvolve, há duas décadas, estudos nos quais a imagem é utilizada em entrevistas, tendo como foco central a história oral.

Em sua tese defendida em 2009, vencedora do Prêmio Capes de Teses 2010 na área de Ciências Sociais Aplicadas, promovido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a pesquisadora Fabiana Bruno utilizou fotografias de depoentes selecionados para construir o que chamou de Fotobiografias. O trabalho, organizado em uma vertente de cunho antropológico, comunicacional, visual e estético, consiste em uma proposta metodológica que busca investigar a memória das pessoas idosas por meio de registros fotográficos.

Estes e outros pesquisadores, a partir de suas experiências, já sinalizavam para a possibilidade enriquecedora de aliar registros imagéticos às fontes orais, mas ora a temática não foi aprofundada – não foram

formulados conceitos e diretrizes norteadoras – ora os trabalhos partiam da história oral, tendo a fotografia como elemento secundário.

A proposta deste trabalho, que tem como foco o registro imagético e foi desenvolvido como tese de doutoramento, é demarcar diretrizes para a utilização da fotografia como disparadora do gatilho da memória durante entrevistas para a recuperação histórica, apontando procedimentos para a escolha de informantes e imagens, além de dificuldades e avanços observados.

Constatou-se que o ideal é elaborar um único conjunto de imagens para todos os informantes, o que possibilita cruzar informações obtidas nas entrevistas. Para o trabalho, foram selecionadas 50 imagens, que foram – estão sendo – apresentadas a 15 informantes. Esse conjunto de imagens deve conter registros de locais significativos como ruas de comércio, hospitais, hotéis, escolas, estabelecimentos públicos, lugares de vivência, nos quais o sujeito se reconhece como parte integrante da cidade, ou seja, lugares de pertencimento. Por isso, o interessante é que o estudo seja realizado em cada cidade, utilizando-se de suas imagens representativas e entrevistando individualmente seus primeiros moradores.

O roteiro de perguntas utilizado durante as entrevistas foi previamente elaborado apenas para obter informações sobre a biografia dos informantes. Durante a apresentação das fotografias, suporte de memórias, os entrevistados tiveram a liberdade de contar histórias e ir além daquilo que foi registrado. Coube à pesquisadora instigar essas memórias quando necessário, questionando sobre lugares, antigos moradores das casas, rostos anônimos etc.

Considerando que cada um dos entrevistados falaria com base em um mesmo conjunto de imagens, buscou-se equilibrar os selecionados entre homens e mulheres, com diferentes profissões e advindos de distintas etnias e classes sociais, para que o panorama apresentado nas análises contemplasse a diversidade da população no período. Com as imagens em mãos, eles falaram de acordo com seus filtros culturais e sociais, a partir de suas experiências pessoais. “Quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos

e constituir comportamentos e sensibilidade de uma época” (BOSI, 2003, p. 16-17).

Muitas vezes, uma imagem aparentemente sem relação com o entrevistado apresentou-se reveladora, porém, no decorrer da pesquisa, mostrou-se inviável a apresentação de todo o portfólio a todos os entrevistados por duas razões: primeiro, porque a grande quantidade de microrrelatos obtidos dificultaria a análise posterior; segundo, porque o grande número de imagens exigiria de três a quatro entrevistas com cada fonte. Muitos desses idosos, com o decorrer dos anos, tiveram problemas de saúde, e alguns começaram a apresentar lapsos de memória.

Quando confrontados os microrrelatos, foi possível observar que algumas fontes confundiam os locais e pessoas fotografados. Por isso, durante toda a pesquisa, foram realizadas várias visitas ao Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss para averiguar informações, nas quais foi possível ter contato com as fotografias e álbuns originais. Portanto, mesmo tendo apresentado às fontes orais cópias digitalizadas e reveladas, documentos secundários, foi possível ter acesso a grande parte dos artefatos imagéticos, documentação primária.

Foi observado também que o museu não possui um estudo aprofundado sobre muitas dessas imagens, desconhecendo autores, equipamentos, formatos e até mesmo origens. Ainda que não disponha de informações específicas sobre seu acervo, o museu realiza um ótimo trabalho de conservação e possibilita o acesso de pesquisadores ao material, o que abre um leque de possibilidades para aqueles que se interessam pelo tema. Porém, deve ser destacado que, “à medida que esta se distancia da época em que foi produzida [a fotografia], mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas” (KOSSOY, 2012, p. 31).

As checagens de informações e revisitas aos entrevistados para averiguação de dados obtidos em gravações anteriores foram necessárias em diferentes momentos da pesquisa, e é interessante notar que, em distintos encontros, uma testemunha rememora diferentes histórias por meio da mesma imagem.

Após o exame técnico-iconográfico das fotografias, e após reuni-las aos microrrelatos, foi realizada a interpretação iconológica do material, momento no qual o pesquisador, na medida em que observava os elementos presentes no documento fotográfico, estabelecia relações, fazia conferências, questionamentos e conexões com o momento histórico no qual o artefato foi produzido, buscando sua finalidade, o contexto, local onde circulou e quem o produziu, ou seja, buscando aquilo que nem sempre é diretamente documentado.

Segundo Paiva (2006, p. 17), a iconografia é uma fonte histórica das mais ricas, “que traz embutidas as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada”. O uso das representações imagéticas por pesquisadores e, principalmente, historiadores

vem propiciando a apresentação de trabalhos renovadores e, também, instigando novas reflexões metodológicas. [...]. Isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou a ver. [...]. Há [...] lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos (PAIVA, 2006, p. 19).

Por meio da história oral e da análise iconológica, relações não documentadas foram trazidas à luz, informações importantes para a contextualização do momento e dos registros pesquisados, pois “o próprio aparente se carrega de sentido na medida em que recuperamos o ausente da imagem” (KOSSOY, 2007, p. 156).

A partir deste mosaico que se constrói, com microrrelatos e imagens, é possível contextualizar e compreender o processo histórico e cultural de formação da cidade e, por meio dos indícios presentes em fontes visuais, é possível recuperar fragmentos, “informações preciosas para a reconstituição histórica. Toda fotografia tem atrás de si uma história; é este o enigma que procuramos desvendar” (KOSSOY, 2007, p. 52).

Outros estudos

Outras pesquisas com o mesmo procedimento metodológico estão sendo desenvolvidas pelos pesquisadores do grupo *Comunicação e História*, formado em 2006 na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Esses estudos utilizam a fotografia como suporte da memória, apresentando-a na abordagem às testemunhas da história em municípios de trajetória recente como Apucarana (PR), Cambé (PR), Ivaiporã (PR), Londrina (PR), Telêmaco Borba (PR) e Santa Mercedes (SP), nos quais as pesquisas já foram concluídas, e Iepê (SP), Piracicaba (SP) e Santo Anastácio (SP), onde estão em andamento.

Em 2011, o estudante Giovan de Oliveira Panissa fez novas observações sobre o procedimento em sua pesquisa desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, na UEL. Ele trabalhou na cidade de Cambé, vizinha a Londrina, entrevistando seis pioneiros com nove fotografias. Os informantes identificaram os personagens nas imagens e os lugares retratados, detalhando os costumes do período (1940-1950). Esta pesquisa, aliás, demonstrou a importância e a urgência em ouvir as fontes primárias, pois, doze dias após a entrevista, uma das fontes orais que mais contribuíram com o estudo, Nestor Liboni, faleceu.

Entre suas percepções e apontamentos, Panissa (2011) escreveu que, ao mostrar uma imagem do passado, onde estão presentes edificações derrubadas e outras que ainda existem, os entrevistados tendem a comentar sobre aquilo que já não tem mais referente. Em uma imagem da igreja matriz da cidade que tinha, ao seu lado, uma antiga caixa d'água de ferro, já demolida, a tendência dos entrevistados foi discorrer apenas sobre a “saudosa” caixa d'água, pois a igreja, para todos os efeitos, ainda está lá e pode ser vista a qualquer momento.

Já Juliana de Oliveira Teixeira (2013), em sua dissertação defendida na mesma instituição, utilizou a proposta para estudos históricos na cidade de Telêmaco Borba (PR), entrevistando nove pioneiros com 17 imagens de época da cidade.

Em linhas gerais, os resultados alcançados demonstram que a técnica, se aplicada de acordo com os critérios epistemológicos inerentes à ciência, transforma-se em uma eficiente ferramenta empírica, capaz de trazer novos dados e informações ao estudo da memória e história dos municípios pesquisados (TEIXEIRA, 2013, p. 5).

A pesquisadora descreveu minuciosamente seu trabalho de campo, assim como os critérios para a escolha das fontes orais e imagéticas. Ela argumenta que a potencialidade do método ficou clara nos municípios de trajetória recente que serviram de cenário para sua aplicação, e em nenhum momento foi questionada a capacidade do método para conseguir novos dados e revelar fatos históricos.

No entanto, esses mesmos dados e fatos poderiam ser postos em dúvida ao se analisar os modos de produção e de descrição do fazer empírico empregado pelo grupo. Para o empirismo, a transparência do trabalho do pesquisador, bem como sua honestidade em relatar a construção do objeto de estudo e seu processo de tomada de decisões, são imprescindíveis para a seriedade metodológica e epistemológica. Para fazer ciência a partir da observação, não basta ir a campo, é preciso problematizar esse exercício e enxergá-lo com os olhos da teoria (TEIXEIRA, 2013, p. 189).

O mestrando em Comunicação, na UEL, Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro, está produzindo um trabalho (ainda não publicado) utilizando esta e outras metodologias para recuperar histórias sobre o Estádio do Café, em Londrina (PR). Ele levantou documentos imagéticos, nunca antes publicados, e os utilizou para entrevistar autoridades, dirigentes, torcedores e jogadores. Na cidade de Apucarana (PR), o estudante da graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da mesma universidade, Heron Heloy Costa (2012),

desenvolveu o projeto intitulado *Futebol em Apucarana: a fotografia e a relação de identidade da população com times locais*, no qual entrevistou repórteres esportivos e torcedores apresentando fotografias antigas de times da cidade.

Nestas e em outras regiões de história recente, as informações ainda podem ser obtidas com fontes orais primárias, aqueles que vivenciaram a primeira realidade da cidade fotografada e que, por meio de imagens, revisitam e interpretam o passado, segunda realidade do documento visual.

Para Teixeira (2013), diante das observações e contribuições apontadas pelos autores das pesquisas finalizadas, fica evidente a riqueza de dados que a pesquisa empírica é capaz de oferecer à proposição da nova metodologia.

Dessa maneira, com o esforço feito, conclui-se que o método de utilização da fotografia como disparadora do gatilho da memória passa pelo crivo da ciência e sua sistematização. Se bem aplicada, transforma-se em uma eficiente ferramenta que merece ser incorporada à pesquisa em comunicação. Obviamente, os estudos não se encerram aqui – novas experiências estão por vir e, por meio de outras replicações e justificações, o método será gradativamente democratizado, contribuindo para a construção do conhecimento (TEIXEIRA, 2013, p. 193).

A finalidade última de uma pesquisa científica, de modo geral, é contribuir para a evolução do conhecimento humano, tendo em vista sua utilidade social. Deve ser sistematicamente planejada e executada segundo rigorosos critérios de coleta e análise das informações obtidas. De acordo com Granger (1994), um saber acerca da experiência só é científico se contiver indicações sobre a maneira como foi obtido, suficientes para que suas condições possam ser reproduzidas.

As pesquisas desenvolvidas até o momento dão os primeiros passos na direção da sistematização. Por maiores que sejam suas disparidades ou dificuldades encontradas, os resultados obtidos apontam para a eficiência da proposta metodológica nos campos da Comunicação, da História e da Antropologia. Isso porque as fronteiras

tornaram-se menos rígidas e privilegiam-se, hoje, as práticas interdisciplinares, “estabelecendo diálogos com outras áreas do conhecimento, e tomando delas o empréstimo de procedimentos, conceitos e experiências” (PAIVA, 2006, p. 11).

Avanços e dificuldades

“A pesquisa é talvez a arte de se criar dificuldades fecundas e de criá-las para os outros. Nos lugares onde havia coisas simples, faz-se aparecer problemas” (BOURDIEU, 1983, p. 47). Considerando que é função do pesquisador, diante de seu objeto de estudo, problematizá-lo, são apontadas aqui algumas dificuldades provocadas pelas escolhas definidas nas pesquisas descritas.

Logo nas primeiras entrevistas com as fontes orais, observou-se que, enquanto algumas falavam muito sobre o conjunto de fotografias, outras eram demasiadamente sucintas. Esse é um dos problemas ao lidar com o objeto homem/memória, pois, assim como em uma entrevista comum, e por mais que se prontifiquem a ajudar, os indivíduos são diferentes e têm comportamentos e personalidades distintas, principalmente diante do gravador.

A timidez em dividir suas narrativas levou alguns a falarem pouco e a serem inseguros em relação a certos assuntos – o que não invalida seus depoimentos, mas reforça a posição de Pollak (1992), que diz que não há nada de natural em se lembrar e contar a própria história, ainda mais quando nunca houve questionamentos anteriores (TEIXEIRA, 2013, p. 192).

Cada entrevistado contribui de modo diferente com as pesquisas, enriquecendo suas considerações, uns de modo mais direto e intenso, outros menos. Mesmo aqueles que discorreram de forma tímida, diante de uma ou duas fotografias, mostraram-se mais abertos ou interessados.

O respeito pelo valor e pela importância de cada indivíduo é, portanto, uma das primeiras lições de ética sobre a experiência com o trabalho de campo na História Oral. Não são exclusivamente os santos, os heróis, os tiranos – ou as vítimas, os transgressores, os artistas – que produzem impacto. Cada pessoa é uma amálgama de grande número de histórias em *potencial* (PORTELLI, 1997, p. 17, grifo do autor).

Coube também ao pesquisador, dentro da ética científica, ser perspicaz e instigar o entrevistado a falar. Segundo Collier Jr. (1973, p. 68), se aquele que investiga for pouco flexível em sua sondagem, o informante pode oferecer respostas superficiais, ou apenas calar-se. Quando diante de uma fonte envergonhada ou tímida, cabe ao pesquisador estimular algumas falas, questionando sobre elementos presentes nas representações. “E esses depoimentos devem ser colhidos com urgência; caso contrário, são incontáveis os cenários e personagens que permanecerão desconhecidos e anônimos nas fotografias do passado” (KOSSOY, 2012, p. 91).

É importante pontuar que, em alguns casos, diante do desinteresse ou da negativa de conceder entrevista, foi necessário um processo de convencimento, mostrando para a possível fonte oral os objetivos do trabalho e informando que as gravações não seriam divulgadas ou reproduzidas em público. Nesses casos, coube ao pesquisador analisar se a negativa em conceder entrevista era reflexo da vergonha ou do desinteresse, pois para que a narrativa seja representativa para os estudos, é necessária disposição para falar e contribuir. Assim sendo, aqueles que se negarem veementemente a falar não devem compor o quadro de entrevistados.

Outro problema que envolve a fonte oral é o fato de que ela mais sugere que afirma, “caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa” (BOSI, 2003, p. 20). Portanto, é necessário checar e interpretar as informações obtidas, cruzando-as com as de outros informantes e com a documentação do período disponível.

Em geral, os entrevistados nesse tipo de pesquisa são idosos, alguns com limitações resultantes de problemas de saúde. A primeira é física:

dificuldade de locomoção e problemas de audição, que interferem diretamente na realização das entrevistas. Alguns deles, a princípio, optariam por uma conversa em um ambiente “neutro” que não o lar, mas, diante da dificuldade de locomoção, acabam por abrir as portas de suas casas. Os problemas auditivos, por sua vez, devem ser contornados com perguntas e falas pausadas e em tom elevado.

Outra dificuldade enfrentada foi a da limitação psíquica das possíveis fontes orais. Alguns desses idosos previamente selecionados foram eliminados por portarem o mal de Alzheimer, doença degenerativa com sintomas que vão desde a perda da memória ao declínio cognitivo e que, segundo o Ministério da Saúde², atinge 7,1% da população com mais de 65 anos.

A idade avançada também implica em confusões e imprecisões sobre locais e pessoas fotografadas. Por vezes, as imagens fazem lembrar o que realmente representam, em outras, confundem os informantes, que afirmam estar diante da reprodução imagética de outros lugares. Nesses casos, eles relatam histórias sem relação direta com a imagem, mas que acabam trazendo indícios importantes para a pesquisa histórica. De modo geral, ambos os tipos de comentários contribuem para a compreensão da série de associações e metáforas feitas pelos idosos durante as entrevistas.

Velhice, memória, identidade e esquecimento

Vários são os suportes da memória e também os objetos que despertam lembranças. Alguns deles são biográficos, como indica Bosi (2007), pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida. Outros não nos pertencem, mas trazem consigo indícios de nosso passado, como as fotografias.

² Disponível em: http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/pcdt_doenca_de_alzheimer_livro_2010.pdf. Acesso em: 15 jul. 2013.

Paiva (2006, p. 14) intitula o universo iconográfico como figurações da memória, pois as imagens integram a base da formação e de sustentação do imaginário social. Segundo o autor, o imaginário não é um mundo à parte da realidade histórica, “uma espécie de nuvens carregadas de imagens e representações que pairam sobre nossas cabeças”, mas que não fazem parte de nosso mundo e de nossas vidas. “Ao contrário, esse campo icônico e figurativo influencia, diretamente, nossos julgamentos; nossas formas de viver; de trabalhar” (PAIVA, 2006, p. 26).

No primeiro contato com o pioneiro londrinense Omeletino Benatto, um dos informantes selecionados para a tese desta autora, o entrevistado afirmou: “Agradeço a Deus pelo fato de dar-me uma lembrança fotográfica, pois o que os meus olhos veem, quase nunca esqueço” (BENATTO, 2010). Halbwachs (2004, p. 35) afirma que a lembrança “é uma imagem engajada em outras imagens” e, segundo Leite (2005, p. 35), a memória funciona através de imagens fixas, como retratos, ou seja, ela não filma, fotografa. Os indivíduos guardam fotografias mentais dos acontecimentos e não movimentos contínuos, e mesmo quando são muito curtos, os gestos não aparecem em sua duração, mas fixos em uma fração de segundo (LEITE, 2005, p. 35).

É importante considerar que a questão da memória “seria impensável sem o cruzamento das fronteiras da Psicologia, da Sociologia, da História” (BOSI, 2003, p. 21). Recorrendo à Psicologia, há estudos que mostram a maior permanência na memória da imagem parada do que da imagem em movimento. De acordo com José Lino Bueno, professor do Departamento de Psicologia e Educação da Universidade de São Paulo (USP), de Ribeirão Preto (MECANISMOS..., 2004), o que retemos é um “sumário interpretativo” de toda a nossa experiência passada.

Bueno explica que para entender a memória humana é fundamental conhecer os processos que envolvem a aquisição, armazenamento e evocação de cada tipo de memória (MECANISMOS..., 2004). Para isso, o primeiro passo é saber que não existe uma memória, mas sim vários tipos de memória que se relacionam. A memória de curto prazo tem baixa capacidade de retenção da informação – alguns segundos ou

no máximo poucos minutos – e é responsável por gerenciar nossa realidade. Ela determina se a informação é útil para o organismo e se deve ser armazenada.

A memória de longo prazo, por sua vez, tem o processo de formação de arquivo e consolidação, e pode durar de minutos e horas a meses e décadas (neste último caso, é conhecida também como memória remota). São exemplos desse tipo de memória as nossas lembranças da infância ou de conhecimentos que adquirimos na escola. Os sistemas de curto e longo prazo estão ligados, transferindo informações de um para outro.

Quando nos lembramos de algo, vem à tona apenas uma parte de uma quantidade muito maior de elementos que provavelmente estão submetidos aos diferentes graus da censura que existe entre o inconsciente e a consciência. [...]. Na opinião de Bueno também existiriam características relacionadas à nossa qualificação e experimentação individual, que influenciam na capacidade ou facilidade com que memorizamos as informações. ‘Parece que acontecimentos conscientemente percebidos precisam assumir algum tipo de dimensão afetiva’ (MECANISMOS..., 2004, s.p.).

As lembranças evocadas nesta pesquisa são as de longo prazo, que são retomadas pela memória de curto prazo, e se caracterizam por expressarem algum tipo de relação afetiva, seja com a família, amigos ou com o ambiente de pertencimento. No processo de rememorar, as relações de associação e de evocação se desenrolam, fazendo com que o entrevistado revise e reflita sobre suas recordações.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55).

Fabiana Bruno (2009) afirma que na memória do homem se “depositam, dialogam e até se enfrentam nossas lembranças verdadeiramente vividas: a memória é o suporte, fundamentalmente, imagético e imaginário de nossas *histórias de vida*” (BRUNO, 2009, p. 14, grifo da autora).

A este complexo processo que se desenrola na mente humana, adiciona-se a questão da memória coletiva e individual. Para Halbwachs (2004), existe um processo de negociação para conciliar essas lembranças, e para que a memória de um tenha algo da memória dos outros, é necessário que haja pontos de contato entre elas. “É porque concordam no essencial [...] que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 2004, p. 29). Segundo o autor, as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada, porém, “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso”. Ou seja, “haveria então, na base de qualquer lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2004, p. 41) que faz com que a reconstituição do passado seja única e particular.

Pollak (1989, p. 4) acrescenta que uma história de vida, colhida pela entrevista oral, pode ser apresentada de inúmeras maneiras, em função do contexto no qual é relatada.

Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas [...]. Em todas as entrevistas sucessivas – no caso de histórias de vida de longa duração – em que a mesma pessoa volta várias vezes a um número restrito de acontecimentos (seja por sua própria iniciativa, seja provocada pelo entrevistador), esse fenômeno pode ser constatado até na entonação. A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor [...] em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. [...]. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre

acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 14).

A recordação é, dessa maneira, uma organização extremamente móvel, cujo elemento “ora é um aspecto, ora é outro do passado, daí a diversidade dos ‘sistemas’ que a memória pode produzir em cada um dos espectadores de um mesmo fato” (BOSI, 1994, p. 50).

Pollak (1989) destaca ainda a dificuldade que devem ter aqueles cuja vida foi marcada por rupturas e traumas, de colocar suas histórias de vida como a construção de uma coerência e de uma continuidade. “Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente” (POLLAK, 1989, p. 14).

Segundo Bosi (2003, p. 18), assim como o silêncio, o próprio esquecimento é significativo no caso das narrativas sobre o passado e sobre fatos históricos, pois indica as marcas que eles deixaram na sensibilidade popular da época. “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam” (BOSI, 2007, p. 85). Pierre Janet (*apud* FLORÈS, 1972, p. 12) aponta que o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, caracterizado pela sua função social de, na ausência do acontecimento, passar ao outro a informação.

Ecléa Bosi (2007) acredita que, por meio da memória dos velhos, pode-se chegar a um mundo social repleto de riquezas e diversidades. O homem maduro, quando deixa de ser ativo na sociedade, passa a ocupar uma nova função: a de lembrar, sendo portanto responsável pela memória do grupo. “Se o adulto não dispõe de tempo para reconstruir a infância, o velho se curva sobre ela como os gregos sobre a idade de ouro” (BOSI, 2007, p. 83).

É para as lembranças da infância e da adolescência dos entrevistados que a proposta metodológica se volta, respeitando pausas, incertezas e esquecimentos, pois acredita que são significativos e que podem trazer indícios importantes sobre emoções, ressentimentos e relações do passado. Recordações trazidas à luz por meio de imagens, que “ardem de vida, de memória e de futuro. Reavivadas, guardam em parte lembranças, até de outras imagens, e de outras memórias. [...] As imagens fazem pensar” (BRUNO, 2009, p. 172).

A partir daquilo que foi registrado no documento iconográfico, as fontes recordam, além de suas histórias, as de outras pessoas, outros momentos e lugares onde moravam outras famílias. As lembranças sobre personagens e lugares durante a entrevista oral, para Pollak (1992, p. 202) podem ser frutos da experiência ou podem ser projeções, tendo sido vivenciados “por tabela”, por meio da experiência transmitida pelo grupo. Segundo Halbwachs (2004), os limites até onde retrocedemos no passado variam de acordo com esses grupos, e é o que explica por que os pensamentos individuais conseguem retomar lembranças mais ou menos remotas.

Essa viagem ao passado e a suas histórias se dá por meio da imagem e da visão. Para Merleau-Ponty (2004, p. 42) o olhar tem como função abrir a alma ao que não é alma, ou seja, tornar presente o ausente. Nessa medida, o corpo é o intermediário obrigatório entre o mundo real e a percepção. Segundo o filósofo Merleau-Ponty (1999), o conhecimento do espaço adquirido pelo sujeito consiste em imagens mentais, construídas na trajetória de sua vivência a partir da percepção. Assim, os lugares adquirem sentido a partir da experiência, seja ela própria, quando, por exemplo, visitamos uma cidade, ou alheia, quando ouvimos de nossos pais histórias sobre ela, ou então quando folheamos seus álbuns de viagem.

Quando rememora, o homem relaciona os sentidos presentes à experiência do passado, o que para Thompson (2002) é necessário para a construção e manutenção da identidade. De acordo com Pollak (1992, p. 204):

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Nessa dinâmica, entre memórias individuais e coletivas, entre lembranças e esquecimentos, novas informações podem ser apreendidas e repensadas, e o passado pode ser ressignificado, rompendo e renovando interpretações históricas, assumidas algumas vezes acriticamente.

Repensando a história

Por meio da fotografia e da oralidade, as pesquisas desenvolvidas pelo grupo propõem uma revisita ao passado com os olhos do presente, o que implica na releitura da história. Isso porque, não se deve esquecer, “a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (BOSI, 2003, p. 20). Em cada ato de rememoração, o entrevistado organiza suas ideias e repensa sua vida, falando sobre um passado que muitas vezes não está nos livros.

E, assim como as lembranças, as imagens também são interpretadas de modo diferente em cada época, “são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente. Por isso as fontes também são construídas pelos historiadores, da mesma forma que ocorre quando são escritas as versões da história” (PAIVA, 2006, p. 20).

Didi-Huberman (2002, p. 328) afirmou que exumar os objetos do passado, significa modificar tanto o presente como o próprio passado. E essa ressignificação é o que torna a história um campo de conhecimento que não para de se renovar.

As diferentes compreensões que cada momento histórico produz das imagens são capazes de alterar versões historiográficas já

existentes. Esse movimento é inevitável e é, também, vital, pois é um movimento da própria história, que não é em nada pronta, fixa e imutável (PAIVA, 2006, p. 21-22).

As fotografias nos apresentam enigmas, trazem consigo histórias em suspensão, e são elas que nos interessam, que buscamos desvendar, preenchendo lacunas de uma narrativa construída pelo homem e para o homem. “O referente é representado pela foto como uma realidade empírica, mas ‘branca’: sua significação permanece enigmática para nós, a menos que façamos parte ativa da situação de enunciação de onde provém a imagem” (DUBOIS, 1986, p. 50). O mergulho nesses objetos e as considerações feitas a partir deles, “assim como as versões históricas, são todas filhas de seu tempo” (PAIVA, 2006, p. 33).

Com os olhos do presente, esses estudos buscam valorizar a história do homem comum relacionando-o a sua época, fugindo de generalizações, revelando fatos e personagens que em outras esferas, macroanalíticas, passariam despercebidos. A micro enriquece a macro, e, segundo Teixeira (2013, p. 32), a grande contribuição da metodologia que alia a fotografia à história oral “está em captar microrrelatos favorecendo a micro-história”.

A história não deve se ater a grandes modelos teóricos que limitam sua compreensão do passado, deve, sim, lançar mão dos mais diferentes indícios do homem, seja o escrito, o imagético ou o oral. Se por anos a disciplina se fechou à pluralidade da documentação, a proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória mostra-se como uma estratégia de reafirmar a história como uma ciência humana, interessada pelo homem e por tudo aquilo que o liga a seu passado.

Considerações finais

Com a análise da imagem fotográfica aliada aos microrrelatos pessoais, um novo olhar sobre a história pode ser construído e enriquecido.

Em cidades jovens como Londrina, essas informações ainda podem ser obtidas em fontes primárias e muitas delas ainda não são de conhecimento público.

O procedimento proposto tem se mostrado eficaz para a obtenção de novas informações sobre fotógrafos – consequentemente sobre a história *da* fotografia – e sobre a cidade, seus antigos moradores e edificações – a história *na* fotografia –, levantando novas informações sobre o passado, lançando um novo olhar sobre a história dessas localidades.

Nas imagens da cidade, os pioneiros revisitam os locais no plano imaginário e descrevem costumes de época, como foi o convívio em sociedade em determinado período. Além do valor documental, enquanto vestígio do passado, as fotografias foram e ainda são importantes para a consolidação da memória coletiva e para o sentimento de “ter feito parte”, essencial na questão do enraizamento. Produtos de experiências, as imagens e seus elementos constituintes estão muitas vezes relacionados às histórias pessoais e familiares dos entrevistados, e auxiliam no processo de criação de explicações para os fenômenos concretos baseados em vivências, tendo importância assim na construção de suas identidades. Por meio da documentação – imagética e oral –, a memória é perpetuada, revisitada e interpretada.

Referências

BENATTO, Omeletino. Entrevista concedida à autora. 21 jul. 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia**: por uma metodologia da estética em antropologia. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Histórias de vida dos judeus refugiados do nazi-facismo. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). **(Re) Introduzindo a história oral no Brasil.** São Paulo: Xamã, 1996. p. 269-281.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. **O olhar europeu:** o negro na iconografia brasileira do século XIX. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

COLLIER JR., John. **Antropologia visual:** a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU, 1973.

COSTA, Heron Heloy; BONI, Paulo César. Futebol em Apucarana: a fotografia e a relação de identidade da população com times locais. In: ANAIS DO CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 13., 2012, Chapecó (SC). **Anais...** Chapecó: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1106-1.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante:** histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico:** de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

FLORÈS, César. **La mémoire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GRANGER, Gilles-Granger. **A ciência e as ciências**. São Paulo: Unesp, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 39-46.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Fotografia e história**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990. (Coleção Repertórios)

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 33-38.

MECANISMOS complexos da memória separam o lembrar do esquecer. **ComCiência**, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://>

www.comciencia.br/reportagens/memoria/marcia.shtml Acesso em: 10 maio 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOVA, Cristiane. A História diante dos desafios imagéticos. **Projeto História**, São Paulo, n. 21, p. 141-162, nov. 2000.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANISSA, Giovan de Oliveira. **Fotografia e memória: histórias da Igreja Matriz de Cambé**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, p. 13-49, abr. 1997.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 19-32.

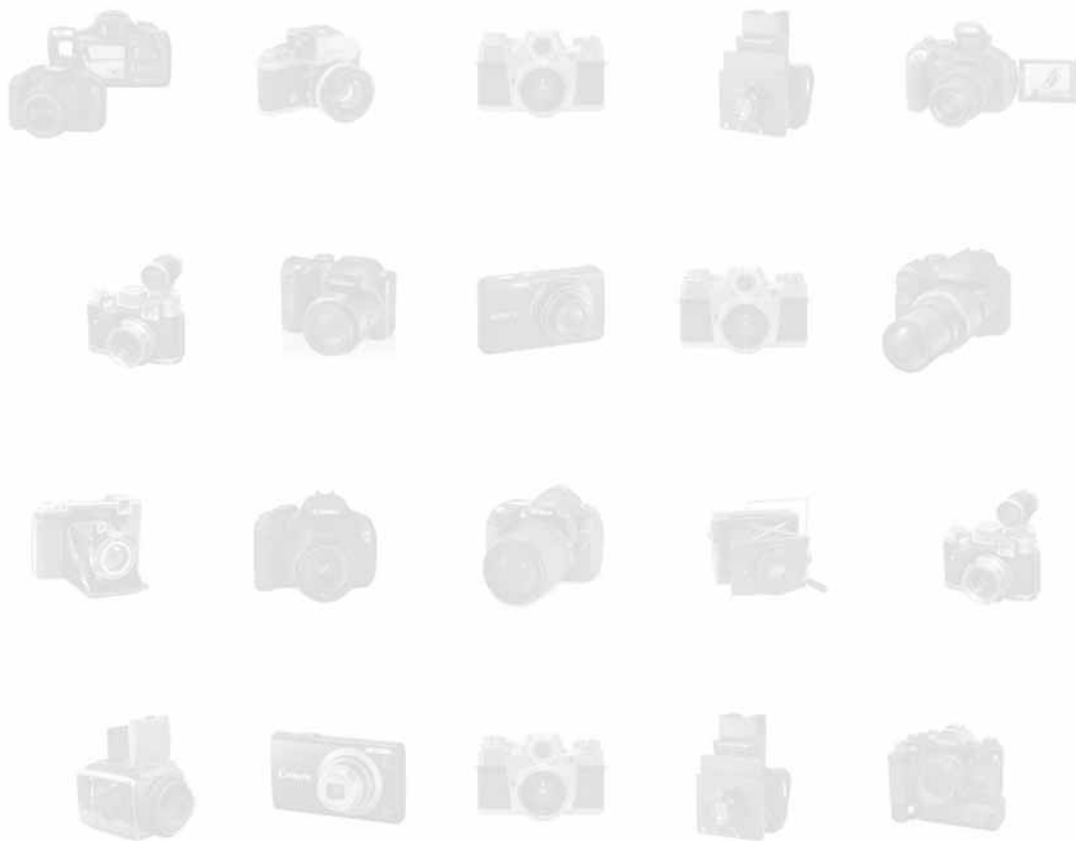
TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. **A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória**: aplicação à história de Telêmaco Borba – PR (1950-1969). 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.



Fotografia e *Big Data*: implicações metodológicas

Fábio Gomes Goveia
Lia Scarton Carreira



Fotografia e *Big Data*: implicações metodológicas *

Fábio Gomes Goveia **

Lia Scarton Carreira ***

Resumo: Pesquisar grandes volumes de dados implica repensar e propor métodos diferenciados de extração, visualização e análise. O uso crescente de tecnologias digitais nas Ciências Humanas requer igualmente atenção aos seus processos tecnológicos e numéricos. No que tange ao estudo de imagem, apresentamos, neste trabalho, as problemáticas metodológicas dessa forma de pesquisa a partir de iniciativas recentes, destacando a atuação do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). A pesquisa em desenvolvimento neste laboratório e aqui parcialmente apresentada centra-se nos processos de coleta, visualização e análise de imagens acerca dos protestos populares ocorridos em junho de 2013 no Brasil e publicadas nos *sites* de redes sociais Facebook e Instagram. A partir da descrição de seus processos, objetivamos compreender melhor as implicações metodológicas desse tipo de investigação científica e suas contribuições para o campo da imagem.

Palavras-chave: Fotografia. *Big Data*. Visualização. Metodologia.

* Trabalho apresentado no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom (Grupo de Pesquisa em Fotografia) durante a realização do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 4 a 7 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus (AM).

** Professor adjunto efetivo e coordenador do Curso de Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordenador do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic). Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: fabiogv@gmail.com

*** Pesquisadora associada do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: liacarreira@gmail.com

Introdução

Nos últimos anos, diversos campos do saber têm se preocupado com regularidade com os modos de se abordar grandes volumes de dados em pesquisas científicas. Com a crescente produção e circulação de conteúdos, em especial no que tange ao digital e às redes *online*, tem se tornado imperativo repensar e propor métodos diversificados de coleta, análise e visualização de dados. O que antes era terreno familiar do campo das Ciências Exatas passa cada vez mais a compor um campo transdisciplinar em expansão. Áreas diversas unem esforços a fim de estabelecerem métodos condizentes com o atual contexto de intensa produção de conteúdos. Na comunicação, a questão apoia-se sobre uma ampla gama de recursos teóricos e metodológicos, abrangendo também práticas da Ciência da Computação, dos estudos de *software* e da Estatística.

Produz-se muito e de forma acelerada. Intensificada pelo desenvolvimento de tecnologias da comunicação – dos dispositivos móveis aos *softwares* e ferramentas *online* –, essa produção desenfreada passou a estruturar-se como objeto de pesquisas diversas. Como lidar com esse grande volume de dados? Como podemos trabalhá-los dentro das Ciências Humanas? Que implicações teóricas e metodológicas colocam-se em jogo? É preciso investir cada vez mais em métodos condizentes com esse contexto produtivo digital e acelerado, de modo a compreender não somente seus processos, mas sua atuação como objeto de investigação.

O atual cenário de produção de imagens vem sendo, igualmente, caracterizado pelo seu intenso fluxo e grande volume, pela sua distribuição global e rizomática, impulsionada pela crescente acessibilidade aos meios de produção e compartilhamento. Inseridas cada vez mais no âmbito do digital e da internet, imagens são produzidas e consumidas em grande velocidade e quantidade. A *web*, como um enorme arquivo em constante expansão, tornou-se palco de uma complexa dinâmica de trocas, cujos rastros podem ser identificados, destacados e analisados. O caráter

numérico de seus documentos, extraídos dos mais diversos contextos, atua na *web* como vestígios das atividades em rede.

A produção incessante de imagens, atrelada ao potencial de distribuição em rede, em alguns casos, como o dos protestos ocorridos no mês de junho em todo Brasil, toma proporções não somente estéticas, mas políticas. Uma câmera na mão interconectada a milhares de usuários em rede mostrou-se mais do que nunca uma potência criativa e crítica, que une a atividade *online* à mobilização de rua. Encontrar modos de trabalhar com esses dados e seus rastros é, portanto, fundamental para a compreensão não somente dos modos contemporâneos de produção de imagens, mas também dos aspectos políticos e sociais dessa prática de produção e compartilhamento que se tornou cotidiana.

Neste trabalho, buscamos apresentar algumas das características e problemáticas desses processos de investigação científica de grandes volumes de dados (em especial ao que tange os estudos da imagem), ressaltando sua importância no âmbito das Ciências Humanas e destacando algumas iniciativas já em desenvolvimento. Em um primeiro momento, discorreremos brevemente sobre as implicações teóricas e metodológicas desses processos – que se convencionou chamar de *digital humanities* – para, em seguida, apresentar dois exemplos de pesquisa: uma internacional, desenvolvida pelo Software Studies Initiative, e uma nacional, a do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura da Universidade Federal do Espírito Santo, do qual fazemos parte.

Questões metodológicas dos processos de investigação de grandes dados

A expressão “imagem digital”, que em francês traduz-se para *image numérique*, nunca foi tão propícia para caracterizar o atual contexto. O caráter numérico de qualquer arquivo digital – incluindo as fotografias – é justamente o que permite que hoje sejam desenvolvidas análises de

gigantescos conjuntos de dados – os chamados *Big Data*. O termo, que adquire destaque cada vez maior na mídia e no meio acadêmico, designa um grande volume de dados que requer não somente tecnologias determinadas (como dispositivos com maior capacidade de processamento e armazenamento, *softwares* de extração e visualização etc.), mas também métodos e profissionais especializados.

Trabalhar com grande volume de dados envolve três etapas fundamentais, cujas bases estão em seu caráter digital: os processos de extração, de visualização e de análise dos dados. Sua composição numérica possibilita a coleta de informações chaves para análise, pois permite o armazenamento computacional de dados e possibilita trabalhá-los através do uso de algoritmos determinados. Os dados coletados podem ainda ser recombinaados, correlacionados, contabilizados e classificados. No processo de extração de publicações de um *site* de rede social, por exemplo, podemos recolher não somente a parte textual, como a localização geográfica, a data e a hora exata de sua postagem. Da mesma forma, é possível identificar as relações que estabelecem com outras postagens e, conseqüentemente, com outros usuários dessa mesma ferramenta *online*.

Esses dados podem, ainda, ser visualizados de modos diferentes: podemos “traduzir” os textos coletados em dados numéricos, compondo uma espécie de infográfico; analisar cada palavra publicada e evidenciar suas relações e proporções em rede; compor quadros relacionais e interativos, nos quais se pode observar semelhanças e dissonâncias entre as publicações, entre os nós de uma rede ou entre os dados computados, como sua geolocalização¹. Há, portanto, uma multiplicidade de modos de exposição de dados coletados e computados. A cada modo de visualização, novos padrões e divergências podem ser observadas.

É, portanto, o próprio caráter digital do arquivo que constituirá a base dos processos subseqüentes de investigação de grandes dados. O documento que se deseja investigar deve, nesse sentido, passar por essa

¹ Para mais informações, ver Malini (2013) para pesquisas recentes sobre coleta de publicações no Twitter, como exemplo.

reconstituição numérica para que possa ser computado, correlacionado e mapeado para visualização e análise. Mas engana-se aquele que acredita que a base numérica determinará a análise como somente quantitativa. Essa é uma das grandes questões que vem sendo discutida acerca das pesquisas de grandes dados.

O pesquisador David Berry (2011) acredita que a tecnologia digital está transformando fundamentalmente os modos pelos quais realizamos nossas pesquisas. Em *The computational turn*, Berry (2011) argumenta que cada vez mais as investigações científicas, das áreas mais diversas, voltam-se para as tecnologias digitais, modificando o que se compreende por pesquisa científica. Essa transformação pode ser observada nos próprios modos de busca bibliográfica ou de coleta de dados, por exemplo. Observa-se também uma crescente necessidade de digitalização de material de análise, como a produção e reprodução de imagens de arquivos físicos (sejam fotografias, livros de uma biblioteca, obras de arte ou até mesmo objetos de investigação das áreas de biologia, química etc.).

É certo, contudo, que o nível e a abrangência dessa transformação variam de área para área. E que essa expansão do uso de tecnologias digitais vai além das disciplinas tradicionais como a Ciência da Computação e da Estatística, mas não se constitui como fator hegemônico. Entretanto, observa-se uma transformação aparente na constituição geral do que se define principalmente por Ciências Humanas. A própria proposição de uma *Digital Humanities* (que pode ser traduzido por Ciências Humanas Digitais) implica essa mudança conceitual. O termo, que antes se designava por “*computing in the humanities*” (computação nas Ciências Humanas), como descreve Berry (2011), passou a caracterizar um campo de estudo que ultrapassa o mero uso da computação como auxiliar nas pesquisas das Ciências Humanas.

A computação e o estudo de *software* passaram, nas últimas décadas, a realizar um papel central no desenvolvimento dessas pesquisas. E isso não implica, resalta Berry (2011), em uma “quantificação” total das Ciências Humanas. Pelo contrário, o uso de tecnologias digitais contribui também para a compreensão de fenômenos sociais e culturais

complexos, que fogem da apresentação meramente numérica e estatística. O uso crescente das tecnologias digitais contribui, portanto, para uma outra conceituação de ciência (e, como apresentado por Berry, para outra noção de “universidade” enquanto instituição de ensino e pesquisa). Trata-se de uma conceituação que dilui as fronteiras entre disciplinas e seus processos metodológicos característicos, direcionando-se para um campo cada vez mais transdisciplinar.

Neste sentido, as pesquisas contemporâneas que envolvem o uso de tecnologias digitais, devem se atentar não somente às suas especificidades teóricas e práticas, mas compreender os processos tecnológicos-digitais. Ou seja, no que diz respeito ao estudo de imagem (ainda que atualmente seja complexo definir bem essas áreas e disciplinas), devemos compreender também as implicações de sua composição numérica, as bases de seus *softwares*, os *sites* de redes sociais dos quais são extraídos os dados, por exemplo. Em se tratando de pesquisas que envolvem grandes quantidades de imagens, que, por conseguinte, necessitam de tecnologias de alto desempenho, de grande capacidade de armazenamento, de *softwares* especificamente criados para extração e visualização, é preciso cada vez mais compreender suas especificidades técnicas.

Ao mesmo tempo, é preciso aliar essa abrangência tecnológica no campo das Ciências Humanas aos estudos estéticos, sociais, políticos e culturais, como fazem laboratórios de pesquisa como o Software Studies Initiative nos Estados Unidos. Coordenado pelo pesquisador Lev Manovich, este laboratório, voltado para o estudo de *software*, realiza coleta, análise e visualizações de imagens desde 2007. O laboratório já conta com uma ampla utilização de processos e imagens variadas, a ponto de propor seus próprios aplicativos e de ampliar cada vez mais os limites de extração de dados. Seu foco está tanto no processo de desenvolvimento e estudo de *softwares* como na análise estética das imagens.

Em 2009, o laboratório trabalhou com mais de um milhão de imagens de *mangás* digitalizadas e coletadas a partir de páginas de *upload* e de tradução de fãs (*scanlation sites*), de modo a identificar e analisar

seus aspectos visuais característicos. Em outras ocasiões, o laboratório comparou pinturas de Piet Mondrian e Mark Rothko (para destacar um exemplo cujas fontes não advêm somente de conteúdos gerados *online*), cujas visualizações possibilitam traçar semelhanças e diferenças entre as obras ao longo do tempo, destacando não somente aspectos físicos, mas aspectos característicos de uma produção artística de um tempo determinado. Outras abordagens envolvem, ainda, imagens de filmes, como os de Dziga Vertov, de *videogames*, de capas de revistas e de publicações em *sites* de redes sociais, abrangendo noções técnicas e também sociais e históricas dessas imagens.

Nessa mesma perspectiva, o Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic) da Universidade Federal do Espírito Santo passou a realizar um estudo sobre imagens coletadas em *sites* de redes sociais. Dentro do projeto Visagem, procuramos investigar, no início de 2013, imagens publicadas por usuários de dois *sites* de redes sociais na internet – Instagram e Facebook – a respeito dos protestos ocorridos em junho de 2013 no Brasil. Esta pesquisa inicial visou não somente compreender os processos contemporâneos de produção de imagem, mas também as características visuais, políticas e sociais desses movimentos.

A princípio, o estudo limitou-se à coleta de 500 imagens de cada *site*, de modo a compreender as exigências de um estudo voltado para maiores volumes de imagens. Esta pesquisa de caráter embrionário nos permitiu identificar a necessidade de um aperfeiçoamento técnico, nos estimulando a ampliar tanto a estrutura física quanto a equipe do laboratório, assim como o desenvolvimento teórico e metodológico. Com essas primeiras tentativas, conseguimos atingir, em seis meses de pesquisa, um avanço significativo nos processos de extração, visualização e análise de grandes dados, e podemos hoje lidar facilmente com conjuntos acima de 100 mil imagens. Partimos de uma equipe pequena, de uma coleta manual de dados e de uma metodologia em fase de proposição, para uma equipe diversificada (entre eles, pesquisadores da comunicação, da ciência da computação e das engenharias), um processo automatizado (a partir do desenvolvimento dos *softwares*

existentes e da construção de novos *scripts*) e uma metodologia mais consistente.

Apresentamos, neste trabalho, nossas primeiras considerações sobre os processos de extração e de visualização de imagens, dando a conhecer as questões metodológicas iniciais e aspectos relacionados aos processos necessários para esse tipo de investigação. Destacamos, deste estudo primário, as diferenças e aproximações visuais entre os conteúdos extraídos do Facebook e do Instagram, no que tange às imagens produzidas e compartilhadas dos protestos ocorridos em Vitória, no Espírito Santo, em junho de 2013. Apresentamos, ainda, nossas primeiras contribuições à compreensão deste movimento tão vasto e complexo, principalmente no que diz respeito a seus desdobramentos políticos e sociais.

Imagens dos protestos (“#protestoes”) no Instagram e no Facebook: diferenças visuais

O Labic desenvolve, há anos, pesquisas voltadas para grandes volumes de dados. Contudo, estas centram-se em dados textuais coletados *online*. Recentemente, o laboratório voltou-se para conteúdos publicados sobre o Marco Civil da Internet e sobre os últimos protestos acerca do transporte público brasileiro, gerados em *sites* de redes sociais como o Twitter. Com os dados extraídos dessa ferramenta *online*, pode-se visualizar, a partir de *softwares* determinados, traços estabelecidos em rede que podem servir para caracterizar esses movimentos. De modo similar, o Labic passou recentemente a trabalhar também com as imagens publicadas em rede. Apresentamos aqui alguns aspectos metodológicos sobre essa pesquisa, cujo foco está nas imagens acerca dos protestos de junho de 2013 no Estado do Espírito Santo.

A pesquisa usou como método de coleta a extração manual das imagens, que ficaram armazenadas em disco rígido para análise posterior. De cada *site* de relacionamento foram separadas cerca de 500 imagens, que compreendiam fotografias, montagens, cartazes, ilustrações e convocações. Com estas imagens, foram coletados outros dados acerca dos perfis (autores) das publicações, assim como dos endereços *online*, do tipo de documento e da data de postagem na rede. Toda informação é coletada da API² desses mesmos *sites*, extraindo apenas publicações públicas e de livre acesso.

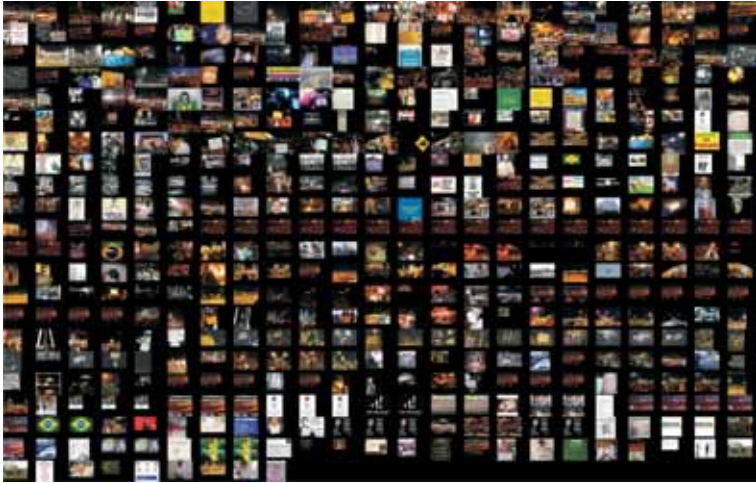
Os processos de extração de cada *site* de rede social são, contudo, diferentes. Cada ferramenta de relacionamento *online* possui características próprias, não somente de exibição, mas também de compartilhamento. Para a extração de imagens do Facebook foram seguidos os seguintes procedimentos: a digitação da palavra-chave ou *hashtag* “#protestoes”³ no espaço para pesquisa; a captura manual de todas as imagens que surgiram a partir da busca; o arquivamento das imagens em disco rígido do computador para computar os dados; e o registro dos dados de cada imagem em uma tabela digital com as informações do perfil de quem publicou a imagem, da categoria da imagem e da data de sua publicação.

Já na extração das imagens da rede social Instagram, usamos o *site* Webstagram, que ordena e permite que as pessoas acessem imagens do Instagram por meio de pesquisa com *hashtags* ou palavras específicas. Assim, fizemos a coleta de dados manualmente a partir do dia 24 de junho, somando quase três mil imagens com a *hashtag* #protestoes. Como o intuito era fazer a comparação com as imagens do Facebook, analisamos neste trabalho apenas as primeiras 500 imagens extraídas, de modo a elaborarmos um panorama semelhante entre as duas redes sociais.

² API – *Application Programming Interface* (ou Interface de Programação de Aplicativos): conjunto de rotinas e padrões estabelecidos por um *software* para a utilização das suas funcionalidades.

³ O uso do símbolo “#” refere-se ao termo “hashtag”, que representa palavra-chave, que também isola a expressão do texto corrido. Para capturarmos o perfil, o autor da postagem precisou inserir a expressão “#protestoes” em sua mensagem postada. Nossa busca ignorou, para fins de delimitação do escopo, a presença ou ausência das palavras “protesto” ou “protestoes” no texto.

Figura 1 – Mosaico criado a partir de imagens coletadas no Facebook



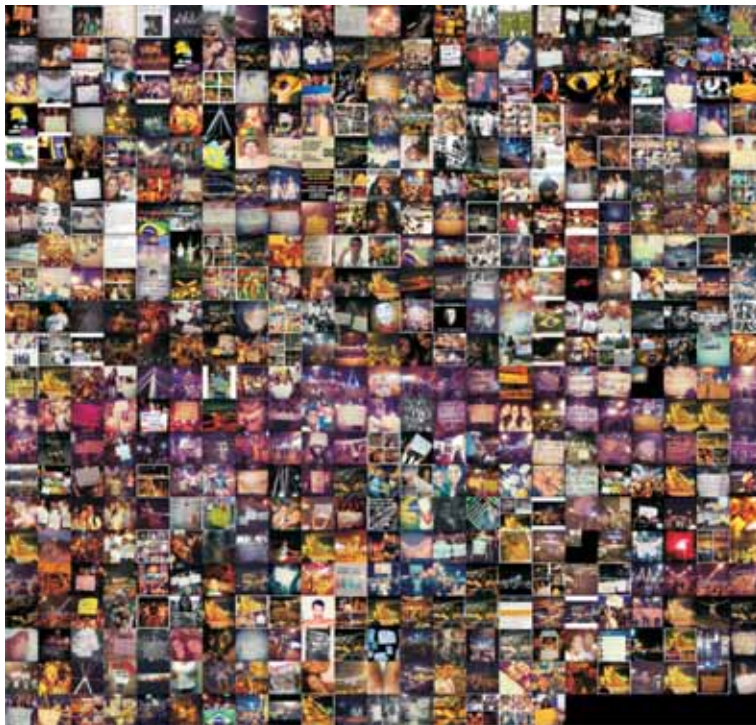
Fonte: Mosaico produzido pelos autores

Tendo as imagens arquivadas e catalogadas, procedeu-se ao processamento no programa ImageJ⁴, usando a macro ImagePlot⁵, que resultou em diversas possibilidades de visualização de ambos os conjuntos. A primeira foi uma comparação dos mosaicos dos dois conjuntos (Figuras 1 e 2). Visualmente, podemos destacar as variações tonais das imagens do Facebook e do Instagram. No Instagram há mais variações cromáticas, sendo que isso se deve, em grande parte, aos filtros disponíveis no aplicativo. Nas imagens do Facebook, por sua vez, há uma nítida separação de tons, que evidenciam a natureza mais “crua” das imagens. Considerando que a publicação das imagens nesta rede social é feita normalmente de modo direto, sem intervenção de filtros, as cenas exibidas têm uma coloração com menor valor de brilho.

⁴ “O ImageJ é um software para processamento e análise de imagens, desenvolvido por Wayne Rasband no National Institute of Mental Health, USA, em linguagem Java. Com este software é possível exibir, editar, analisar, processar, salvar e imprimir imagens de 8, 16 e 32 bits. Permite o processamento de diversos formatos de imagem, como TIFF, GIF, JPEG, BMP, DICOM e FITS” (HANNICKEL et. al., 2012, p. 17).

⁵ O ImagePlot é um *software* livre de ferramentas, desenvolvido pela equipe do professor Lev Manovich, do Centro de Pesquisa *Software Studies*, para visualizar coleções de imagens ou vídeos de qualquer tamanho. Ele é implementado como uma macro que trabalha com o programa de processamento de imagem ImageJ. Ver: <http://lab.softwarestudies.com/p/imageplot.html>.

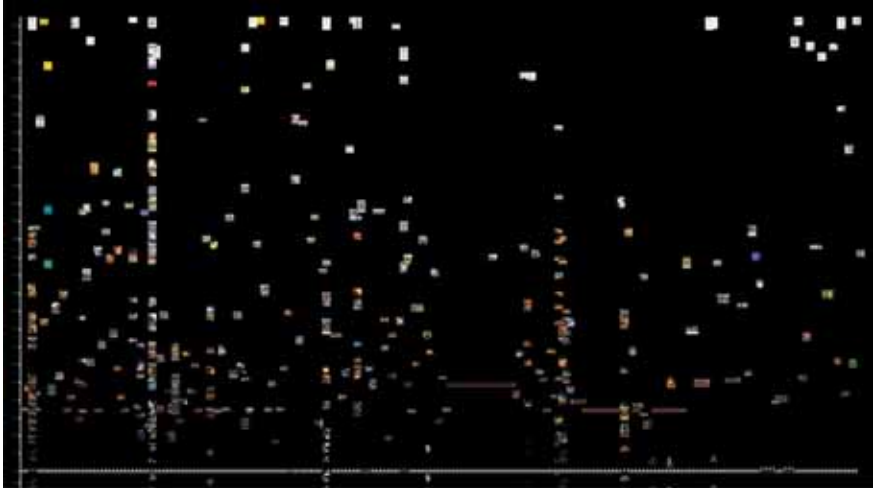
Figura 2 – Mosaico criado a partir de imagens coletadas no Instagram



Fonte: Mosaico produzido pelos autores

Uma primeira comparação permite, então, visualizar o nível de intervenção dos perfis que publicaram as imagens em cada uma das redes: há mais modificações com filtros nas imagens do Instagram. Há, inclusive, uma predominância do filtro que causa efeito de “envelhecimento” da imagem, como se as fotografias tivessem passado por um processo de deterioração. Ainda que os dois conjuntos de imagens tenham sido produzidos em situações noturnas, as fotografias publicadas no Facebook contêm mais áreas de baixas luzes, enquanto as do Instagram possuem mais tons claros. Este fato se explica por duas razões: as fotografias do Instagram contêm enquadramento com pessoas em primeiro plano e alguns cartazes, o que torna a imagem mais clara; as do Facebook têm, em sua maioria, planos mais abertos (o que contribuiu para termos cenas mais escuras).

Figura 3 – Gráfico de brilho médio x perfis de imagens do Facebook

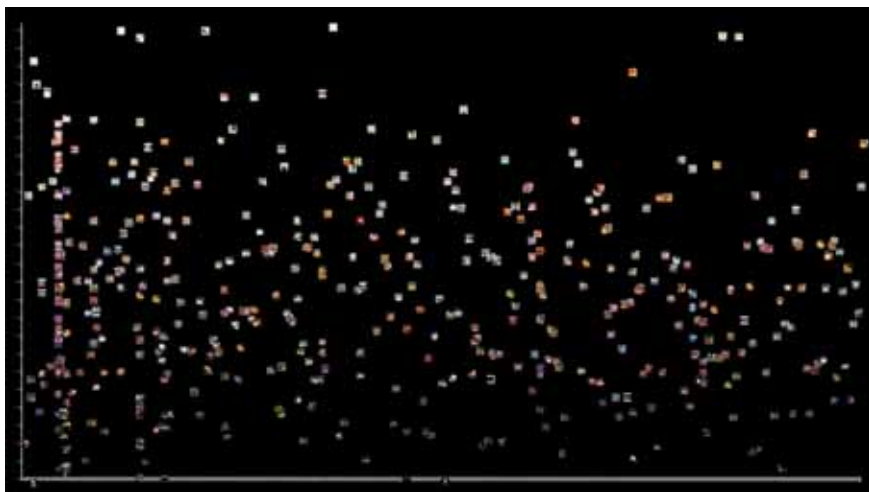


Fonte: Gráfico produzido pelos autores

Outra análise possível dos dois conjuntos de imagens é a partir da criação de um gráfico que dispõe as informações de brilho médio no eixo Y e os perfis que publicaram as imagens no eixo X (Figuras 3 e 4). Nesse caso, observamos, entre outras informações, como as diferenças nos valores de brilho permitem separar os conjuntos de imagens em subgrupos. Os tons médios predominantes nas imagens do Instagram fizeram com que as imagens aparecessem mais distribuídas no gráfico, ao contrário do que ocorre com o Facebook, que concentra as imagens em grupos de altas e baixas luzes. O subgrupo com pouco brilho médio representa as fotografias feitas com condição precária de iluminação, ou seja, a maioria. Mas há ainda um grande número de imagens com alto brilho médio. Estas são, no Facebook, cartazes, convocatórias, infográficos ou análises, que foram publicadas como imagens; no Instagram esse tipo de imagem praticamente não aparece. Ainda que não sejam fotografias de um acontecimento, a existência desse grupo de imagens é reveladora do modo de utilização das redes sociais. Se no Facebook há a multiplicidade de tipos de imagens, no Instagram

predomina apenas um tipo de fotografia. Assim, o caráter aberto do Facebook (possibilidade de compartilhamento direto e variedade de publicação) e o caráter fechado do Instagram (produção de imagens “únicas”) se reflete no gráfico gerado, evidenciando os tipos de imagens publicadas.

Figura 4 – Gráfico de brilho médio x perfis de imagens do Instagram



Fonte: Gráfico produzido pelos autores

Por fim, o terceiro viés de análise das imagens se detém nos grupos que mais foram publicadas e nos perfis mais ativos. Percebe-se que cinco dos perfis identificados no processo foram os que mais publicaram fotografias em suas linhas do tempo no Facebook, enquanto no Instagram há apenas um perfil de destaque. Além disso, é possível inferir as principais imagens dos dois conjuntos. Aquelas que foram muito compartilhadas aparecerão alinhadas horizontalmente. Temos, portanto, um fato de distinção entre as duas redes sociais. Enquanto no Facebook o mecanismo de compartilhamento simples cria um efeito de difusão e de consolidação de imagens-ícones, no Instagram isso praticamente não ocorre, devido à impossibilidade de um compartilhamento direto (como “rt” no Twitter ou o “compartilhar” no

Facebook). Em virtude disso, o Instagram apresenta suas imagens pulverizadas. O Facebook, por sua vez, mostra algumas fotografias de uma cena que passou a ocupar o imaginário local como emblemática: a principal ponte do Espírito Santo completamente tomada por manifestantes. A ocupação da Terceira Ponte, na qual não é autorizada a passagem de pedestres, se deu pela primeira vez no dia 17 de junho de 2013. O fato seria repetido no dia 20 de junho de 2013, mas sem os letreiros informativos – nos cartazes portados pelos manifestantes – com os dizeres “Ponte Interditada” e “Por Manifestantes”. A grande reprodução de imagens mostrando essas duas expressões demonstra o peso destas cenas.

Considerações finais

A base de nossas análises está no caráter técnico da imagem digital. Se o próprio conceito de imagem técnica (FLUSSER, 2002) já era, de maneira muito consistente, utilizada nos estudos de fotografia analógica, a essência numérica da imagem e dos arquivos digitais permite decompor a informação visual em sequências de números. Isso possibilita investigar uma amplitude muito grande de imagens de uma forma como jamais foi feito na história da fotografia. A decomposição da imagem em número para possibilitar o processamento dos dados e a recomposição da fotografia para que possa ser analisada dentro do conjunto de imagens, torna possível identificar padrões, agrupar elementos, identificar a produtividade de autores, entre outras análises.

A utilização de novas ferramentas de visualização de grandes conjuntos de dados abre ao campo de análise de imagem imensos desafios e perspectivas promissoras. Para além de uma investigação dos elementos binários de cada fotografia, estamos diante de uma ruptura com a leitura que universaliza o pontual. Com esses mecanismos, alguns pesquisadores já começam a vislumbrar a possibilidade de comparar todas as imagens da História da Fotografia.

Contudo, separar as informações de cada *pixel* ou os metadados da fotografia por si só não serve como conclusão definitiva. É possível comparar e mapear o comportamento dos produtores de imagens contemporâneos por meio dessa cartografia imagética. Mas não basta. As questões que surgem com a fotografia digital estão apenas começando. Não é a quantidade de brilho de cada imagem que importa, mas sim as relações destas imagens com o todo.

Referências

BERRY, David. The computational turn: thinking about the digital humanities. **Culture Machine**, Coventry, v. 12, 2011. Disponível em: <<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/440/470>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 2002.

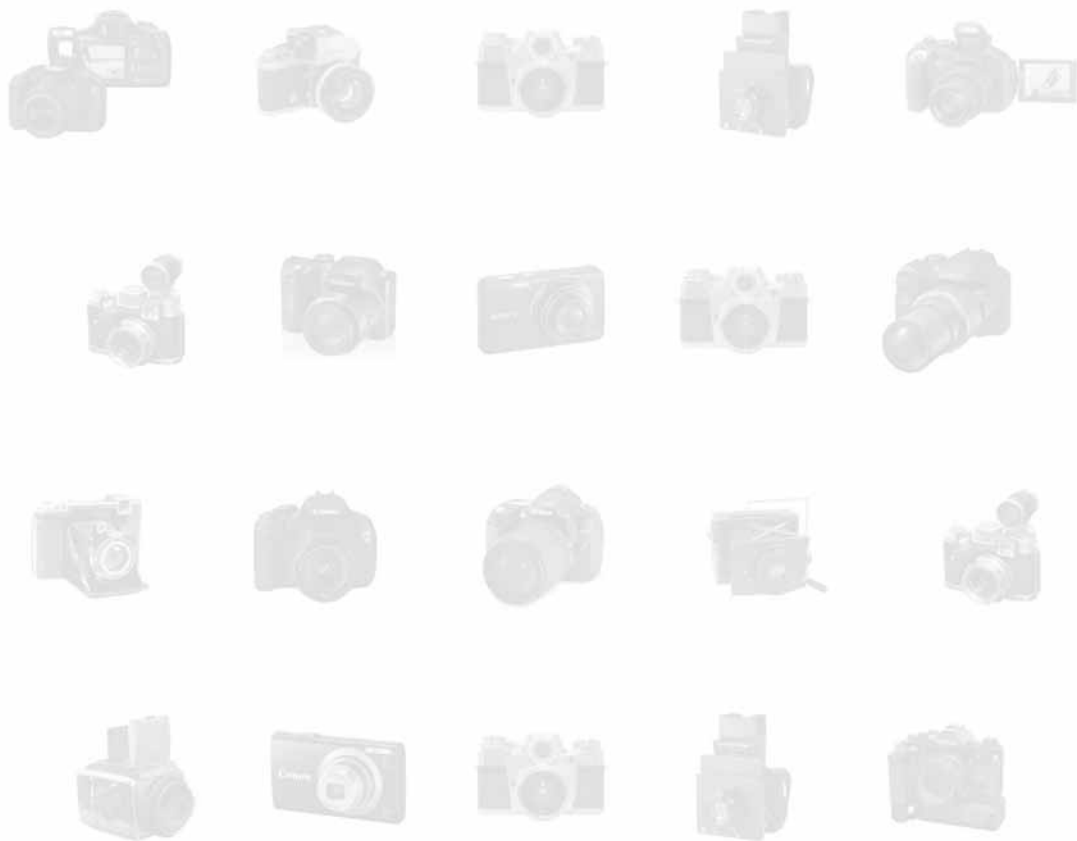
HANNICKEL, Adriana et. al. Image J como ferramenta para medida da área de partículas de magnetita em três escalas nanométricas. **Revista Militar de Ciência e Tecnologia**, Brasília, v. 29, out./dez. 2012. Disponível em: <http://rmct.ime.eb.br/arquivos/RMCT_4_tri_2012/RMCT_057_E4B_11.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2013.

MALINI, Fábio. **A batalha do vinagre**: por que o #protestoSP não teve uma, mas muitas hashtags. Vitória: Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura, 2013. Disponível em: <<http://www.labic.net/cartografia-das-controversias/a-batalha-do-vinagre-por-que-o-protestosp-nao-teve-uma-mas-muitas-hashtags/>>. Acesso em: 24 jun. 2013.



O ensino da fotografia com o auxílio de recursos audiovisuais

Fabiana Aline Alves
Paulo César Boni



O ensino da fotografia com o auxílio de recursos audiovisuais *

Fabiana Aline Alves **

Paulo César Boni ***

Resumo: Este texto apresenta os resultados da avaliação realizada pelos acadêmicos do primeiro ano da graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL) sobre o curso de fotografia digital Planeta DeAgostini e sua inserção na disciplina de Fotojornalismo. Para atingir este objetivo, além da observação do andamento das aulas, foi elaborado um questionário estruturado – aplicado a 16 dos 19 alunos da disciplina –, que mapeou o perfil socioeconômico da turma e como era seu relacionamento com a fotografia antes da entrada na universidade. Ao final da disciplina, cinco acadêmicos avaliaram, por meio de uma entrevista com questões semiabertas, a aprendizagem pelo recurso audiovisual, o andamento das aulas e a formação de repórteres fotográficos.

Palavras-chave: Ensino de fotografia. Recursos audiovisuais no ensino. Curso de fotografia digital Planeta DeAgostini. Fotojornalismo.

* Trabalho apresentado na Décima Segunda Conferência Iberoamericana em Sistemas, Cibernética e Informática (CISCI 2013), realizada em Orlando (Flórida – Estados Unidos), de 9 a 12 de julho de 2013.

** Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis/SP (Unesp/Assis). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Fotografia pela mesma instituição. Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo e História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Professora colaboradora do curso de Comunicação Social na Unicentro. E-mail: falves.cs@gmail.com

*** Doutor e pós-doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Líder do Grupo de Pesquisa *Comunicação e História* do CNPq. Bolsista Produtividade da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br

Introdução

Mobilidades espaciais e temporais são características da contemporaneidade que ganham espaço no campo das comunicações. Além de envolver recursos técnicos que armazenam e distribuem dados, a aceleração tecnológica possibilita novos modos de ver e sentir. Neste sentido, as formas de aprender também se modificam, uma vez que as maneiras de produzir e fazer circular as informações atingem diretamente as mais diversas instituições.

Muitas entidades de ensino, contudo, não conseguem fazer com que os meios de comunicação e inovações tecnológicas sejam recursos aliados à educação. Revela-se, assim, um desencontro entre o discurso didático-pedagógico e as linguagens institucionalmente não-escolares, o que gera descompasso entre o dia a dia dos estudantes e os institutos de ensino.

Com o intuito de aproveitar as novidades do mercado editorial, pela primeira vez a disciplina de Fotojornalismo, ofertada no segundo semestre do primeiro ano da graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL), utilizou um recurso didático audiovisual específico como parte integrante de sua programação: o curso de fotografia digital em DVDs Planeta DeAgostini, lançado em 2010. As aulas sobre as técnicas fotográficas foram ilustradas por este recurso.

Pelo experimento da utilização do curso audiovisual, decidiu-se verificar como os acadêmicos envolvidos julgaram a aprendizagem e a própria disciplina com esta ferramenta auxiliar. Este texto apresenta os resultados da avaliação realizada pelos estudantes sobre o curso audiovisual de fotografia e sua inserção na formação de repórteres fotográficos. Para tanto, além da observação das aulas, foram utilizados dois métodos de coleta de dados. O primeiro, um questionário estruturado, atingiu 16 dos 19 alunos da disciplina e mapeou o perfil socioeconômico da turma e como era seu relacionamento com a fotografia

antes da graduação. O segundo, uma entrevista guiada por um roteiro com questões semiabertas, consultou cinco acadêmicos que avaliaram a aprendizagem por meio do recurso audiovisual e a disciplina de Fotojornalismo.

Antes, porém, de apresentar os apontamentos arrolados pelos universitários, faz-se necessário esclarecer a importância dos auxiliares didáticos no cotidiano de sala de aula, conhecer melhor o curso de fotografia digital Planeta DeAgostini e entender os procedimentos metodológicos adotados para a realização da pesquisa.

O audiovisual na educação

Nélio Parra e Ivone Parra (1985, p. 5) definem o termo audiovisual “para indicar aqueles materiais de instrução e experiência que não dependem, basicamente, da leitura para transmitir mensagens e que apelam, inicialmente, para os diversos sentidos”. Segundo os autores, devido à preponderância da visão e da audição (responsáveis por mais de 70,00% da comunicação humana diária), o termo acabou por destacar apenas esses dois sentidos, mas não negam a importância dos demais, que, conforme o tipo de experiência oferecida, ganham realce sobre a visão e a audição.

A visualização ou a concretização exerce um papel importante na comunicação humana. Os recursos audiovisuais, de acordo com esses autores, podem, ao colocar o estudante em contato com a realidade ou com uma cópia desta realidade, reduzir o problema do verbalismo. A consequência mais danosa do verbalismo para o ensino é a “aprendizagem” de palavras vazias, ocas, sem significado.

A capacidade de concretização, imanente nos recursos audiovisuais, permite-lhe criar uma ponte suave entre a realidade e as palavras, levando o aluno a aprender os conceitos com mais segurança (PARRA; PARRA, 1985, p. 7).

Para Parra e Parra (1985) é recomendável que, sempre que possível, o professor utilize uma linguagem mais moderna na transmissão de conhecimentos e, neste sentido, os recursos audiovisuais, desde que bem planejados, produzidos e utilizados, podem despertar mais atenção nos estudantes e manter o seu interesse por mais tempo do que de uma mera exposição oral, podendo dar origem a uma aprendizagem mais permanente. “Um conteúdo mais complexo, cuja compreensão exigiria um constante deslocamento no tempo e no espaço, poderia ser transmitido com relativa facilidade, mediante o uso do audiovisual” (PARRA; PARRA, 1985, p. 9).

A utilização do recurso audiovisual em sala de aula enfrenta, contudo, alguns empecilhos que podem ser agrupados, conforme Adilson Citelli (2004), em torno de dois grandes núcleos articulados: um conceitual e outro operacional. O plano conceitual se organiza em torno da ideia de que as linguagens e recursos tecnológicos relativamente novos são ainda pouco conhecidos em seus sistemas e processos e a escola experimenta algum desconforto e insegurança ao empregá-los.

O plano operacional, por sua vez, entende que muitas das novas linguagens são desconhecidas ou apresentam complicadores operacionais por parte dos docentes, muitas vezes decorrentes da própria estrutura dos cursos de qualificação do magistério.

Os esquemas que regem as aulas de prática do ensino e didática [...] têm contribuído muito para que o jovem professor ingresse na carreira no contrapé das experiências com os meios de comunicação e com as novas tecnologias já desenvolvidas pelos alunos (CITELLI, 2004, p. 30).

José Manuel Morán (1995, p. 29-30) elenca alguns usos inadequados do vídeo em sala de aula, que podem ser estendidos a outros materiais audiovisuais. São eles: *vídeo tapa-buraco* (quando há um problema inesperado, como ausência do professor), *vídeo-enrolação* (sem muita ligação com a matéria), *vídeo-deslumbramento* (o professor costuma empolgar-se e passar vídeo em todas as aulas, esquecendo outras

dinâmicas mais pertinentes); *vídeo-perfeição* (os vídeos que apresentam conceitos problemáticos podem ser usados para descobri-los junto com os alunos e questioná-los) e *só vídeo* (não é satisfatório didaticamente exibir o vídeo sem discuti-lo, sem integrá-lo com o assunto de aula, sem voltar e mostrar alguns momentos mais importantes).

Citelli (2004) aponta que, para lidar com os recursos audiovisuais na educação, é importante ajustar as realidades que permitam criar uma cultura da atenção para o jogo dialógico entre

os códigos e sistemas que elaboram, na diferença, os modos de aprender e apreender, de transitar a informação, de estimular o conhecimento, conforme parecem seguir os processos de ensino mais adequados ao mundo contemporâneo (CITELLI, 2004, p. 32).

As linguagens não-escolares costumam trabalhar com referências mediativas de outra natureza. Segundo Citelli (2004), essa é uma das dificuldades apresentadas para lidar com esses materiais, pois os professores não estão, necessariamente, diante de discursos verbais, mas de suportes imagéticos controlados por outras dimensões de tempo e de espaço.

Por outro lado, Parra e Parra (1985) acreditam que é muito difícil imaginar como o professor poderia trazer tantas realidades importantes para o ensino sem a contribuição dos auxiliares audiovisuais. O educador com formação mais sólida, segundo os autores, considera os auxiliares audiovisuais como ferramentas importantes em sua comunicação. O desenvolvimento de todo um novo instrumental foi acompanhado por uma evolução em sua metodologia. A passividade do público – uma das críticas feitas no passado à utilização desses recursos – foi superada com a assimilação de sugestões que enfatizam a necessidade de mobilização do aluno, desde os mais simples esquemas visuais motores, até as mais elevadas operações intelectuais. Os autores frisam que o professor deve estimular os estudantes a serem ativos diante das imagens, fazendo comentários, perguntas, e desenvolvendo a capacidade de observação e a atividade exploratória.

O curso de fotografia digital Planeta DeAgostini

A coleção do curso de fotografia digital em DVD foi lançada pela produtora Planeta DeAgostini em 2010. Por meio de um DVD e um fascículo com fichas explicativas, pretende-se que, com a coleção, a pessoa possa tirar o melhor proveito de sua câmera digital, aprendendo os truques e as técnicas dos fotógrafos “desde o enquadramento, a iluminação, o equipamento e os acessórios mais adequados para cada tipo de situação até o trabalho de edição no Photoshop” (CURSO..., 2010).

A coleção é composta por 40 edições, publicadas quinzenalmente. Cada fascículo trata de um tema diferente. Apenas os seis primeiros temas foram trabalhados em sala de aula: viagem; gente; noite; cidade; macrofotografia; e esportes. As fichas, que acompanham cada edição do DVD, são compostas pelas seguintes partes: *técnicas* (para dominar a câmera e conseguir a imagem perfeita); *laboratório digital* (o computador torna-se uma ferramenta imprescindível para tratar a imagem e obter resultados estonteantes) e *regras de ouro* (uma compilação de conselhos para conseguir boas fotografias em qualquer situação).

Para transmitir as informações de forma simples, clara e com imagens ilustrativas, cada DVD está organizado em quatro seções: *prática* (que aborda os diversos gêneros fotográficos, com conselhos práticos para aproveitar as possibilidades que a fotografia digital oferece); *técnica* (que permite melhorar as habilidades do fotógrafo); *dentro da imagem* (que apresenta um conjunto de dicas e fotografias comentadas por especialistas) e *encontros* (que propicia conhecer as imagens e as experiências de fotógrafos consagrados, em entrevistas exclusivas).

As aulas de fotojornalismo e os procedimentos metodológicos da pesquisa

Durante o segundo semestre de 2010, as 17 aulas (68 horas) da disciplina, ministradas pelo professor responsável, foram monitoradas pela estagiária que observou¹ o comportamento dos estudantes no decorrer do audiovisual. A observação foi realizada de forma não estruturada² e participante³, com a finalidade de identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento. Esta técnica de coleta de dados “desempenha papel importante nos processos observacionais, no contexto da descoberta, e obriga o investigador a um contato mais direto com a realidade. É o ponto de partida da investigação social” (MARCONI; LAKATOS, 2011, p. 76).

A disciplina era de quatro aulas semanais, divididas em dois blocos de atividades. O primeiro era destinado à exibição dos DVDs e a discussões a respeito das técnicas fotográficas. Esta foi a primeira vez que o professor utilizou o recurso audiovisual de forma constante e pertencente a uma única produtora; anteriormente, eram usados recursos de variadas origens e tipos, como filmes e documentários. No segundo momento, os acadêmicos entregavam as reportagens fotográficas semanais programadas e eram avaliados. A turma era dividida em grupos e os membros desses grupos se alternavam nos cargos de pauteiro, repórter fotográfico e editor.

¹ A disciplina era ministrada pelo professor doutor Paulo César Boni e contava com a participação da então mestrandia Fabiana Aline Alves, no cumprimento da disciplina de Estágio de Docência na Graduação, do Mestrado em Comunicação da UEL, no qual ela era bolsista.

² “Consiste em recolher e registrar os fatos da realidade sem que o pesquisador utilize meios técnicos especiais ou precise fazer perguntas diretas. [...] a observação assistemática ‘não é totalmente espontânea ou casual, porque um mínimo de interação, de sistema e de controle se impõe em todos os casos, para chegar a resultados válidos’. De modo geral, o pesquisador sempre sabe o que observar” (MARCONI; LAKATOS, 2011, p. 77-78).

³ Consiste na interação real do pesquisador com a comunidade, incorporando-se ao grupo. Participando das atividades normais, o objetivo inicial “seria ganhar a confiança do grupo, fazer indivíduos compreenderem a importância da investigação, sem ocultar o seu objetivo ou missão” (MARCONI; LAKATOS, 2011, p. 78). O observador participante, contudo, enfrenta dificuldades para manter a objetividade, por exercer influência no grupo e ser influenciado por antipatias ou simpatias pessoais.

Além da observação, foram realizados dois tipos de levantamento de informações, uma entrevista⁴ fechada e uma semiestruturada. A primeira atingiu 16 dos 19 estudantes. Foi organizada em duas partes, ambas com questões estruturadas e semiabertas. A primeira seção objetivava conhecer o perfil socioeconômico da turma e a relação de cada um com a fotografia. A outra seção⁵ buscava a opinião dos universitários sobre a aprendizagem e o curso da DeAgostini. Segundo Jorge Duarte (2006), a entrevista fechada é utilizada principalmente no viés quantitativo das pesquisas, para obter informações representativas de um conjunto de uma população. Ela é considerada pelo autor como um subsídio inicial ou para aprofundar resultados obtidos em entrevistas em profundidade, como as semiestruturadas.

A última etapa da coleta de dados foi a realização de entrevista semiaberta, seguindo um roteiro de questões-guias que deram uma cobertura mais ampla ao interesse da pesquisa em razão de sua perspectiva qualitativa. A entrevista com questões semiestruturadas

parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que recebem as respostas do informante (TRIVIÑOS *apud* DUARTE, 2006, p. 66).

Assim, é comum o pesquisador começar com um roteiro e terminar com outro, um pouco diferente. Conforme Duarte (2006), a vantagem desse modelo é permitir uma comparação de respostas e articulação de resultados, auxiliando na sistematização das informações fornecidas por diferentes informantes. Nesse momento, foram entrevistados cinco voluntários, que, por questões éticas, terão seus nomes resguardados. Duarte (2006) argumenta que é possível, entrevistando um pequeno número

⁴ “A entrevista é uma técnica qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada. Entre as principais qualidades dessa abordagem está a flexibilidade de permitir ao informante definir os termos da resposta e ao entrevistador ajustar livremente as perguntas. Este tipo de entrevista procura intensidade nas respostas, não-quantificação ou representação estatística” (DUARTE, 2006, p. 62).

⁵ A segunda seção da entrevista estruturada foi respondida por 15 acadêmicos, um dos entrevistados não respondeu as perguntas específicas sobre o curso de fotografia digital Planeta DeAgostini.

de pessoas adequadamente selecionadas, obter um relato bastante consistente sobre o tema pesquisado.

A aprendizagem da fotografia digital por meio do curso Planeta DeAgostini

É importante esclarecer que os estudantes não tiveram seu primeiro contato com o ensino de fotografia com o curso audiovisual. No primeiro semestre de 2010, eles cursaram a disciplina Fundamentos de Fotojornalismo, ministrada pelo mesmo professor. Assim, quando os DVDs foram inseridos no cotidiano de sala de aula, os acadêmicos já possuíam uma base de conhecimentos gerais sobre a fotografia. Esse fato fez diferença para os participantes, conforme alguns depoimentos. A estudante “A” acredita que o uso do audiovisual aconteceu na hora certa, porque se tivesse sido utilizado no primeiro semestre, os estudantes se sentiriam perdidos por não terem um conhecimento prévio. “Esses DVDs vieram para fechar, sintetizar aquilo que o professor tinha dito em aula, os conceitos”. A aluna “B” completa afirmando que o recurso audiovisual foi uma continuidade. “Havia uma bagagem do primeiro semestre e no segundo a gente continuou a ver isso, não só de maneira teórica, e isso não deixou a gente esquecer o que já tinha aprendido, fixou ainda mais o que já tinha aprendido”.

O perfil da classe e o contato com a fotografia

A turma era formada por 19 estudantes, sendo 16 mulheres e três homens. Deste total, 16 responderam o questionário proposto para a execução da pesquisa sobre a utilização de recursos audiovisuais.

Todos os alunos, que têm em média 19 anos, dedicam-se exclusivamente aos estudos, sendo 25,00% da própria cidade, 25,00% de outros municípios do Paraná e 50,00% do interior do Estado de São Paulo.

Sobre o relacionamento dos acadêmicos com a fotografia, 93,75% acreditam que o ambiente universitário mudou sua relação com esta atividade; apenas um estudante (6,25%) afirmou que continuaria como antes. Eles apontaram que o que motiva sua aproximação com o meio é: o aprendizado de novas técnicas e práticas fotográficas (31,20%), o aperfeiçoamento do ato fotográfico (25,00%), o aumento de uma “paixão” já existente pela atividade (12,50%), a novidade do contato com o meio (6,25%), o conhecimento da teoria (6,25%), a aproximação com a atividade (6,25%), a conscientização de uma nova profissão (6,25%) e o conhecimento básico sobre o exercício (6,25%).

Mesmo com a maioria dos consultados tendo câmera fotográfica (81,25%), 43,70% assinalaram que, antes de entrar no curso, tinham apenas contato ocasional com a fotografia, 31,20% tinham um relacionamento frequente e 25,00%, pouco ou nenhum. Os entrevistados apontaram que fotografavam temas como família (75,00%), amigos (87,50%), viagens (87,50%), *hobby* (31,20%) e paisagens (37,50%).

A avaliação do curso de fotografia digital DeAgostini

Durante a exibição do curso de fotografia digital, a maioria dos estudantes observava o recurso e, ao final, questionava o professor sobre dúvidas técnicas e termos específicos. Poucos faziam anotações. A maior parte da turma, no entanto, avaliou o curso como bom (73,30%), 20,00% como regular e apenas uma pessoa o apontou como ótimo (6,70%). A estudante “A” relatou que conseguiu prestar atenção e se envolver.

Parecia que estava me ensinando mesmo – por mais que a gente não tenha a máquina na mão para estar manuseando junto –, mas era tão real, parecia que você estava junto ali, vivenciando tudo aquilo que ele [o curso] estava te ensinando. Acho que foi uma coisa muito real.

A acadêmica “B”, por outro lado, salientou que, como metodologia de ensino única, o DVD é falho, porque lança uma quantidade muito grande de ideias, não dando tempo ao aluno de absorver tudo. “Eu sempre estava com um caderno, então tudo o que eu achava interessante eu anotava, mas mesmo assim muita coisa fugiu. Eu queria ver algumas coisas de novo, porque era muito rápido”. O discente “C” também se queixou da rapidez da transmissão do conteúdo. Para ele, o audiovisual é muito técnico.

A rapidez foi, justamente, o fator negativo mais apontado pelos entrevistados, com 40,00%. Em segundo lugar, apareceu a falta da prática dos temas expostos pelo curso (26,60%), seguida pela pouca interação e pela inexistência de equipamento adequado durante as aulas e nas atividades desenvolvidas na disciplina (ambos com 13,30%). O último elemento elencado como negativo foi a linguagem sem clareza, com uma indicação (6,70%). Já entre os pontos positivos se destaca a explanação sobre as técnicas fotográficas (53,30%), seguido pela variedade de temas abordados (13,30%), entrevistas com fotógrafos (13,30%) e linguagem objetiva (13,30%). A dinâmica do recurso audiovisual também foi apontada (6,70%). Sobre a produção dos DVDs, a estudante “A” comentou:

Acho que o mais positivo deles é a forma como foram produzidos, a dinâmica e a didática. Tudo foi pensado para que um aluno, assistindo, entendesse. [...]. A dinâmica utilizada de dividir os tópicos e primeiro explicar o que é e depois mostrar na prática, uma informação de alguém que vivenciou aquilo, que faz aquele trabalho. Tudo isso é sequencial, sem coisas perdidas. O tempo todo é a mesma sequência e parece que na sua cabeça você já fez a sua regra de como captar o entendimento. Então eu acho que um ponto muito positivo foi a dinâmica utilizada para a produção do DVD. Existem ‘n’ formas de falar tudo o que ele [o recurso] falou, poderia fazer uma palestra, gravar alguém explicando aquilo, mas não, ele [o recurso] fez bem dividido, pensando mesmo no maior aproveitamento de todos os pontos, pois são todos importantes.

Parra e Parra (1985) elucidam que, se bem produzidos e utilizados, os auxiliares audiovisuais podem criar uma atmosfera que envolve emocionalmente o aluno, quase que um pré-requisito para se conseguir levá-lo a um trabalho ativo e autoiniciado. Para os autores, a organização do material é uma característica de alguns recursos audiovisuais que favorece também a maior retenção do aprendido.

Os recursos organizados em seqüência [...] permitem que o aluno aprenda um conteúdo situado ao longo de seu processo histórico ou de sua transformação em etapas sucessivas. Isto favorece sobremaneira a compreensão que, em última análise, leva a uma retenção maior do apreendido (PARRA; PARRA, 1985, p. 9).

Entre os apontamentos negativos e positivos sobre o curso de fotografia digital Planeta DeAgostini, os estudantes consideraram igualmente boa e regular (46,60%) a aprendizagem por meio do recurso audiovisual. Apenas um indicou como ótima (6,70%). Porém, 60,00% dos pesquisados acreditam que o rendimento e a fixação do aprendizado são mais consistentes com a utilização dos DVDs.

A utilização exclusiva dos DVDs em sala de aula e a mediação do professor

Quando questionados se seria possível aprender a fotografar apenas com o uso do recurso audiovisual, 86,65% responderam que não e 13,35% afirmaram que sim. A estudante “D” argumenta que acha os DVDs bons, mas, para ela, eles não se bastam.

Eles são bons, mas devem ser usados como recursos extras em sala de aula, porque eu ainda sou daquele modelo conservador em que o professor tem que falar e daí [...] põe um vídeo para complementar e quebrar aquela chatice também de só ficar falando.

Por sua vez, o aluno “C” expõe que é possível aprender a fotografar utilizando o curso. “Acho possível sim, só que daí eu acho que teria que ter um esforço muito grande por parte de quem quer aprender. Pega o DVD e assiste, vai lá, treina e pratica, assiste o outro e pratica”.

Além da prática, os acadêmicos destacaram a necessidade de intervenção por parte do professor: 93,30% apontaram que é necessário o acompanhamento do docente. A acadêmica “B” defende a proximidade e intervenção do professor. “Com o professor mediando, indo lá e tirando as dúvidas na hora que está acontecendo, acho que fixa muito mais”. Já a estudante “D” avalia que a mediação do professor foi pouca, pois ele “acabava fazendo uma espécie de repetição do que tinha sido falado para lembrar o que tinha sido dito no DVD, mas não fazia aquele trabalho de passar no quadro, por exemplo”. A discente “E” acrescenta que o professor comentava pouco depois da exibição do audiovisual e sugere que deveria haver uma mediação mais forte por parte do docente. “Eu acho que tinha que passar o DVD, parar e comentar mais, demonstrando talvez no quadro, porque eu acho difícil aprender a parte mais técnica⁶”.

Segundo Citelli (2004), ocorre que, hoje, os meios de comunicação passaram a funcionar como mediadores de processos educativos, quer formais, quer informais, e a escola deixou de ser exclusiva agência de promoção educacional. “Os pólos de formação descentralizaram-se e tenderão a intensificar cada vez mais as possibilidades de se obter informações e mesmo conhecimentos por meio de mecanismos até há pouco privativos do espaço escolar” (CITELLI, 2004, p. 22). Assim, cabe ao professor se tornar um mediador para que a instituição escolar não perca espaço e importância.

Guillermo Orozco Gomez (1997), um dos mais conhecidos defensores da mediação, pontua que o professor deve assumir um papel

⁶ Ressalte-se que em uma discussão sobre o andamento da disciplina, em 4 de outubro de 2010, os alunos solicitaram uma mediação mais intensa do professor quando o curso audiovisual fosse utilizado. A partir de então o docente realizou mais intervenções na exibição do recurso, agradando, aparentemente, os graduandos.

mais inteligente e ativo, mais propositivo, como agente mediador. Ele acredita que é necessário exercer explicitamente uma mediação que oriente a aprendizagem dos estudantes,

que permita recontextualizá-la, sancioná-la sob diversos critérios éticos e sociais, permitindo aproveitar o que de positivo oferecem os MCM [meios de comunicação de massa], capitalizando para a escola a informação e as demais possibilidades que esses meios nos trazem (OROZCO GOMEZ, 1997, p. 63).

Os apontamentos de Orozco Gomez podem ser aplicados à vivência universitária, porém não se pode esperar bons resultados em curto prazo. É preciso aceitar o fato de que só a médio prazo será possível verificar transformações na comunidade escolar, especialmente em relação aos estudantes.

Neste sentido, os alunos pesquisados indicaram que a modalidade de aula mais recomendada para o ensino de fotografia no ensino superior seria mista (93,30%), com a participação ativa do professor e utilização de recursos audiovisuais. O estudante “C”, por exemplo, sugere que poderiam ser projetados dois DVDs em duas semanas seguidas e então haver uma aula prática, “porque tem alguns termos técnicos que você não usa por enquanto. [...] acho que poderia ser passado em uma aula prática o que você aprende em dois DVDs talvez”.

A prática e a formação do repórter fotográfico

Outro ponto levantado pelos acadêmicos a respeito de uma aprendizagem efetiva é a necessidade de prática fotográfica. “Acho que a fotografia precisa da prática, pegar a câmera, seja ela analógica ou digital, você tem que pegar e sair fotografando, nem se for para

fotografar errado e depois comparar com aquilo que o DVD te mostra”, ressalta a acadêmica “A”. A estudante “B” também reforça a importância da prática no processo de aprendizagem.

Eu acho que a prática na fotografia é tudo, porque não basta você ter uma base teórica, sem você aprender ali fazendo e vendo que você está errando e na próxima você tenta mudar. Acho que só a teoria não vale. Tem gente que não tem a teoria e faz a fotografia muito melhor do que aquele que tem uma bagagem imensa. [...]. Eu acho teoria importante só que eu acho que ela sozinha não serviria. Você precisa da parte prática, para ir lá e poder ver onde está falhando.

Os cinco entrevistados apontaram que a atividade de produção realizada semanalmente na disciplina (pauta, reportagem e edição) serviu como prática fotográfica, pois os aproximou, inclusive, da atividade jornalística. Segundo a discente “A”, esse direcionamento voltado para o jornalismo foi interessante, porque mostrou realmente como “é o trabalho de um jornalista, de um repórter fotográfico dentro de uma redação. A gente pode ter essas experiências com pessoas, autoridades, crianças. Acho que isso foi um ponto positivo dentro do curso”.

Entretanto, não são todos os pesquisados que consideram o curso de fotografia digital Planeta DeAgostini recomendado para a formação específica de repórteres fotográficos. A estudante “B” opina: “Eu acho que em questão de técnica de câmera vale para o fotojornalismo, mas esses pontos que ele pega mais de composição de luz, acho que é mais para fotografia posada”, explica. E complementa: “Para o fotojornalismo, o que você aproveita ali no DVD é a questão da técnica”. A estudante “D” acredita que os DVDs complementam no máximo em 20,00% o conhecimento necessário para a profissão, pois, para ela, para alguém se tornar um repórter fotográfico é imprescindível ter o “olhar de um fotojornalista”. “Então nisso eu acho que falha, porque tem pessoas que conseguem desenvolver esse olhar,

tem pessoas que não, e o DVD não ensina. Acho que é o tempo que ensina esse olhar”.

A discente “E” acredita que o recurso audiovisual contribui para a formação do profissional.

Um iniciante, um leigo como nós que entramos na faculdade, eu acho que [o audiovisual] ambienta a gente no que é a profissão do fotojornalista. É mais o como fazer e possibilita que a gente escolha se é isso mesmo que a gente quer seguir.

A estudante completa que, após a ambientação da graduação, é importante praticar o ato fotográfico, buscar melhorar, tanto a questão de equipamento quanto de olhar fotográfico, que, segundo ela, só é adquirido com o tempo.

A falta de equipamento fotográfico

Um problema elencado para a aprendizagem por meio do curso de fotografia digital em DVDs é a falta de equipamento fotográfico para a prática da atividade⁷. De acordo com a estudante “B”, os DVDs são feitos para quem já tem a câmera *reflex*, pois explicam como utilizá-la e obter efeitos. “Para a gente que não tem, aquilo fica muito vago, não tem como aplicar. Você aprende no DVD, vê e sabe como funciona, só que você tem uma câmera compacta e não consegue aplicar o que aprendeu”. A discente “A” relata que sentiu falta de ter o equipamento adequado na universidade, porque sua câmera é compacta “e não tem como você mexer em obturador, *flash*. [...] faltam câmeras disponíveis nas aulas, para a gente ter contato assistindo aos DVDs. Com uma câmera na tua frente, seria muito melhor”. Se, ao menos, os estudantes tivessem condições de adquirir o equipamento

⁷ Vale ressaltar que o curso de Comunicação Social da UEL não disponibiliza câmeras *reflex* digitais aos estudantes. A instituição conta apenas com câmeras profissionais analógicas.

adequado, segundo o aluno “C”, “seria a junção perfeita, da prática com a teoria”.

As dificuldades e as facilidades de aprendizagem com os DVDs

Ainda na segunda parte da entrevista estruturada, os estudantes indicaram os elementos fotográficos com os quais tiveram mais facilidade e mais dificuldade de aprendizado com a utilização do recurso audiovisual.

Os elementos que foram apontados pela facilidade de aprendizagem foram, respectivamente: os tipos de câmeras (66,00%), ISO⁸ (60,00%), luz/iluminação⁹ (60,00%), composição¹⁰ (60,00%), foco¹¹ (46,60%), objetivas¹² (26,60%), distância focal¹³ (20,00%), diafragma¹⁴ (13,30%), obturador¹⁵ (13,30%), *flash* (6,70%) e relação diafragma/obturador¹⁶ (6,70%).

⁸ A sigla ISO significa *International Standard Organization* ou, em tradução livre, Organização Internacional de Padrões. Em fotografia, o ISO representa o quanto uma superfície é sensível à luz, isto é, quanto mais alto o ISO de uma película/sensor, mais sensível à luz ela é.

⁹ Cabe à luz sensibilizar as matrizes fotossensíveis (película ou sensor digital) para se obter uma fotografia. Assim, sem luz não há imagem fotográfica. Portanto, é importante que os fotógrafos entendam as condições de luminosidade e a iluminação natural e artificial para que capturem boas fotografias.

¹⁰ É o ato de coordenar a disposição dos elementos em um determinado espaço, visando garantir um equilíbrio visual e dar plasticidade e informação à fotografia.

¹¹ Diz respeito à nitidez da imagem. Pode-se controlar a homogeneidade do foco ou selecionar os elementos que ficarão mais nítidos que os outros, destacando-os enquanto plástica e informação.

¹² Popularmente conhecidas como lentes, as objetivas captam a luz que uma cena reflete e conduzem os raios de luz até a superfície fotossensível, sendo de grande importância na qualidade da imagem.

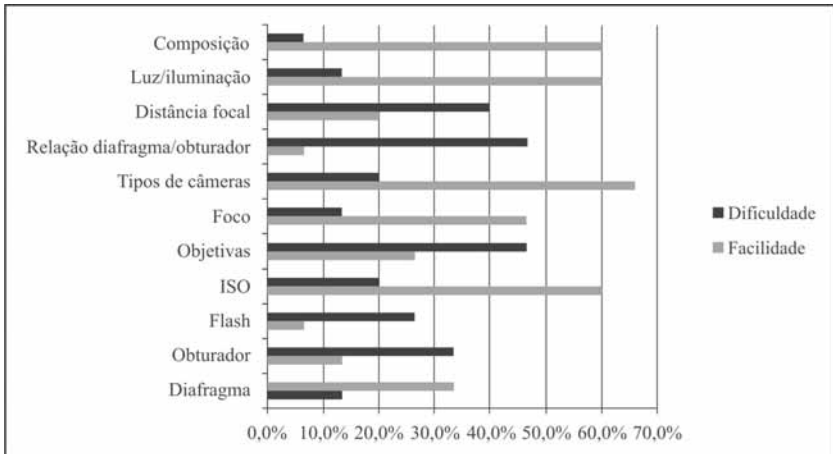
¹³ É medida em milímetros (mm) da diagonal do frame ou do fotograma que serve de referência para a caracterização da objetiva quanto à distância focal. Define, por exemplo, a maior ou menor aproximação de um elemento na imagem ou mesmo escolhe o campo de visão que deseja apresentar.

¹⁴ Trata-se de um dispositivo presente nas objetivas que regula a abertura do sistema óptico. É composto por um conjunto de finas lâminas justapostas que regula a intensidade da luz que atinge a película/sensor.

¹⁵ É um dispositivo mecânico, parecido com uma “cortina”, que abre e fecha controlando o tempo de exposição da matriz fotossensível à luz.

¹⁶ O obturador e o diafragma são as duas peças da câmera fotográfica responsáveis por deixar passar a luz até a superfície fotossensível. Eles serão usados diretamente e em conjunto no momento da medição da luz de uma cena, regulando a entrada de luz na câmera fotográfica.

Gráfico 1 – Avaliação feita pelos estudantes quanto às facilidades e dificuldades de aprendizagem com o recurso audiovisual, por elemento fotográfico



Fonte: Gráfico elaborado pelos autores

Como se pode observar no gráfico 1, a dificuldade encontrada pelos acadêmicos na aprendizagem dos elementos fotográficos é quase o oposto da facilidade: relação diafragma/obturador (46,60%), objetivas (46,60%), distância focal (40,00%), diafragma (33,30%), obturador (33,30%), *flash* (26,60%), ISO (20,00%), tipos de câmeras (20,00%), foco (13,30%), luz/iluminação (13,30%) e composição (6,70%).

Considerações finais

A utilização de recursos didáticos audiovisuais é recomendável para a dinâmica das aulas de fotografia. Todavia, a utilização de uma linguagem mais moderna na transmissão de conhecimentos necessita ser bem planejada e o recurso bem produzido. Somente assim será possível despertar mais atenção do estudante e manter o seu interesse por um tempo prolongado nas explanações da disciplina, originando, no melhor dos casos, uma aprendizagem permanente.

O curso de fotografia digital em DVDs Planeta DeAgostini mostrou-se válido para a aprendizagem da técnica fotográfica. O recurso audiovisual permitiu visualizar a dinâmica do ato fotográfico e a variedade dos equipamentos aos quais os estudantes não têm – ou tem pouco – acesso. Entretanto, os alunos apontaram a necessidade da mediação do professor para sanar as dúvidas surgidas no decorrer da exibição dos DVDs. Ponderaram ainda a importância das atividades práticas oferecidas pela disciplina e a diferença entre manipular câmeras compactas e aquelas (profissionais) mostradas no curso audiovisual.

Sobre a formação de repórteres fotográficos por meio do recurso audiovisual, não houve um consenso nos apontamentos dos acadêmicos. Alguns assinalaram que, por trazer uma discussão a respeito de técnicas e composição fotográfica, existe sim uma colaboração por parte do curso DeAgostine. Outros declararam que o profissional da imprensa precisa de um “olhar jornalístico”, algo que não é ensinado pelo audiovisual, pois extrapola a técnica. No entanto, foram praticamente unânimes ao admitir que a graduação mudou o seu relacionamento com a fotografia, aproximando-os da atividade, e que as aulas seriam ideais se unissem a utilização de auxiliares didáticos audiovisuais às aulas tradicionais.

Portanto, considera-se necessário para o ensino de fotografia no ensino superior o diálogo entre as novas tecnologias e participação ativa do professor como mediador. Assim, o aprendizado poderá ser concretizado de maneira mais efetiva e a instituição de ensino não disputará a atenção com os elementos externos aos limites acadêmicos. Aliando-se às novas tecnologias, e saindo de seu enclausuramento, a universidade ocupará seu papel de construtora de conhecimentos e de formação de profissionais-cidadãos atentos às necessidades mais prementes do seu contexto social.

Referências

CITELLI, Adilson Odair. Educação e mudanças: novos modos de conhecer. In: CITELLI, Adilson (Coord.). **Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos e informática**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 17-38.

CURSO de fotografia digital em DVD. São Paulo: Planeta DeAgostini. 2010. Disponível em: <<http://www.planetadeagostini.com.br/colecionavel/curso-de-fotografia-digital-em-dvd.html>>. Acesso: 28 jun. 2011.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. p. 62-83.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração e interpretação de dados**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

MORÁN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 2, p. 27-35, jan./abr. 1995.

OROZCO GOMEZ, Guillermo. Professores e meios de comunicação: desafios, estereótipos. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 10, p. 57-68, set./dez. 1997.

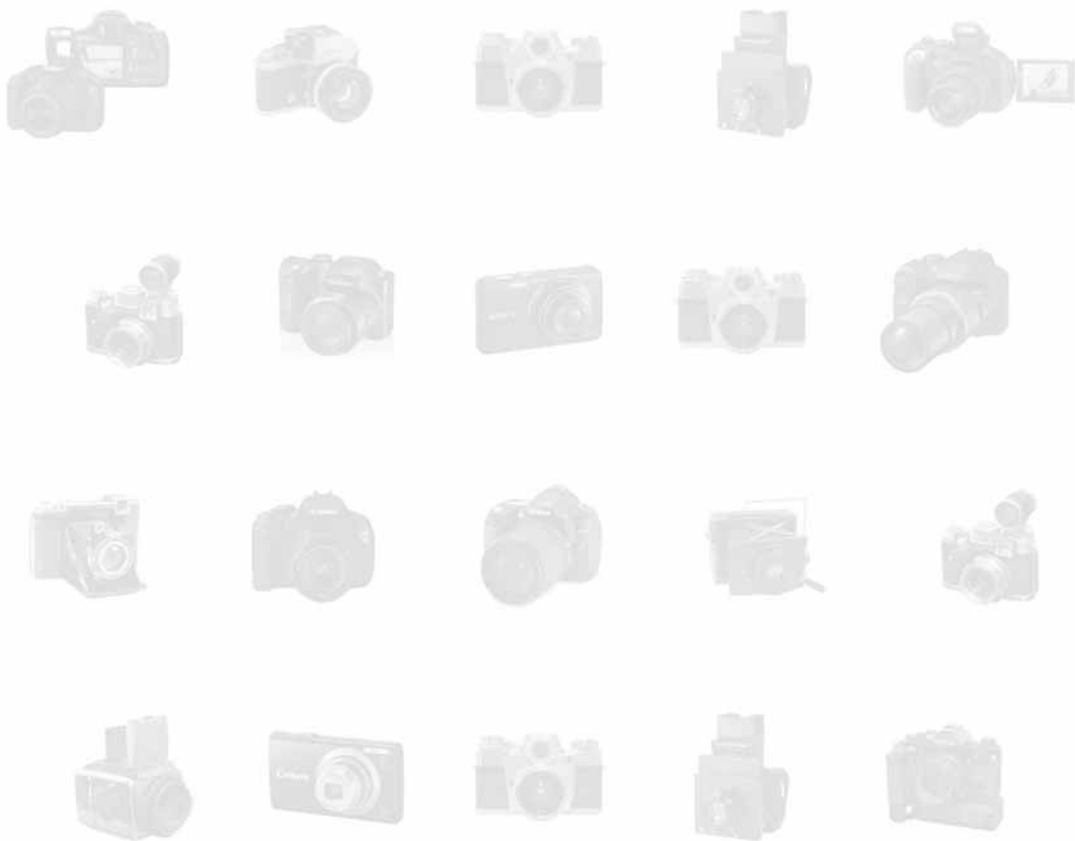
PARRA, Nélio; PARRA, Ivone Côrrea da Costa. **Técnicas audiovisuais de educação**. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Pioneira, 1985.

Segunda parte:
Fotografia: Linguagem, Estética
e Reflexões



O ato fotográfico como rusticidade midiática: representação, fotojornalismo e arte

Emerson dos Santos Dias



O ato fotográfico como rusticidade midiática: representação, fotojornalismo e arte

Emerson dos Santos Dias *

Resumo: A discussão aqui apresentada analisa a fotografia contemporânea e a sua capacidade de “dizer” o real por meio da imagem. Ao mesmo tempo, destaca o aparente “poder” que alguns fotógrafos têm de transitar entre representação e resultado (presente nas linguagens faladas e audiovisuais) no ato da captura da imagem, carregando com eles convenções aliadas aos recortes sociais já impregnados no ato fotográfico. O profissional atua sabendo do destino de uma imagem específica (como a capa de um jornal impresso) e, mesmo assim, impõe conhecimento, recursos técnicos e ideológicos para capturar momentos que convocam outras representações e interpretações. Motivo este que faz de muitos fotojornalistas grandes artistas contemporâneos – no entender do historiador de arte Michel Poivert – e criadores de imagens-documento dúbias enquanto forma de verdade. Assim, a condição “contemporânea” da imagem, exposta em movimentos de continuidade e descontinuidade, ganha contornos jornalísticos e artísticos oscilantes quando envolvidos pelos processos construtivos, anunciativos e de observação envolvendo a memória. A análise, neste caso, torna-se um exercício para a construção de *corpuz* e caminhos metodológicos para usar a fotografia em investigações e pesquisas acadêmicas.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea. Fotojornalismo. História. Comunicação.

* Jornalista. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: emerson.dias@gmail.com

“A alma nunca pensa sem uma imagem.”
Aristóteles

Introdução

A produção fotográfica contemporânea não transita mais apenas na representação do real, mas constrói a si mesma por meio de códigos e referências próprias decorrentes de outras experiências. Por trás do visor, o fotógrafo encara o que vê como um processo discursivo em trânsito. A alegoria que se encaixa neste processo de interpretação da imagem seria o sujeito ideológico apresentado por Pêcheux (2009), quando este fala do discurso atravessado por história e linguagem. Este é o sujeito visto por nós dos bastidores do “teatro da consciência”, do “teatro teórico”¹. Pêcheux (2009, p. 144) destaca que, “se é verdade que a ideologia ‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos [...] e que ela os recruta a todos, é preciso, então, compreender de que modo os ‘voluntários’ são designados nesse recrutamento”.

Propomos então que o fotógrafo contemporâneo é um destes “voluntários” no recrutamento ideológico. Alguém que se lança conscientemente ao turbilhão de significados na tentativa de içar algum resquício ainda (aparentemente) intocado do fato. Não é nossa intenção trazer uma análise do discurso para amparar a observação imagética, mas demonstrar que este trânsito (o discurso também é sinônimo de curso, intercurso, movimento) entre representação e resultado (presente nas linguagens faladas e audiovisuais) é capturado pela fotografia contemporânea de maneira tão eficiente que os significados se amalgamam.

A proposta aqui é expor alguns apontamentos que orientem a construção de *corpus* iconográfico em pesquisas qualitativas de imagens,

¹ Conforme Pêcheux, veríamos da coxia o sujeito real (ator e personagem) enquanto a plateia vê o ideológico (o personagem que o sujeito interpreta no cotidiano) sobrepondo o primeiro. Isso reforça a tese *althusseriana* (ALTHUSSER, 1983, p. 84) de que a “ideologia em geral não tem história. Ela se caracteriza por uma estrutura e um funcionamento tais que fazem dela uma realidade não-histórica”.

colaborando para o preparo de materiais como o objeto aqui analisado (a fotografia contemporânea) para as abordagens metodológicas necessárias.

Tal condição resulta automaticamente em outra proposta: compreender que o fotógrafo é, como todos nós, refém da ideologia (e do discurso), mas que utiliza a velocidade do obturador para tentar perfurar esta barreira em momentos milimétricos, muitas vezes com sucesso, tornando seu trabalho representação e resultado (uma segunda “realidade” histórica). “Fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico”, lembra Boris Kossoy (1989, p. 33), ao discutir a imagem técnica no campo histórico.

Durante estudos sobre metodologia envolvendo a pesquisa qualitativa de material audiovisual (fotografia, vídeo e som), a abordagem surge em diferentes frentes, desde a análise fílmica até a desconstrução de imagens históricas², passando por análise de discurso e, claro, pela tentativa de compreender a construção imagética do homem no âmbito da cultura³.

Especificamente sobre a fotografia, o profissional deste campo se apresenta em constante abordagem ideológica de e sobre tudo que o cerca. Ele parece carregar o fardo das convenções e também uma algibeira de recortes sociais e imagéticos, os quais já está acostumado a usar. Na análise desta construção imagética, compactuamos com o que Paulo Boni (2000; 2011) chama de intencionalidade de comunicação.

Esta metodologia pressupõe que o fotógrafo utiliza os recursos técnicos e os elementos da linguagem da fotografia para manifestar sua intencionalidade de comunicação na mensagem fotográfica. [...]. Com conhecimento dos efeitos visuais, dos recursos técnicos e dos conceitos dos elementos da linguagem fotográfica, ele terá mais probabilidade de manifestar, na mensagem fotográfica, seu pensar, sua opinião, sua intencionalidade de comunicação (BONI, 2011, p. 14).

² O livro *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (2011), de Bauer e Gaskell, também colabora na construção de metodologias para pesquisas em comunicação.

³ Com o amparo dos clássicos trabalhos de Clifford Geertz (1989; 2002) sobre a análise interpretativa da cultura.

Ao avançar com esta metodologia, vemos que, ao mesmo tempo em que o fotógrafo toma aquela imagem para uma capa de jornal, por exemplo, ele consegue utilizar os recursos técnicos e ideológicos para fisgar um momento que pode servir para outras representações. Como o recorte é literalmente único (um fotograma), a sobrecarga de efeitos simbólicos torna-se tão grande que emancipa o “dizer” da imagem, oferecendo outras possibilidades de expor este discurso, inclusive em novos espaços físicos (exposições, mostras, edições especiais etc.).

Mesmo que elas se juntem a outras (em um ensaio, por exemplo), estas representações fincam os pés em dois tempos, lá e cá, no efêmero momento do agora e no perpétuo histórico.

Uma fotografia e dois tempos: o da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto (KOSSOY, 2007, p. 133).

Este seria o motivo pelo qual vemos/sentimos um real-abstrato, algo que podemos chamar grosseiramente de aura artística, quando estamos diante das produções de tais profissionais. Kossoy (2007, p. 53) afirma que as imagens fotográficas são entendidas como documento/representação, mas alerta que elas também contêm realidades e ficções. É como se a construção da imagem amalgamasse as interpretações coletivas do real e das fábulas: da alma aristotélica, pensando sempre por meio de imagens, ao monomito do herói (“construções” narrativas seculares e repetitivas do heroísmo em fábulas e em “realidades” midiáticas) de Joseph Campbell (1990; 1995), tangenciando pela simulação do real de Jean Baudrillard (1991)⁴.

⁴ “Já não é possível partir do real e fabricar o irreal, o imaginário a partir dos dados do real. O processo será antes o inverso: será o de criar situações descentralizadas, modelos de simulação e de arranjar maneira de lhes dar as cores do real, do banal, do vivido, de reinventar o real como ficção, precisamente porque ele desapareceu da nossa vida” (BAUDRILLARD, 1991, p. 154-155).

Não podemos esquecer as críticas de André Rouillé (2009, p. 135-188), ao afirmar que vários aspectos apontam para a crise da imagem-documento (fotografia-ação) em decorrência da prevalência das imagens sob os aparatos da arte (fotografia-expressão).

No entanto, invocamos Décio Pignatari (2008, p. 85), que fala da morte da arte e do surgimento de algo que reduz mais e mais a distância entre a produção e o consumo, ao mesmo tempo em que coloca esta mesma arte como mixagem de sentidos em um duplo processo: juntando as percepções do corpo com artefatos e artifícios do tempo, diríamos, em sínteses esporádicas (vide o cinema, por exemplo).

Ainda no campo audiovisual, o pesquisador e documentarista Bill Nichols (2005) reforça este duplo processo ao sentenciar na primeira frase do primeiro capítulo do seu livro (*Introdução ao documentário*) que “todo filme é um documentário”⁵. O que ocorre é que a “satisfação de desejo” prevalece como ficção, enquanto a “representação social” nos remete às produções cinematográficas documentais.

Ainda assim, a fronteira que separa estes dois campos se apresenta de maneira nebulosa. Basta observar dois momentos de um documentário: o discurso dos entrevistados e o discurso dos cineastas, ao desconstruírem o discurso dos entrevistados para construir (montar) o filme a partir de trechos selecionados em horas de gravações. Isso porque vemos “momentos sequenciais” de captura das ações que podem ser recortadas imageticamente de diferentes maneiras: em momentos (remissões históricas, por exemplo), cenas, planos, *takes*, depoimentos individuais e, por fim, em “imagens congeladas no tempo” (quando selecionamos um dos 24 fotogramas capturados em um segundo de gravação).

As abordagens de recortes como estes em uma pesquisa acadêmica são exercícios hercúleos e dispendiosos, mas que não significariam estudos dispersos, desde que compreendidos em cada momento de corte e seleção do *corpus*. Especificamente para a fotografia, Kossoy (1998) reforça que a “fantasia mental” promove um deslocamento da realidade conforme

⁵ “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26).

as percepções do autor e do observador. E reitera o dizer de Nichols ao afirmar que:

O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real, tendo o documento fotográfico como prova ‘convicente’, como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser deslocado, cobijado ou destruído (KOSSOY, 1998, p. 47).

No campo do fotodocumentário, Jorge Pedro Sousa (2004) oferece pistas sobre o processo de construção de projetos neste segmento, embora as ferramentas metodológicas de interpretação dos mesmos sejam trazidas da escola do jornalismo. Para o pesquisador português, a diferença conceitual entre fotodocumentarismo e o fotojornalismo está na compreensão de como o acontecimento afeta outras pessoas e não apenas as envolvidas diretamente com o fato ou o momento histórico representado.

Geralmente, um fotojornalista fotografa assuntos de importância momentânea, assuntos da atualidade ‘quente’. Já os temas fotodocumentarísticos são tendencialmente intemporais, abordando todos os assuntos que estejam relacionados com a vida à superfície da Terra e tenham significado para o homem (SOUSA, 2004, p. 12).

O fotodocumentarista precisa se preocupar também com o tempo e o espaço do porvir (com a interpretação do olhar diante da ampliação instalada em uma exposição ou em uma publicação temática) no momento em que faz a tomada do “homem no tempo”, parafraseando o historiador Marc Bloch⁶.

Se um crítico utiliza a retórica para neutralizar os objetivos de Sebastião Salgado, por exemplo, como metas inatingíveis (expor por meio da fotografia a necessidade de mudanças sociais para diminuir as diferenças, entre outros), reiteramos que tal crítica não anula o “poder”

⁶ “O objeto da História é, por natureza, os homens: é a Ciência dos homens... no tempo” (BLOCH, 2001, p. 55).

do ato fotográfico. Podemos até tentar anular fisicamente a produção imagética de um fotojornalista ou fotodocumentarista, mas o ato fotográfico prevalece para ser memorizado (desde que devidamente registrado na história, independente da linguagem usada) e reinterpretado.

Aqui o caráter memorialista de produções profissionais não parece ser distante da relação de pessoas anônimas com fotografias da família. Podemos dizer que há o desejo de congelar o “tempo no tempo” para que haja reinterpretação do momento (normalmente, por meio de uma relação emotiva positiva) durante sua trajetória física no espaço (transitando de mão em mão, de acervo em acervo, de olhar em olhar).

O que o sujeito busca, antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo. O ato da tomada, por seu lado, é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo. Dado esse golpe, tudo está feito, fixado para sempre (SANTAELLA, 1998, p. 308).

É o desejo milenar do ser humano oriundo das experiências pictóricas como as da caverna de Lascaux, por exemplo. A questão é que o fotógrafo-documentarista-artista-contemporâneo traz, de certa maneira, os pressupostos desse homem primitivo que tenta conter “um tempo” (um fato, uma caçada, uma lembrança) em situações extremamente rústicas (carvão, argila, dança e sons guturais).

Não soa paradoxal o homem midiático (fotográfico) executando uma imagem-técnica como um viés rústico, porque ele tem em mãos recursos aparentemente limitados se comparados às artes resultantes do movimento e do som. Ele usa apenas uma ferramenta que imprime as sete cores do espectro ou, de maneira mais “simples”, a conversão claro-escuro dos sais de prata e o *ton sur ton* resumido em união (branco) e ausência (preto) das cores.

São apontamentos contidos em pesquisas sobre a transição entre imagem artesanal e imagem técnica, observações e pesquisas sobre pré-fotografia e fotografia, que contam com diversas frentes. Philippe Dubois

(1994) e Edmond Couchot (1987; 2003), por exemplo, discutiram conceitos de representação e simulação na evolução técnica da figuração. Lucia Santaella (1998) articulou com estes e outros autores para tratar do que ela chama de terceiro paradigma, além do pré-fotográfico e do fotográfico: o pós-fotográfico⁷, condição interessante que não focaremos neste trabalho.

Apesar de parecer ingênuo, o neologismo que apresentamos e defendemos – o fotógrafo “rústico-midiático” – não desloca as interferências e as imposições que a imagem aglutinou na virada do século, nem tampouco nos faz esquecer o processo de “*magicização* da vida” (FLUSSER, 2009) proporcionada pelas imagens desde então.

O ato fotográfico (do pré ao pós) é, preliminarmente, a decisão sobre aquilo que ficará registrado (no papel, em *bytes* ou na parede da caverna), mas também é o momento (composição) que condensa milhares de anos de mediação entre o homem e o mundo, mesmo sabendo que a imagem passou de “usada pelo” a “usuária do” observador.

O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstratas. No segundo milênio A.C., tal alucinação alcançou seu apogeu (FLUSSER, 2009, p. 9).

A premissa deste trabalho está antes deste momento tido como alucinante, especificamente em reflexões do ato fotográfico, sob o amparo de Samain (1998) e Dubois (1994), assim como a condição de “imagem contemporânea” sob os aspectos da produção fotográfica artística com o viés analítico de Charlotte Cotton (2010) e Michel Poivert (2010). Aqui, o “fazer imagem” se apoia em dois conceitos. Inicialmente, em relação à origem, onde o tempo histórico não é algo linear ou único, mas processual e repleto de temporalidades. O segundo conceito é o deslocamento espacial da história no momento do clique, onde a leitura do fato “congelado”

⁷ Santaella (1998, p. 306) fala do paradigma pós-fotográfico, “no qual as imagens são derivadas de uma matriz numérica e produzidas por técnicas computacionais”.

passa a adquirir diferentes interpretações a partir da existência do fotograma.

Poivert reitera que a fotografia contemporânea se constrói (e se torna outra coisa) a partir daquilo que a “torna contemporânea” de seu tempo. Tanto em seus escritos (POIVERT, 2010) quanto em palestra proferida a professores e estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)⁸, o historiador da arte apresentou e analisou três momentos da imagem técnica: desde sua origem até 1940, a fotografia foi contemporânea da ilustração; entre 1940 e 1970, passou a ser da informação; após 1980, a fotografia tornou-se contemporânea da arte. “Hoje é um momento em que a arte contemporânea tornou-se a consagração do fotojornalista”, afirmou Poivert⁹.

Consideramos que o ato fotográfico reúne discurso, ideologia, referências estéticas e tradições e que isso deve ser levado em conta quando se põe em prática qualquer metodologia em pesquisas envolvendo imagens.

A fotografia deixa de ser “uma coisa” (em determinado momento, como a publicação) que depois se torna “outra” (sob o teto de um museu ou sob uma curadoria a posteriori) e passa a ser compreendida como coisas diversas, ainda que fragmentada ou certas vezes descolada das propostas iniciais do clique.

O próprio Vilém Flusser problematiza a junção de referências (ciência, arte e política) da imagem, embora ainda avaliando-a como resultado de todo um processo, da produção à interpretação.

As imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. [...]. Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente: elas não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as

⁸ Acompanhamos a palestra de Michel Poivert, cujo tema foi “Qu’est-ce que la photographie contemporaine?” (O que é a fotografia contemporânea?), ministrada na UFRJ em 19 de agosto de 2013. Coincidentemente, no Dia Internacional da Fotografia.

⁹ Frase gravada durante a palestra de Michel Poivert na UFRJ.

substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas substituem por outra (FLUSSER, 2009, p. 18).

A questão proposta não é observar a produção imagética como massa amorfa-modelável, envolvente, sufocante e canibalesca, sob os moldes de Flusser (2009) e Norval Baitello Jr. (2005). O foco aqui está na produção fotográfica quando ela constrói e constitui-se produto (quando em uma revista, um jornal, uma exposição, um álbum de família) ao mesmo tempo em que também recupera a tentativa desesperada do homem (primitivo) de fazê-la apenas “ser”: uma representação, um reflexo, uma reflexão.

Sob nossa análise, a fotografia – sozinha – consegue “tornar-se”, situação bem diferente de um acorde musical ou uma palavra. A música precisa das notas em determinada ordem, condição similar para a letra que se torna palavra, que se torna literatura e que volta a tornar-se oralidade (na vida ou no teatro ou no teatro da vida). Idem para a dança (gestos e movimentos), idem para a arquitetura (traços e tijolos), e por fim, idem para o cinema: uma sequência de fotogramas.

Separadas do filme, as películas podem ser analisadas, expostas e até adoradas, mas o motivo disto é a carga, a aura *benjaminiana* (BENJAMIN, 1993) que a transformou em objeto de valor e de significados. Tecnicamente, esta fração, este pedaço (poderíamos dizer resto?) não narra o fato ou a representação deste, mas discorre sobre o momento da produção e suas intenções, aspirações.

Já a fotografia contemporânea tem a capacidade de sintetizar mais: detalhes sociopolíticos do fato, o repertório estético do fotógrafo, a construção ideológica do sujeito histórico e principalmente a possibilidade de ser(em) outra(s) coisa(s) em outro(s) momento(s) do tempo. “O gesto fotográfico é série de saltos; o fotógrafo salta por cima das barreiras que separa as várias regiões do espaço-tempo. É gesto quântico” (FLUSSER, 2009, p. 33).

Para isso, é preciso salientar que a construção da imagem fotográfica (a interpretação dela pelo homem) se dá pela memória.

Fotografia como argamassa da montagem histórica

Encontramos em exposições, curadorias, museus e livros (e agora em respeitadas portais virtuais sobre fotografia), produções fotográficas tomadas em ambientes estritamente técnicos no século XIX, tidas ao mesmo tempo como representativas da realidade social e como registros fotojornalísticos. Estas mesmas imagens tornam-se envolvidas em aura artística e de reflexão (filosófica) quando observadas entre o fim do século anterior e o alvorecer do atual.

A imagem, antes de ser representação com determinada intenção ou pretensão de refletir o real, é operação de montagem que resulta de um laborioso trabalho com referências a outras imagens, códigos e formas de representação que coordenam nossos modos de ver e de mostrar coisas. Como Kossoy (1998, p. 42), reiteramos que “fotografia é memória e com ela se confunde”.

Aqui compactuamos com Fernando Gonçalves (2012) – seja em seus escritos ou em suas aulas¹⁰ – quando, ao tratarmos da “narrativa” da imagem, ela também narra seus modos de construção e de como organiza elementos para sua constituição. Assim:

[...] as imagens são infiéis a nosso desejo de captura e de totalização do real exatamente porque estão inscritas num trânsito por distintas intenções, lugares e linguagens, que, por sua vez, formam redes de relações que forjam as condições de produção e de circulação das imagens e ao mesmo tempo as impedem de ‘dizer o real’ puramente referenciado por sua representação (GONÇALVES, 2012, p. 13).

Portanto, nosso argumento é que algumas imagens consideradas originalmente jornalísticas passam a ser, concomitantemente, vistas como

¹⁰ Em 2013, Gonçalves ministrou a disciplina “Imagem e Tecnologia” (2º semestre) no Programa de Doutorado em Comunicação da UERJ.

“artísticas” em determinado momento e contexto. Mais uma vez, em um processo de desconstrução discursiva, chegamos ao conceito de arte a partir da referência grega *téchne*, que dá significado à arte a partir da destreza e da habilidade acumuladas por experiências. Somemos a isso os aparatos ideológicos, espaciais, sensoriais e teremos o significado múltiplo. “Arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração etc.” (COLI, 1995, p. 11).

Para apontar tais condições, optamos – como pequeno exemplo – por analisar o trabalho dos italianos Paolo Verzone e Alessandro Albert, autores da série *Seeuropeans*¹¹, produzida entre 2002 e 2004. Nossa hipótese é que as imagens produzidas por estes fotógrafos, como tantos outros, não tenham um sentido único, mas permeadas por vários. Percebe-se uma similaridade entre esta série e a da fotógrafa Rineke Dijkstra – “Beach bathers” (1992-1994) – apresentada por Jacques Rancière (2010, p. 158-161) ao discutir a “imagem pensativa” e isso não é por acaso. Temos, em ambos os trabalhos fotográficos, o cenário litorâneo no qual personagens anônimos surgem em aparente casualidade.

Assim, mais uma vez temos uma referência ficcional que “cola” na imagem tomada, pois o recorte representativo do real é envolvido por discurso, ideologia e tramas temporais da história que o deslocam para um momento não apenas documental.

Pensamos aqui numa natureza ficcional intrínseca à trama fotográfica, que constitui o alicerce cultural, estético e ideológico das manipulações que ocorrem *antes* (finalidade, intenção, concepção), *durante* (elaboração técnica e criativa) e *após* (usos e aplicações) a produção de uma fotografia (KOSSOY, 2007, p. 54, grifos do autor).

¹¹ Todas as fotografias – e mais informações – do projeto *Seeuropeans* podem ser visualizadas no link: <<http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=309&p=96>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

Do jornal para a bienal

Os italianos Verzone e Albert – o primeiro jornalista por formação; o segundo, artista de referência quando falamos em projetos fotográficos – montaram a série *Seeuropeans*, entre 2002 e 2004, cujo material foi usado pela imprensa e depois seguiu para mostras pelos países europeus.

Figura 1 – Tomada em plano aberto da exposição *Seeuropeans*, em praça pública, em Rennes (França)



Fotografia: Emerson dos Santos Dias (2012)

Fonte: Acervo pessoal de Emerson dos Santos Dias

As exposições – uma das quais tivemos oportunidade de presenciar, em outubro de 2012, em Rennes, norte da França – são sempre ao ar livre (praças, parques ou anfiteatros abertos). As ampliações são metricamente maiores que o público observador, oprimindo-o em um duplo espaço: o da mostra (em forma de barreira ou muro ou parede a ser contemplada/questionada) e o do local (o gigantismo da praça ou do espaço público onde foi instalada).

Figura 2 – Uma das imagens da exposição *Seeuropeans* (Rennes, França)



Fotografia: Emerson dos Santos Dias (2012)

Fonte: Acervo pessoal de Emerson dos Santos Dias

Nas produções citadas anteriormente, temos a pressão espacial sobre os olhos do espectador, mas também existe algo inquietante quando a emersão memorialista da ação congelada e fragmentada nos é colocada em “tempos estáticos”.

Ao avançar o quadro a quadro, *frame a frame* ou fotograma a fotograma de uma gravação de alguém em movimento (falando ou gesticulando), esta experiência básica expõe qualquer pessoa ao ridículo, exibindo detalhes considerados imperfeições aparentes, imagens “fora do padrão” daquilo que seria algo equilibrado, no prumo: o piscar irregular ou os olhos fechados, as contorções desiguais dos músculos da face, trejeitos, caras e bocas, a assimetria, o feio...

A fotografia como fragmento de um filme (fotograma) remete ao inacabado, ao irregular, à incompletude. Motivo este que leva a maioria dos fotógrafos – profissionais e amadores – a trabalhar com o corpo posado, estático, esperando ser lido, escaneado, gravado nos sais de prata da película ou em *bytes* na memória do cartão digital. Verzone e Albert tentam, aparentemente, unir pose e imperfeição.

As partículas congeladas do cotidiano no escopo

Além do processo impreciso de leitura do corpo, apresentado no exemplo, a fotografia consegue congelar o fato e representá-lo sob dois vieses: primeiro, compor por meio de técnicas de captura e enquadramento uma aparente síntese, um resumo do acontecimento por meio do reconhecimento ocular das posturas, do uso ou da localização dos objetos, do clima, da geografia, das conexões entre significante e significado; segundo, propor um contrato de convencimento entre autor e leitor para que aquela imagem técnica seja exatamente aquilo que foi proposto, arrancando aquele pedaço de história do tempo aparentemente linear e colocando este pedaço não mais como fragmento ou resíduo, mas como uma imagem estratificada, amalgamada a partir do fato registrado.

A partir daqui preferimos usar o termo escopo. No dicionário *Aurélio*¹², a palavra é sinônimo de “alvo” e “mira”, mas também significa “intuito” e “intenção”. Assim, o fotógrafo utiliza este escopo como perspectiva e atitude e faz do fotografado vítima da escopofilia em seu duplo sentido, que pode ser ativa e passiva. No primeiro caso, também segundo o *Aurélio*, remete ao “prazer sexual em olhar órgãos genitais”, enquanto que, na forma passiva, torna-se “desejo patológico de ser visto”.

¹² Versão eletrônica do *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. CD Rom, 2004.

A abordagem que fazemos aqui é no sentido de invasão, intromissão (o uso do escopo) que busca retirar das entranhas da sociedade os seus segredos mais íntimos (escopofilia ativa) ao mesmo tempo em que provoca mais e mais o desejo humano de ser observado (escopofilia passiva). Uma mistura de desconfiança, insegurança e êxtase no ato fotográfico.

O que temos aqui é a consolidação de momentos diversos em um só, a transformação da fotografia em “coisas” sobrepostas, amalgamadas. Tanto no contexto puramente químico quanto místico¹³, a amálgama constitui-se, segundo o *Aurélio*, de “mistura de elementos que, embora diversos, contribuem para formar um todo”.

Se negarmos os sentidos diversos do momento, temos que aceitar pelo menos que o ato fotográfico é similar à sublimação, a passagem imediata de um estado para o outro sem a transição constituída por edição. Mesmo quando pensada como série para *portfólio*, exposição ou fotodocumentário (que demanda pós-produção), temos ainda assim uma sequência de imagens sublimadas, que se tornaram sublimes, que se elevaram, transcenderam¹⁴.

O fato é que, nestas produções, a construção imagética se dá passo a passo, fotografia a fotografia, já que não se poderia prever (ou manipular) a ação dos envolvidos durante a tomada. Além disso, há similaridades entre estes “seres quaisquer, pouco expressivos” e as pinturas (fotografias em câmara clara) de antepassados em museus, “retratos de personagens outrora representativas e que se tornaram anônimas para nós”, como afirma Rancière (2010, p. 160). Este é um exercício importante a se fazer nas pesquisas acadêmicas.

¹³ Como a transubstanciação, o ato de transformar um elemento em outro: seja um metal em ouro ou pão e vinho em corpo e sangue.

¹⁴ Outro sentido para o termo sublimar, segundo o *Aurélio*.

Considerações sobre a natureza e os deslocamentos da fotografia

O exemplo abordado mostra a capacidade do fotógrafo de apresentar-se como “voluntário” do processo ideológico que recruta a todos (PÊCHEUX, 2009) por meio da fração de segundo do ato fotográfico. Como resultado, há uma momentânea recuperação de significados daquilo que nos parece intocado do fato registrado. São exercícios complexos de produção que requerem exercícios complexos de leitura.

Nas mostras organizadas a partir de produções inicialmente desenvolvidas jornalisticamente, encontramos uma rearticulação do ato fotográfico transitando entre a experiência estética e a prática social comunicativa sob o amparo de condições muito limitadas (fora do controle do fotojornalista pelo fato de não trabalhar com situações construídas) e, a nosso ver, midiaticamente rústicas: são câmeras e lentes modernas, mas apenas isso; o desempenho do profissional é definido em escolhas disponíveis em frações de segundo.

Frações que o forçam a recuperar, em certos momentos, modelos universais de identificação. Pensar o ato fotográfico como uma conjunção paradoxal de rusticidade midiática não é converter o profissional a uma entidade capaz de subverter ou contornar a carga ideológica e os modelos já assentados da estética visual, sejam na arte ou no fotojornalismo. Os prêmios internacionais da fotografia têm agraciado profissionais que fazem das imagens remissões aos referenciais clássicos da pintura ou da escultura. O mais recente exemplo foi a “*Pietà árabe*” (Figura 3), como os jornalistas passaram a chamar a fotografia do espanhol Samuel Aranda, tomada no Iêmen e vencedora do prêmio *World Press Photo* de 2012.

Figura 3 – “Fatima Al-Qaws embala filho Zayed”



Fotografia: Samuel Aranda (2012)
Fonte: World Press Photo (2012)

Se voltarmos no tempo, teremos a mesma referência da escultura “*Pietà*”, de Michelangelo, em produções de Eugene Smith (Figura 4) e Therese Frare (Figura 5), entre outras.

Figura 4 – “Tomoko Uemura em seu banho”



Fotografia: Eugene Smith (1972)
Fonte: Tomoko ... (2013)

Figura 5 – “Os momentos finais de David Kirby”



Fotografia: Therese Frare (1990)
Fonte: Behind ... (2013)

Neste início de século XXI, momento em que a “iconofagia” se sobressai (BAITELLO JR., 2005), não podemos correr o risco de afirmar que o fotojornalismo desenvolve-se automaticamente em um campo misto, no qual o profissional faz a tomada pensando no papel (jornal), na *web* (portal) e no cavalete (exposição). Conciliar tais possibilidades tornou-se corriqueiro por questões de demandas técnicas e profissionais.

A questão é: este porvir multimidiático desqualifica a produção fotográfica contemporânea como arte? No campo do fotojornalismo, parafraseamos Sebastião Salgado, o mais conhecido fotógrafo brasileiro, que extrapolou o campo da estética, transformando suas fotografias em bandeiras sociais muitas vezes identificadas como arte. Em entrevista à revista *República* (WEINSCHELBAUM, 2000)¹⁵, quando lançava o projeto *Migrations*¹⁶, Salgado disse que a arte é determinada pelo tempo e que há muita pretensão entre os colegas fotojornalistas que se dizem artistas.

¹⁵ Disponível também no link: <http://revrepublica.com.br/edicao/39/1>

¹⁶ No Brasil, o livro resultado deste projeto foi publicado com o nome *Êxodos* pela Companhia das Letras.

Uma foto pode estar dentro de um museu, dentro de uma organização sindical, de uma igreja, pode estar na rua, em qualquer lugar; o problema artístico é outro. [...]. Quem vai julgar se algo é uma obra de arte ou não é a história (SALGADO *apud* WEINSCHELBAUM, 2000, p. 68).

São apontamentos que coincidem com a fala de Couchot (2003) sobre o sujeito impregnado pelo *savoir-faire* que possibilita impor sua marca em uma técnica de representação e reprodutibilidade considerada comum: o ato de fotografar.

A imagem é uma atividade que coloca em jogo técnicas e um sujeito (operário, artesão ou artista, segundo cada cultura) operando com essas técnicas, mas possuidor de um saber-fazer que leva sempre o traço, voluntário ou não, de certa singularidade. Como operador, este sujeito controla e manipula técnicas através das quais vive uma experiência que transforma a percepção que tem do mundo (COUCHOT, 2003, p. 15).

Com o projeto *Genesis* (2013), Salgado volta a insistir em um trabalho de caráter fotojornalístico, porém focado na demanda específica de exposição aliada à publicação em livro. Curioso como o profissional se utiliza da mesma estratégia dos fotógrafos italianos anteriormente citados: expor em ambientes interno e externo. Foi o que ocorreu no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Figuras 6 e 7), local escolhido, no Brasil, para marcar a abertura oficial da mostra em âmbito mundial.

Salgado também reencontra críticas sobre a exploração visual da miséria e do sofrimento neste trabalho, assim como as enfrentou durante a divulgação do livro *África* (Editora Taschen, 2010)¹⁷. Sob o amparo de Sontag (2003), Poivert reforça o fato de haver uma tradição na arte de referência ao sofrimento (a começar pelas pinturas de caráter religioso) e que “a discussão sobre a estetização da dor é inútil”.

¹⁷ Veja ampla reportagem sobre o livro na revista virtual portuguesa *Obvious Magazine*. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2010/08/a_fome_em_preto_e_branco_-_sebastiao_salgado.html

Figuras 6 e 7 – Exposição *Genesis* (parte externa), de Sebastião Salgado, no Rio de Janeiro (RJ)



Fotografias: Emerson dos Santos Dias (Julho de 2013)

Fonte: Acervo pessoal de Emerson dos Santos Dias

Para o historiador francês, o debate principal envolve o deslocamento da fotografia (informação) para o ambiente da arte nos campos simbólico e econômico (estarem expostos em museus sob altos custos de curadoria), o que desagrade os artistas frequentadores assíduos de tais espaços. No entanto, Salgado contrasta esta afirmação ao manter institutos e projetos perenes envolvendo ações político-sociais¹⁸. “Um debate importante é: a foto deve abandonar as questões políticas para tornar-se arte?”, questionou Poivert na palestra ministrada na UFRJ.

Esperamos que estes argumentos colaborem para o complicado ato de construção e análise do *corpus* imagético de pesquisas envolvendo

¹⁸ O fotógrafo brasileiro mantém dois *sites*: um que funciona como vitrine ao mesmo tempo em que arrecada subsídios para projetos pessoais (ver a Agência Amazonas Images no *link*: www.amazonasimages.com) e outro que desenvolve projetos ecológicos e busca recursos para organizações não governamentais, como o Instituto Terra (*Link*: www.institutoterra.org).

a fotografia contemporânea, no qual a fotografia impõe aos espectadores – querendo ou não – crenças nas imagens, algo tão criticado por segmentos artísticos. Como Michel Poivert sentenciou: a fotografia de uma criança morta é mais sentimental e mais impactante que o desenho ou pintura da mesma.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BEHIND the Picture: The photo that changed the face of AIDS. **Life Time**, New York. Disponível em: <<http://life.time.com/history/the-story-behind-the-photo-that-changed-the-face-of-aids/#1>>. Acesso em: 17 maio 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. 1)

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. 15 anos de trabalho e resultados. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia**: múltiplos olhares. Londrina: Midiograf, 2011. p. 13-26.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Primeiros Passos)

COUCHOT, Edmond. Synthèse et simulation: l'autre image. **Hors Cadre**, Lillie, n. 6, p. 115-132, 1987.

_____. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 2002.

GONÇALVES, Fernando N. Imagens em trânsito: notas sobre indicialidade e narrativa na fotografia contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 35., 2012, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Intercom, 2012. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/lista_area_DT4-FO.htm>. Acesso em: 17 ago. 2013.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** Cotia: Ateliê Editorial, 1989.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41-47.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso.** Campinas: Unicamp, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem e comunicação.** 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 295-307.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TOMOKO in Her Bath. **Smithsonian American Art Museum**. Disponível em: <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=22604>>. Acesso em: 17 maio 2013.

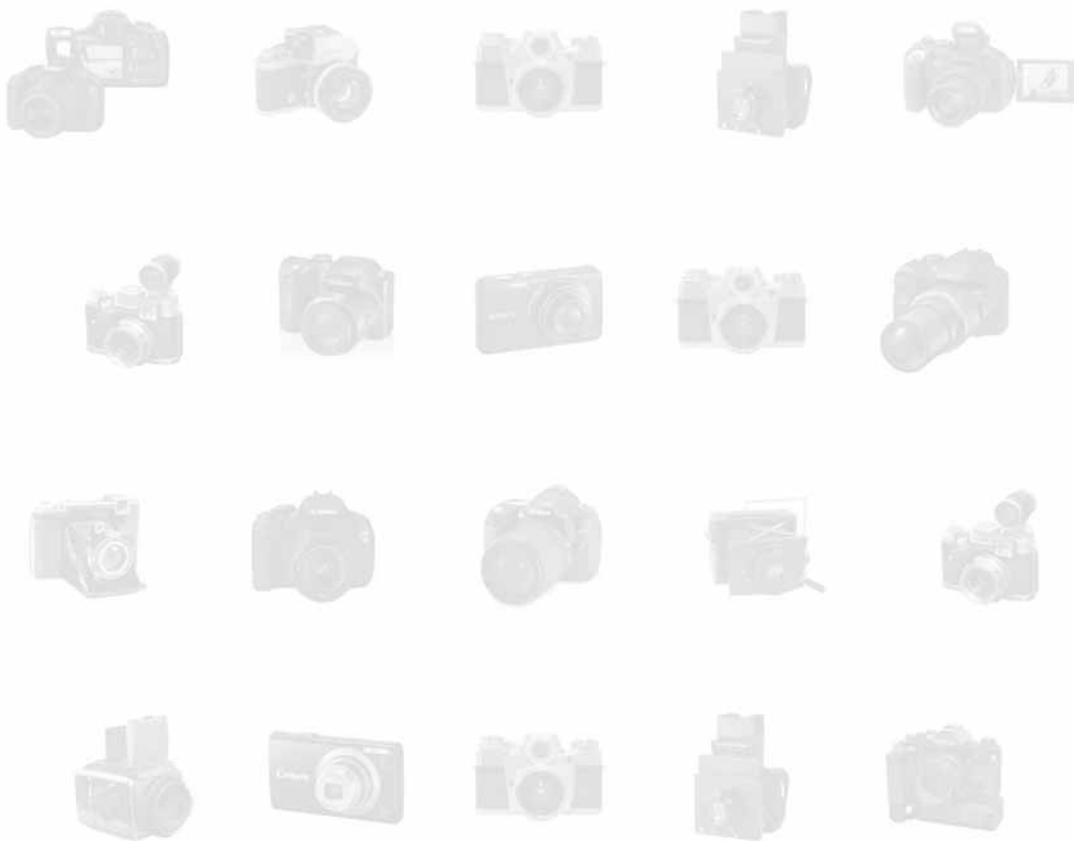
WEINSCHELBAUM, Violeta. Visões do Êxodo. **Revista República**, São Paulo, ano 4, n. 39, p. 64, jan. 2000.

WORLD PRESS PHOTO. **Fatima al-Qaws cradles her son Zayed**. Disponível em: <www.worldpressphoto.org>. Acesso em: 17 maio 2013.



A estética como ferramenta de análise das fotografias de James Nachtwey

Simonetta Persichetti
Diego Luciano Pontes



A estética como ferramenta de análise das fotografias de James Nachtwey

Simonetta Persichetti *
Diego Luciano Pontes **

Resumo: Embasado em ideais da ciência, este trabalho objetiva estabelecer um diálogo com a Estética através de análises fotográficas. Para isso, apresenta suas perspectivas com o intuito de compreender alguns pontos que orbitam o processo de interpretação fotográfica. Sendo assim, pretende contribuir para a formação de opiniões e para a expansão do senso crítico sobre aspectos estéticos, além de sua aplicabilidade e entendimento na temática fotografia de guerra. Dialogando com a Ética, aborda-se a importância do comprometimento e da intencionalidade do fotógrafo na análise de três fotografias de James Nachtwey.

Palavras-chave: Estética. Ética. Conflito armado. Ferramentas de interpretação.

* Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Jornalista especializada em crítica de fotografia. Articulista do jornal *O Estado de S.Paulo*. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero (FCL) de São Paulo. E-mail: spersich@uol.com.br

** Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: diegopontes7170@terra.com.br

Introdução

Criado pelo alemão Alexander Baumgarten, em 1750, o termo Estética irá se compor e ganhar espaço aos poucos no âmbito da ciência da percepção e abrange, hoje, uma série de definições imbuídas de valores e significados. Mesmo havendo diversas discussões que orbitam essa temática, ampliar a compreensão e o entendimento de uma fotografia a partir de argumentações estéticas significa adicionar uma importante ferramenta à leitura e à análise fotográfica.

Este trabalho tem como pretensão entender e aplicar tal ferramenta à fotografia de guerra, que, embora haja quem diga que imagens fortes – conhecidas como “fotos-choque” – possam contribuir para a banalização da violência, quando geradas a partir de um compromisso sério devem sim ser mostradas, justamente para confrontar e permitir repensar valores e ações do homem para com o próprio homem. Objetiva-se, portanto, não justificar, mas explicar para o leitor os motivos que levam, cada vez mais profissionais, a fotografar guerras. Pretende-se, também, tirar da fotografia e do fotógrafo, o peso moral de sua ação de registrar a dor, a morte e o sofrimento gerados em conflitos.

O estudo busca entender como as imagens podem contribuir para a latência da percepção humana sobre os problemas consequentes de conflitos armados. Para tanto, analisa o trabalho do fotógrafo de guerra James Nachtwey. Tendo Nachtwey e a Estética no cerne de todo o percurso, a pesquisa avalia como a “beleza” de sua fotografia é importante para ressaltar e valorizar a temática correspondente.

Para o desenvolvimento da análise, temos como suporte importantes comentadores que desenvolveram – e ainda desenvolvem – uma série de reflexões acerca do assunto. Adolfo Sánchez Vásquez, por exemplo, em sua obra *Convite à estética*, irá trabalhar questões sobre o processo

¹ O conceito de belo é algo mutável. O belo só é estético porque é perceptível, mas não é estético porque é belo. Em outras palavras, a beleza se encontra na Estética, mas não necessariamente a Estética é constituída de beleza. Essas definições estão ligadas aos valores morais, não à percepção humana.

histórico da Estética e o porquê de sua importância, além de uma série de questões relacionadas ao seu entendimento; François Soulages, em *Estética da fotografia*, apresenta formas de se aplicar uma estética fotográfica levando em consideração diversos fatores que a envolvem, relacionados à contextualização histórica e aos interesses e compromissos tanto do fotógrafo quanto do observador. Em seguida, é importante apresentar e destacar certos aspectos do trabalho de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico e outros ensaios*, para se ter uma maior compreensão dos vários campos que circundam o processo de interpretação da fotografia; por fim, utilizando três imagens de Nachtwey, pretende-se abordar aspectos sobre a temática “intencionalidade do olhar” e o compromisso do fotógrafo para com os seus próprios registros, além de dialogar com opiniões defendidas por Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, obra na qual a pesquisadora critica o uso de imagem *shock*, e Susie Linfield, que, em *The cruel radiance*, defende a importância da utilização dessas imagens, além de levantar pontos em defesa de James Nachtwey.

Estética

De acordo com Vázquez (1999, p. 5), a Estética sofre, em seus princípios, uma série de dificuldades quanto a sua aceitação. Segundo o autor, esse problema se encontra no fato de a mesma não possuir um objeto próprio de análise, resultando em uma série de dificuldades em definir e determinar as utilidades de seu estudo. No decorrer de sua obra, Vázquez apresenta a Estética como sendo um campo rico e variado do conhecimento, mas que ainda precisa de uma identificação sobre como e de que forma será empregada.

Uma cautelosa exploração nesse campo minado permite-nos reconhecer, contudo, que para nós existe um conjunto de objetos aos quais atribuímos certas qualidades específicas e a que

chamamos, justamente porque seus objetos a possuem, de universo estético. Nesse universo incluímos tanto naturais (uma paisagem, uma flor, um colibri) – ou seja, seres que não devem sua existência ao homem – quanto objetos artificiais, produzidos pelo trabalho humano (VÁZQUEZ, 1999, p. 6).

Fica claro a partir da citação, o quão variado é o universo estético. Cabe, no entanto, ao pesquisador definir como se relacionará com o mesmo, tendo em vista seus interesses e objetivos. A Estética, nesse caso, nada mais é do que uma forma específica de apropriação humana do mundo para a interpretação do mesmo. Por isso, há relações estéticas e, conseqüentemente, a mesma sempre se imbuirá de valores éticos² e morais.

Em decorrência desses fatores interpretativos, partimos, então, para um pequeno exemplo: o registro de um nascimento não é uma representação fidedigna, composta por elementos sensíveis? Sendo assim, como manipular o momento do nascer? Como desvirtuar o parto? À primeira vista, seria impossível, mas o interesse nesse momento é justamente apresentar os fatores e as apropriações humanas sobre o real. O real é subjetivo, porque o real é vivenciado por pessoas e as pessoas são subjetivas. Parece complicado, mas o cerne da questão é: o que é o nascimento? Nascimento é um fenômeno universal, entendido por todos os povos. Sendo assim, quando registrado imageticamente, se dará como uma prova do real. Porém, como qualquer outro tema, o nascimento corresponde ao local e ao momento histórico/social em que está inserido, o nascimento é o que se pensa sobre ele nas diversas partes do globo, e é exatamente isso o que importa ao termos a Estética como uma ferramenta interpretativa e questionadora da realidade.

Concluindo a proposta de reflexão, nada é real, porque a realidade nos remete a uma ideia de certeza absoluta. Entretanto, o máximo que se pode obter aqui é a interpretação, com características estéticas, de um fenômeno identificado pelo sujeito homem como nascimento.

² É no fato de a Estética se imbuir de valores que se mostra necessário o entendimento da Ética. No caso desse trabalho, a Ética será discutida mais adiante, quando for apresentada a temática guerra e imagem de conflito.

Nessa perspectiva, encontra-se a necessidade de especificar a sua utilidade, pois, segundo Vázquez (1999, p. 30), o maior erro relacionado à Estética encontra-se nas generalizações acerca da mesma.

Um erro, ademais, corrigido e aumentado, pois só ao preço de uma generalização absoluta e, portanto, absolutamente ilegítima, se pode negar a existência de objetos, relações e experiências reais com os quais os homens se comportam esteticamente e que são exatamente aqueles estudados pela Estética.

Deveras importante, nesse caso, é levar em consideração as condições sociais e culturais do registro da imagem. Ao falarmos de uma estética fotográfica, devemos entender que o quando e onde a fotografia foi feita precisa ser levado em conta. Sob essa ótica,

existe um mundo específico de relações humanas com a realidade e, portanto, um tipo de objetos, processos e atos humanos que reclamam, justamente por sua especificidade, um estudo particular: o que cabe exatamente à Estética realizar (VÁZQUEZ, 1999, p. 35).

Na opinião de Walter Brugger (1962, p. 207), estética é “[...] a ciência da percepção sensível em oposição à ciência do conhecimento intelectual”. Em outras palavras, ela está relacionada à nossa percepção de mundo, ou seja, como o vemos e como o identificamos, é a nossa relação sensorial com o que está a nossa volta, com aquilo que nos é exterior e também interior.

Partindo da ideia acima, o conceito da Estética está intimamente ligado à nossa subjetividade, pois a mesma é algo humano, ou seja, ela só existe porque, no decorrer dos tempos, os homens criaram diversos valores, hoje entendidos e interpretados. Porém, assim como a sensibilidade, é importante atentar para a necessidade de se compreender e interpretar o discurso encontrado em uma fotografia, tendo em mente que o mesmo está intimamente ligado à contextualização tanto do observador quanto do fotógrafo, e, não menos importante, da cena retratada. Sob essa ótica, é necessário que haja todo um entendimento sócio-histórico do registro

fotográfico. De nada nos seria a morte, por exemplo, sem sabermos o que é a morte para quem, quando e onde ela foi registrada. Os estudos e as relações culturais, nesse caso, assumem a autoria das explicações³.

Em sua obra *Teoria estética*, Theodor W. Adorno afirma a existência de uma relação entre a obra e o contexto social do autor, reforçando ainda mais a necessidade contextual de análise. Adorno (1970, p. 20) também faz referência a um sistema de signos absolutamente subjetivos, para “[...] moções pulsionais também subjetivas”.

Sob relevância das necessidades de compreensão já citadas, a relação estética na fotografia, entretanto, se estabelece se o objeto observado fizer com que o indivíduo se interesse por ele, caso contrário, o máximo de relação que existiria seria a indiferença.

Sob essa perspectiva, Soulages (2010, p. 125) afirma que

[...] as condições de recepção de uma fotografia dependem principalmente da exterioridade e dos sujeitos receptores; ora, estes diferem por sua história pessoal e coletiva; essas condições de recepção não podem, portanto, ser objeto de afirmações universalizáveis, válidas para qualquer recepção de qualquer foto.

O assunto retratado pode, porém, mudar o seu sentido, mas não o seu significado⁴.

A partir dessa perspectiva, o trabalho pretende atribuir à imagem *shock*, ou seja, às fotografias de guerra, um sentido estético importante para a sua causa, que será fazer com que o indivíduo se interesse pelo que está observando. De acordo com Ernest Kriss (1968, p. 51), em *Psicanálise da arte*, supõe-se que, por menor que seja o nível de identificação do observador com a arte, ou, neste caso, com a fotografia, já se estabelece um fator indispensável para uma apreciação estética.

Seguindo esta linha de raciocínio, os argumentos de François Soulages (2010, p. 33) são importantes ao mostrar que a fotografia, quando bem elaborada, com facilidade nos toma a consciência, seduz nossos

³ Seria necessário um projeto inteiro falando, explicando e contextualizando o que é a morte para os mais diversos povos ao redor do mundo.

⁴ É nesse ponto que se encontra a necessidade contextual.

sentidos e, de uma forma um tanto quanto sublime, nos passa a sensação de verdade. Embora seja uma ideia válida, deve-se ter em mente que a beleza, que ajuda a seduzir nossos sentidos, também é um conceito difícil de definir⁵. Suscintamente, a estética fotográfica, para Soulages (2010), nada mais é do que uma criação, ela é a construção de um discurso que visa objetivos, e estes devem ser analisados especificamente, levando-se em conta as perspectivas do autor da fotografia e os meios onde a imagem fotográfica irá circular.

No caso do fotojornalismo, Soulages (2010) afirma que toda e qualquer imagem é ideológica a partir do momento que se apóia em sua pretensa verdade, tornando-se um instrumento para veicular ideias.

Desde que existe, a reportagem é uma das partes da fotografia que pretende restituir o objeto a ser fotografado – ou, pelo menos, compreendê-lo – e que afirma que seu conhecimento se torna possível quando ele é fotografado [...]. (SOULAGES, 2010, p. 31).

Vale pensar que é impossível conceber uma fotografia como fruto de um objeto-realidade, principalmente nos dias de hoje, em que esse mesmo objeto-realidade pode ser consequência de incontáveis manipulações, desde o próprio fato em si – o momento, criado ou não – até a utilização de *softwares*⁶. As ideologias representadas em uma fotografia, portanto, são consideradas símbolos de interpretação; logo, possuem aspectos estéticos, que devem ser vistos e analisados a partir dos vários elementos que compõem a Estética.

Na relação entre a fotografia e o observador, Soulages (2010, p. 87) é específico ao dizer que:

O espectador não olha a foto como olha o mundo. Aliás, é o que constitui o interesse de uma foto: ela permite aprender a não ver, mas a receber de maneira diferente uma imagem visual. Diante de

⁵ Vide páginas 165-166.

⁶ Nesse ponto é importante salientar as relações estéticas citadas anteriormente, pois se a Estética é um conjunto de apropriações do mundo, a mesma, principalmente no fotojornalismo, deve ser analisada com cautela e dialogada com os diversos campos do saber (História, Sociologia, Psicologia, entre outros).

uma foto, o espectador obedece a uma estrutura de expectativa quanto à representação, ao conhecimento, à rememoração, à emoção, ao imaginário, ao desejo, à morte etc.

Por fim, este trabalho se debruça sobre a Estética e como ela pode ser entendida, além de como se dá a sua aplicabilidade. Em outras palavras, compreender os componentes sensoriais da fotografia, fazer um levantamento contextual da obra fotográfica e entender os diversos “mundos⁷” que uma imagem percorre, se tornam fatores essenciais para uma análise crítica imagética.

Dando continuidade ao percurso do trabalho, abordaremos alguns pontos de vista discutidos na obra de Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, com o que pretende-se aumentar as possibilidades para uma análise fotográfica e ajudar na opinião e na formação de críticos fotográficos, além de trazer à tona uma temática delicada e confrontadora com certos valores passivos⁸ da sociedade.

O ato fotográfico

Embora desenvolva uma grande teoria sobre os diversos aspectos que orbitam a temática da análise fotográfica, as questões pertinentes a este trabalho se resumem em compreender o desenvolvimento do interpretar fotográfico, principalmente no que toca ao assunto fotografia/realidade e o que o observador deve levar em consideração ao criticar ou analisar uma produção imagética.

Nesse caso, Dubois (1994) irá referir-se aos códigos presentes em uma imagem como sendo passíveis de serem decodificados. Ele vai trazer para sua teoria muitas das ideias defendidas por Charles Sanders Peirce. Nessa perspectiva, Dubois (1994, p. 61-62, grifos do autor) diz que:

⁷ Mundos, nesse caso, é referência aos trâmites interpretativos aos quais uma fotografia está sujeita. Desde os interesses e fatores que intervêm em sua criação, até as utilidades da mesma para os observadores.

⁸ O conceito de passivo aqui seria uma alusão à crescente indiferença e desinteresse das pessoas em relação ao sofrimento e terror gerados pelos conflitos armados ao redor do mundo.

Enquanto impressão de fato – as teorizações de Peirce serão bem úteis para nós –, a fotografia possui características teóricas bastante precisas, ao mesmo tempo *genéricas* (válidas para todos os tipos de impressão) e *específicas* (concernentes apenas a esse tipo particular de impressão que é a fotografia).

Para a formulação de sua leitura fotográfica, outro ponto apresentado está intimamente relacionado àquilo que Dubois chama de *gênese da fotografia*, ou seja, analisar as bases da produção da mesma e quais circunstâncias estão em evidência em seu discurso. Ele vai identificar na fotografia um *dedo indicador* ou, em outras palavras, trilhar sobre a imagem os caminhos que ela mesma apresenta. A representação imagética, segundo ele, sempre terá contida em si o seu referente primeiro. A última abordagem pertinente ao trabalho está ligada ao fator *corte* da imagem, ou aquilo que o autor vai definir como sendo *O golpe do corte: a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico*⁹.

De acordo com Dubois, a fotografia sempre será uma tentativa de jogada. Nesse caso, entendemos aqui que a mesma estará contida em interpretações e interesses. Porém, é importante ressaltar que a fotografia em si é apenas um objeto, é uma “foto” sem mais, sem menos; ela é ausente de significações. Aquele papel “pintado” com luz não representa nada que não lhe seja atribuído ao valor e ao interesse moral. Em outras palavras, a fotografia está intimamente ligada aos anseios ideológicos daqueles que a utilizam como ferramenta de expressão. Entretanto, é justamente nesse ponto que encontramos as tentativas de jogadas propostas pelo autor, em que, “todas as artimanhas são válidas. Todas as oportunidades devem ser aproveitadas” (DUBOIS, 1994, p. 162).

Juntamente com o *golpe do corte*, o tempo também será visto como outro fator essencial do ato fotográfico, pois o mesmo será o responsável por eternizar o momento. Sob essa perspectiva, o autor faz alusão a que

⁹ *O golpe do corte: a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico* é o título do 4º capítulo da obra de Dubois.

[...] com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo *de sua própria perda*. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre (DUBOIS, 1994, p. 169, grifos do autor).

War Photographer¹⁰

*“I have been a witness, and these pictures are my testimony.
The events I have recorded should not be forgotten
and must not be repeated.”*

James Nachtwey¹¹

Importante fotógrafo de guerra, James Nachtwey vem cobrindo uma série de conflitos armados ao redor do mundo nas últimas décadas. Foi a partir das imagens registradas durante a Guerra do Vietnã, em especial a do fotógrafo Nick Ut, na qual uma menina vietnamita corre nua e queimada após um ataque à sua aldeia, que Nachtwey viu na fotografia uma poderosa ferramenta de trabalho para denunciar a guerra, a crueldade e a injustiça.

Com um modo muito particular de retratar as cenas de horrores ao redor do globo, hoje é o responsável por um acervo fotográfico contendo as mais pérfidas ações humanas nas últimas quatro décadas. Outro ponto a destacar acerca de sua obra encontra-se na forma estética como compõe suas imagens.

De um jeito muito singular, Nachtwey representa a dor e os horrores da crueldade humana de uma forma bem perspicaz. Vemos em suas imagens a agonia do corpo quando corrompido por ideais de injustiça e intolerância, pela dor e pelo sofrimento da violência, assim como a fome e

¹⁰ O subtítulo faz menção ao documentário *War Photographer*, 2001. Filmado durante os conflitos de Kosovo, Palestina e Indonésia, o diretor Christian Frei utilizou microcâmeras especiais acopladas à câmera fotográfica de Nachtwey proporcionando ao público a sensação de acompanhar o protagonista em ação. Além de receber vários prêmios, o documentário foi indicado ao Oscar em 2002.

¹¹ Site oficial: <http://www.jamesnachtwey.com/>

a miséria. As pessoas em suas fotografias se mostram desoladas, aterrorizadas e exaustas.

De acordo com Susie Linfield (2010, p. 206):

Eu encontro fotos angustiantes dele [Nachtwey], mesmo em sua melhor época. Seus retratos são, na maioria das vezes, severamente deformados através das várias formas de violência, e eles parecem estar desconectados da história e de políticas. Eu não acho que seus espíritos estejam intactos. Mostrando-nos as várias formas como o corpo humano pode ser destruído, as fotografias de Nachtwey podem gerar facilmente mais repulsão do que empatia¹².

Partindo para um diálogo entre ideias opostas às imagens *shock*, vale destacar, a partir da escritora, a importância de Nachtwey. Segundo ela,

James Nachtwey, de várias maneiras, é um herdeiro de Robert Capa. Nachtwey é, por excelência, o mais destemido fotógrafo de guerra de nosso tempo, e um dos únicos cujas imagens são disseminadas para uma massa populacional¹³ (LINFELD, 2010, p. 206).

Outro ponto a ser destacado se encontra no fato de Nachtwey ter sido duramente criticado justamente pelo fator estético de suas imagens, uma vez que “a sofisticação visual de suas fotografias sofreu acusações, tais como ‘pornografia de desastres’, onde ele estetizou o inaceitável, preocupando-se mais com a forma do que com o conteúdo¹⁴” (LINFELD, 2010, p. 210). Sob essa perspectiva, deve-se entender que o mérito e a competência do fotógrafo não podem ser

¹² Tradução livre do original: “I find his pictures harrowing in the best of times. Nachtwey’s subjects are, more often than not, severely deformed through various forms of violence, and they seem disconnected from history and politics. In showing us the many ways that the human body can be destroyed, Nachtwey’s pictures can inspire revulsion more easily than empathy.”

¹³ Tradução livre do original: “James Nachtwey is, in many ways, Robert Capa’s heir. Nachtwey is the quintessential, fearless war photographer of our time, and one whose images are disseminated to a mass audience.”

¹⁴ Tradução livre do original: “The visual sophistication of photographs like this have led to the charges of ‘disaster pornography’ – of aestheticizing the unacceptable, of caring more for the form than content.”

concebidos como sadismo ou parasitismo, ou seja, não é porque o assunto enquadrado é horrível que a composição fotográfica também tenha que ser horrível¹⁵.

A partir desses ideais, vamos estabelecendo, com as fotografias de Nachtwey, ligações e “pontes” com nossos próprios valores. Suas imagens são horríveis – entende-se aqui o assunto e não a fotografia em si –, principalmente porque retratam atos horríveis, promovidos pelo próprio homem. Ou seja, elas se tornam ainda mais fortes a partir do momento que confirmamos a capacidade humana de causar desgraça e sofrimento à sua própria raça. Esses pontos, visualmente estéticos ou, em outras palavras, sensíveis, motivam a real necessidade de serem estudados e apresentados, além de disseminados.

Philippe Dubois (1994, p. 315), por exemplo, a partir de uma reflexão sobre nossa memória, acredita que, “se quisermos que o dispositivo funcione bem, são necessárias imagens impressionantes, que escapam de nosso cotidiano”. Nesse caso, as fotografias de James Nachtwey possuem como potencializador o fato de não corresponderem ao nosso cotidiano¹⁶.

Em suma, as imagens de conflitos contribuem para deixar latente em nossa consciência o horror da guerra e a crueldade que o homem é capaz de cometer. As atrocidades humanas serão sempre patologias de nossa sociedade. Suas representações imagéticas, portanto, sempre nos servirão como uma terapia de regressão, não nos deixando alheios aos problemas da humanidade.

Por fim, sobre a estética de sua fotografia, vale dizer que

As fotografias de Nachtwey são uma estranha combinação de miséria e serenidade, de nervosismo e supremo controle, de conteúdos horríveis e formas estilizadas: resumindo, elas são oximoros visuais. Mas a perfeição de suas composições – tidas

¹⁵ Vide páginas 169-170, quando Soulages afirma sobre a importância de uma fotografia bem elaborada.

¹⁶ Nesse caso, deve-se ter em mente que suas imagens não correspondem ao cotidiano de uma grande parcela da humanidade.

como lindas – não deviam nos desviar: suas fotografias são brutais e nos mostram mais do que somos capazes de suportar¹⁷ (LINFIELD, 2010, p. 211).

Apresentadas algumas ideias sobre a obra de Natchwey, há quem diga, contudo, que imagens fortes de guerra, tidas como foto-choque, contribuem para a banalização da violência. No entanto, tais imagens devem sim ser mostradas, principalmente com o objetivo de confrontar valores sobre as ações de violência e crueldade decorrentes dos conflitos armados.

De acordo com a crítica da escritora Susan Sontag (2003, p. 69):

Durante mais de um século, os fotógrafos rondaram os oprimidos à espreita de cenas de violência – com uma consciência impressionantemente boa. A miséria social inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou antes, uma realidade oculta para eles.

Nesse caso, contrariando as ideias de Sontag, além de mostrar a necessidade de tais fotografias, a Estética será um ponto tão importante quanto à própria imagem, pois a composição e a forma, que contribuem para a apreciação, caminham ao lado da dificuldade e da angústia de observar tais cenas. As imagens de Nachtwey vão ao encontro e de encontro com esses pontos apresentados.

Portanto, as condições sociais que possibilitaram uma fotografia trágica é o que deve ser pautado e não a fotografia em si. A imagem serve como um clareamento psicológico de uma patologia social (violência). Dizer que a violência é atenuada pelas fortes imagens seria a mesma coisa de dizer que uma propaganda massiva e global com fotografias que representam amor, paz e esperança seriam a solução para a humanidade.

¹⁷ Tradução livre do original: “Nachtweys’s photographs are an odd, compelling combination of misery and serenity, of edginess and supreme control, of horrible content and stylized form: they are, in short, visual oxymorons. But the perfection of their composition – their so-called beauty – should not deflect us: Nachtwey’s photographs are brutal, and they show us more than e can bear.”

Na mesma linha de importância que o documentário *Fotógrafo de guerra*, o crítico e pesquisador Richard Whelan, ao escrever a introdução da obra *Robert Capa: fotografias*, destaca que

a assustadora tendência da guerra moderna é desumanizar. Soldados podem usar suas terríveis armas de destruição de massa porque foram treinados a conceber suas vítimas não como indivíduos, mas como uma categoria – o inimigo (WHELAN, 2000, p. 12).

A partir dessa ideia, confirma-se o valor do trabalho de Nachtwey, pois o mesmo irá personalizar o conflito. Ele cria, a partir de suas imagens, vários pontos de identificação para com o observador em relação ao assunto fotografado.

Continuando, portanto, a problemática – banalização da violência a partir das imagens *shock* – iremos ter na leitura estética de uma imagem um fator importante do “clareamento psicológico” que um retrato fotográfico pode gerar. A Estética é importante logo em sua essência. Sua definição (ciência da sensibilidade) vai ao encontro da necessidade e dos objetivos das fotografias de guerra. A íntima relação entre ver/sentir provocada por uma imagem só é compreendida através de sua decifração estética (são as relações estéticas). E, portanto, vai ser na observação/leitura da imagem que os valores éticos/morais devem ser reestruturados em favor da fotografia, e não contra ela.

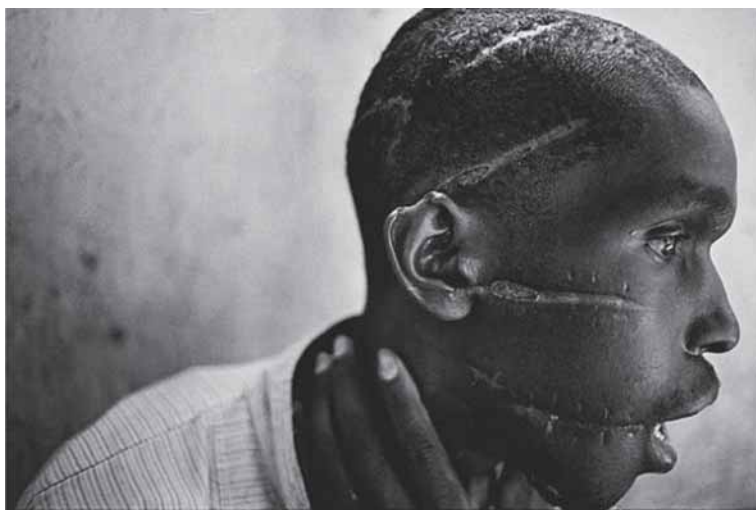
É a partir dessa premissa que se encontra a questão Ética dentro da Estética. Entretanto, a Ética seria o comportamento do homem em sociedade, é a forma como ele irá agir diante de determinadas situações e como serão concebidas suas reações. Qualquer forma de julgamento sobre determinado assunto encontra-se no campo da moral, dos valores socioculturais impregnados em determinada sociedade. Nesse caso, o compromisso de Nachtwey é fundamental para o seu reconhecimento, pois seu objetivo consiste, claramente, em denunciar, a partir de um trabalho bem elaborado e impactante, as formas de violência ao redor do globo (conflito, guerra, desigualdade, pobreza, miséria, fome, AIDS, entre outros).

Em seguida, parte-se para uma breve análise e demonstração de algumas imagens registradas por James Nachtwey.

Estética aplicada

A Ética diz respeito ao comportamento do homem em sociedade, é a forma como ele irá agir diante de determinadas situações e como serão concebidas suas reações. Qualquer forma de julgamento sobre determinado assunto encontra-se no campo da moral, dos valores socioculturais impregnados em determinada sociedade.

Figuras 1 – Ruanda, 1994. Vítima de conflitos étnicos



Fotografia: James Nachtwey
Fonte: www.jamesnachtwey.com

Esta fotografia (Figura 1) retrata o conflito ocorrido em Ruanda entre os dias 6 de abril e 4 de julho de 1994. O país era dividido entre dois grupos étnicos, a maioria Hutu e a minoria Tutsi, sendo esses últimos que governavam o país.

Uma das principais características dessa guerra civil foi o grau de crueldade praticado pelos seus protagonistas. A maioria, munida de

facões e foices, não poupou terror e brutalidade contra o grupo minoritário Tutsi. Estima-se que cerca de meio milhão de pessoas morreram. Uma das piores críticas a esse acontecimento está relacionada à passividade com que a comunidade internacional, principalmente a Organização das Nações Unidas (ONU), encarou e lidou com toda essa situação¹⁸.

Utilizando as características sensíveis pertencentes ao campo da Estética, iniciamos a análise da imagem a partir da preferência do fotógrafo pela utilização do preto e branco. Nesse caso, a ausência de cores nos remete a um sentimento de melancolia e tristeza. Não há um ponto de identificação com a alegria contida no colorido, os traços e os semblantes de agonia, capturados nas cenas, só se fazem como tal devido ao uso do preto e branco. Claro, importante salientar que no início do trabalho ficou explícita a noção de que a compreensão estética é subjetiva e sua aplicabilidade também não está ausente nesta análise.

É significativo ter em mente que o objeto fotografado não nos permite compreender a especificidade da fotografia, pois dele podem surgir uma infinidade de transformações, perspectivas, interesses e análises, além da relação discursiva com o receptor, na qual, inclusive, ele poderá depositar uma variedade de anseios interpretativos.

As formas de recepção são inacabáveis, pois “[...] qualquer receptor pode intervir ou nas modalidades de apresentação da foto ou na própria foto” (SOULAGES, 2010, p. 142). Nesse caso, toda imagem tem um significado e, por sua vez, tudo é traduzido por nós de acordo com a nossa experiência de vida. Ainda sobre essa intenção de análise, Dubois (1994, p. 326) alerta para “[...] não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo”.

¹⁸ Importante ressaltar que o contexto histórico deve sim ser levado em consideração. Porém, no caso desse trabalho, a análise contextual deve conter limitações, uma vez que a proposta é utilizar-se dos ideais estéticos para uma reflexão sobre as possibilidades de analisar uma fotografia. Uma análise complexa sobre os problemas ocorridos em Ruanda, com certeza exigiria trabalho melhor elaborado e dedicado somente a esse tema.

E sobre os aspectos técnicos, eles influenciam na observação? A resposta é óbvia: claro que os aspectos técnicos influenciam na interpretação de uma fotografia, pois, uma vez que a técnica compõe a imagem, logo ela a torna legível, nos remetendo a significados, sensações e anseios. O mesmo ocorre com a fotografia analisada.

É sabido pelos que entendem o mínimo necessário de composição fotográfica, que a imagem, a partir de um resgate histórico da pintura, se molda, nem sempre, mas na maioria dos casos, com a regra dos terços. Essa regra¹⁹ tem por objetivo destacar pontos ou objetos “chaves” para a expressão e compreensão da fotografia. No caso da fotografia do sobrevivente de um campo de extermínio Hutu, o objeto²⁰ está alinhado com os terços da direita da imagem, assim como seus olhos sob essa direção. Portanto, nota-se uma tentativa de Natchwey de “asfixiar” a vítima, atenuar ainda mais a sua situação de sofrimento, pois falta, naquela cena, um espaço de leitura da mesma. Ir contra as “regras”, nesse caso, colaborou com o objetivo de causar claustrofobia, gerar uma sensação de incômodo no observador, denunciar a ausência de perspectiva da vítima, a ausência de esperança. A boca aberta do personagem representaria falta de ar? Uma fadiga pela situação? Uma busca desenfreada pelo instinto básico de sobrevivência? Mais uma vez a resposta fica sob o critério de Soulages (2010) quando afirma que as condições de recepção de uma fotografia dependem da exterioridade e dos sujeitos receptores²¹. Em suma, o que mais nos toma a consciência nesse retrato está ligado ao homem, ao ser-humano. Os significados do mesmo estão em tudo aquilo que o indivíduo/vítima representa, ou seja, traumas, sofrimento, tortura, entre outros.

¹⁹ Regra aqui não assume o sentido de obrigatoriedade, uma vez que a fotografia faz parte do campo das artes, logo ela é livre para se expressar. Criar regras para serem cumpridas na fotografia é trazê-la para o âmbito mecanicista, exato, sem expressão da subjetividade humana.

²⁰ Objeto aqui assume o caráter do assunto principal fotografado, é o personagem da fotografia, é o seu protagonista.

²¹ Vide páginas 168-170.

Figura 2 – Bósnia, 1993. Túmulos de soldados mortos pelos sérvios onde antes havia um campo de futebol



Fotografia: James Nachtwey
Fonte: www.jamesnachtwey.com

Esta fotografia (Figura 2) retrata o conflito ocorrido em decorrência de inúmeros fatores, principalmente políticos e religiosos. O fervor nacionalista, as crises sociais e de segurança que se seguiram ao fim da Guerra Fria e à queda do comunismo na ex-Iugoslávia também agravaram o problema. Tecnicamente falando, a fotografia do túmulo do soldado morto também corresponde à regra dos terços, pois o rosto do homem agachado, que nos remete à ideia de um ente querido, está localizado no ponto de intersecção superior esquerdo do terço. Sendo assim, seu semblante é o ponto principal do discurso, dialogando com todo o resto da composição.

Outro aspecto técnico a ser reparado é que Nachtwey, provavelmente, pelo ângulo de enquadramento, agachou-se para capturar a cena. Deixando a composição ao nível dos olhos de seus protagonistas, ele nivelou a situação retratada para a realidade dos indivíduos que, agachados, lamentam uma perda. Mais uma vez, o aspecto sensível dessa imagem está direcionado ao homem e, novamente, o “objeto” nos remete à ideia de dor, sofrimento, luto e tristeza.

O diferencial nesta fotografia é que, neste caso, a ideia de morte está concretizada. Retomando o que foi exemplificado no início, temos aqui um fator universal, pois a morte é comum a todos. Sentimos, conseqüentemente, um sofrimento mútuo, é a perda inevitável para todos os homens.

Nota-se na próxima imagem (Figura 3) um forte e impactante contraste entre uma máquina de guerra – o helicóptero – e a inocência de três meninas que cobrem seus rostos em meio à poeira. A opção por uma imagem colorida, nesse caso, contribui para acentuar o contraste da cena. A suavidade das cores rosa, azul e branca formam um importante componente contraposto à agressividade do preto do helicóptero e ao sujo da poeira por ele levantada. A sutileza da contradição, retratada por Nachtwey, e a leveza do vestido rosa da garotinha, levantando-se ao vento da máquina, formam um importante ponto de diálogo que prende a atenção do observador.

Figura 3 – El Salvador, 1984. Helicóptero do Exército retirando soldados feridos de um campo de futebol de um vilarejo²²



Fotografia: James Nachtwey
Fonte: www.jamesnachtwey.com

²² Fotografia ganhadora do Prêmio *Dresden International Peace Prize*, em fevereiro de 2011.

Embora pareça ousado dizer, são esses pontos que se configuram como a principal linguagem do documentário *Fotógrafo de guerra*, tornando suas fotografias um paradoxo entre a beleza da observação, devido à composição estética, e a angustiante impotência que sentimos ao nos depararmos com a barbárie das guerras e dos conflitos.

Em dado momento, Dubois (1994) afirma que o tempo vem a ser embalsamado pelo instante “decegado” pela câmera, e o mesmo irá petrificar a cena. As vítimas retratadas por Nachtwey foram e serão petrificadas. Suas dores serão eternizadas, porque a fotografia detém o tempo.

Considerações finais

A compreensão da Ética (neste caso a fotográfica, que retrata a temática guerra) encontra-se em entender o papel fundamental do fotógrafo como mensageiro dos problemas citados. O seu papel é essencial para que ocorra uma comoção pública. Por esse motivo é que o fotógrafo deve utilizar-se de várias maneiras para chamar a atenção do observador. A Estética, por outro lado, vem a cumprir o papel de tornar a imagem fotográfica algo admirável, que nos toma a atenção sobre o assunto abordado. Quando bem elaborada, a imagem nos toca. Ela se torna algo que nos faz pensar e refletir.

Essas ideias contribuem para o trabalho na medida em que ampliam o horizonte para se estabelecer um diálogo com a fotografia. Mostrou-se, portanto, que devemos obter pontos de partida para uma interpretação da imagem fotográfica e não tabelá-la com ideais preestabelecidos. Como diz Boris Kossoy (1989, p. 79): “Não deixe de ousar na interpretação: essa é a tarefa”.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Herder, 1962.

CAPA, Robert. **Robert Capa: fotografias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.

KRIS, Ernst. **Psicanálise da arte**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

LINFIELD, Susie. **The cruel radiance: photography and political violence**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

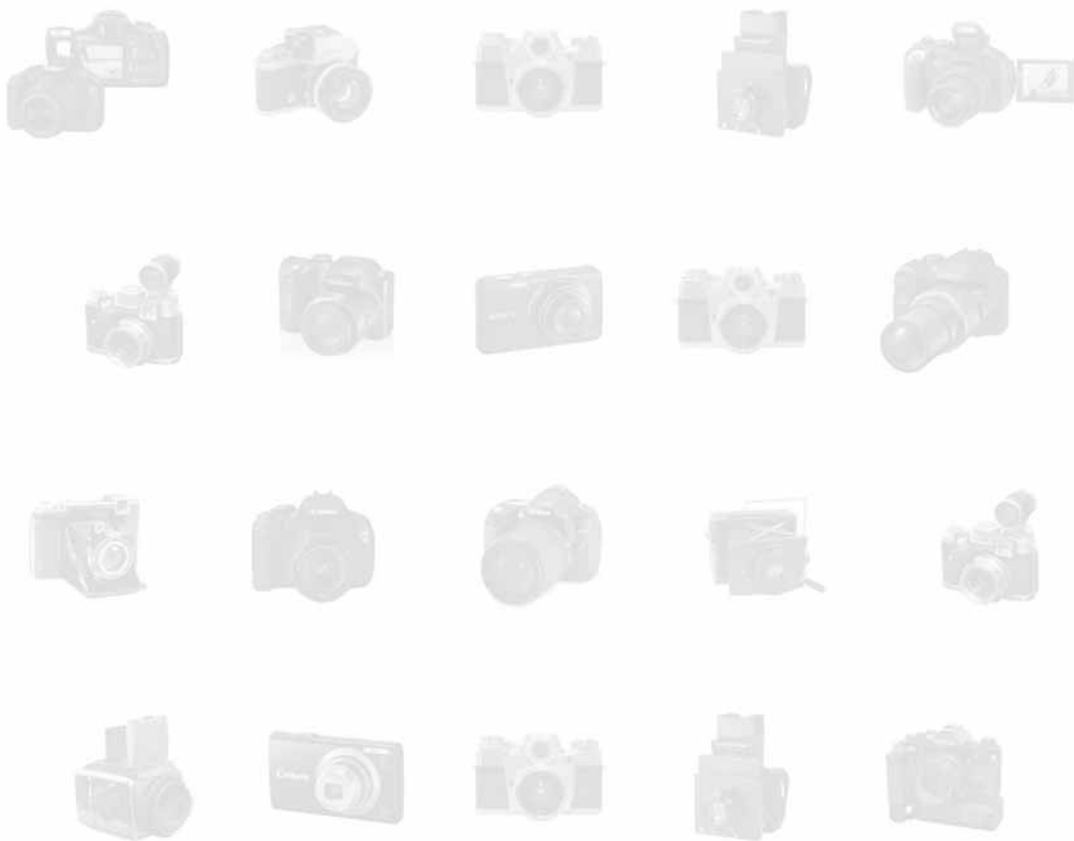
VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WHELAN, Richard. Introdução. In: CAPA, Robert. **Robert Capa: fotografias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 12.



Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar

Isaac Antonio Camargo
Stela Maris Munhoz



Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar *

Isaac Antonio Camargo **

Stela Maris Munhoz ***

Resumo: Este trabalho explora a maneira como Claudia Andujar representa, fotograficamente, o transe incitado durante os rituais xamânicos dos índios Yanomami, através, principalmente, do enquadramento de choques entre luz e sombra, fazendo alusão ao simbolismo de morte e renascimento, que é um dos motivos de grande valor na proposta desses rituais. Isto pode ser interpretado como o conteúdo inconsciente (sombra) emergindo na consciência (luz). Com a compreensão do conceito de *sombra*, trabalhado por Carl Jung, pretende-se fornecer um ambiente propício para que se estabeleça o contato de algumas das fotografias de Claudia Andujar com o conceito de xamanismo e, por conseguinte, proporcionar a compreensão do que seria o “indizível” mencionado no título.

Palavras-chave: Claudia Andujar. Xamanismo. Yanomami. Psicologia analítica.

* Trabalho apresentado no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom (Grupo de Pesquisa em Fotografia) durante a realização do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 4 a 7 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus (AM).

** Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: isaac_camargo@hotmail.com

*** Graduada em Biomedicina pela Universidade de Ensino Superior Ingá (Uningá). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: stelamunhoz@gmail.com

Introdução

Claudia Andujar é uma fotógrafa nascida na Suíça, em 1931, porém naturalizada brasileira desde 1975, graças a um trabalho produzido para a revista *Realidade*, em 1971, que a fez criar fortes laços com uma tribo indígena do Norte do Brasil, os Yanomami. A partir disto, não só sua vida se transformou, mas também os seus trabalhos fotográficos ganharam um delineamento mais nítido, socialmente respeitável e com uma identidade estética própria; ela passou a ser reconhecida como uma personalidade de articulação pela demarcação territorial, pela saúde pública e pela preservação dos povos Yanomami (QUINTAS, 2010).

Seu ativismo na luta pelos direitos humanos e territoriais dessas tribos foi diligente e tomou boa parte de sua vida: entre 1978 e 1992, participou da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordenou a campanha pela demarcação das terras indígenas; entre 1993 e 1998, atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami; publicou os livros *Amazônia* (1978), em parceria com George Leary Love, pela editora Praxis, *Mitopoemas Yanomami* (1979), pela Olivetti do Brasil, *Missa da terra sem males* (1982), pela Tempo e Presença, *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* (1998), pela DBA, dentre outros. Em 2005, teve sua obra compilada no livro *A vulnerabilidade do ser*, publicado pela editora Cosac & Naify (TACCA, 2011).

A imagem fotográfica para Andujar foi usada como ferramenta para fazer emergir do anonimato a classe de um povo desfavorecido, que habita o lugar “das minorias e deserdados da terra” e, graças a isto e ao seu comprometimento e respeito para com o objeto fotografado, Santos (2005) sugere que ela conseguiu criar no conjunto da sua obra uma nuance de nobreza focada na humanidade.

Transformando em arte o desmazelo do forte, mas através da exposição do fraco, Andujar trabalhava na mesma vibração de artistas

como Lewis Hine, Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange e outros que expuseram o pobre, o trabalhador, a exploração infantil, o povo... enfim, o oprimido. O que a artista pretende desflorar no outro é justamente esse pensamento que interroga o homem por sua vulnerabilidade existencial; contudo, ela o faz de modo sutil, sem gritar a violência da efemeridade da vida na fotografia, mas que nem por isso deixa de rebentar no imo do observador quando este se entrega à abstração (LAGNADO, 2005).

Usando como sustentáculo teórico a “psicologia da alma” de Carl Gustav Jung, pretendemos explorar a fotografia de Claudia Andujar na tangente da representação de nossos subjetivos “territórios interiores”, além de averiguar se sua obra foi competente em demonstrar com amplitude a cultura do outro, já que, a despeito das incontáveis diferenças entre as diversas culturas do planeta, fica mais fácil compreender como as células que as constituem, seja na potência ou na vulnerabilidade, são tão semelhantes entre si: individualmente idiossincráticos, culturalmente diferentes e humanamente parecidos. Em suma, a relevância deste trabalho se aloja no potencial reflexivo: esclarecer o ignorante sobre tais questões e, quiçá, causar alguma mudança em seu modo de agir em relação a isto (nem que seja apenas no coeficiente do respeito).

Metodologia

Serão demonstrados os dados etnográficos da civilização Yanomami, colhidos por Andujar, sob consideração da “psicologia analítica” fundada no ponto de vista de Carl Gustav Jung, sendo, portanto, uma pesquisa de abordagem qualitativa, caracterizada como modo de procurar informações de maneira sistemática. A abordagem qualitativa costuma ser descrita como holística e naturalista, sem qualquer limitação ou controle imposto ao pesquisador. Ela não depende essencialmente

de análises estatísticas para suas inferências, nem tampouco de instrumentos fechados para a coleta de dados (ANDRADE, 1997).

De antemão, será abordado o íntimo relacionamento que Andujar laçou com este grupo social, buscando compreender por que sua obra se tornou tão valiosa entre os fotógrafos documentaristas do mundo. Lyons (1967 *apud* SANTOS, 2005, p. 47) propõe critérios para designar tal valor a esta estirpe de documentação:

A atenção e a intenção do fotógrafo podem propiciar uma base para a avaliação, mas, para entender seu processo seletivo, a ênfase deve ser posta na relação da fotografia com a percepção e concebida no contexto do que Harry Calahan propôs como a medida do valor da criação – ‘a vida fotográfica inteira de um indivíduo, do início ao fim, e não apenas o valor de fotos individuais’.

Cláudia Andujar se infiltrou entre os Yanomami a ponto de se tornar um de seus membros; seu contato com essas comunidades não foi efêmero, tampouco superficial: a própria fotógrafa afirmou que ficou com os Yanomami tempo bastante para que, pelo menos, metade de todo o seu acervo fotográfico autoral se compusesse por fotografias desse povo (cerca de vinte mil negativos e cromos), enquanto a outra metade é a segmentação de todos os outros trabalhos de sua vida. Qualquer dúvida sobre a legitimidade do seu trabalho, na acepção de ter um ilustre valor criativo, é erradicada por este aval de convivência duradoura e do vasto acúmulo de dados etnográficos ao longo de sua carreira/vida (ANDRADE, 2002).

Documento *versus* expressão: o registro da ilusão

Houve um tempo em que pensamos que a fotografia era um atestado da realidade, do *isto foi* (engodo ainda usado pelo

fotojornalismo e pela publicidade), mas, na verdade, esse crédito se constitui em um mito. A fotografia, como afirma Machado (1984), é uma ilusão especular, que só funciona porque nela estão inseridas vontades, crenças, leituras, referenciais sociais e culturais que lhe fornecem significados. A fotografia é uma construção humana operando por meio da aquisição de imagens captadas por um aparelho que retém informações luminosas do ambiente dando a impressão de que o reproduz. As formas resultantes da luz refletida pelo meio, dispostas em um plano retangular, conferem ao fotógrafo a possibilidade de criar e reinventar a realidade.

Sendo assim, pode-se dizer que as criações fotográficas de Claudia Andujar comunicam uma profunda preocupação humanitária, e se alojam na fronteira entre o existencial e uma ideologia bem definida. São imagens que nascem do pensamento, da emoção e da vontade da artista. No caso, sua vontade parecia estar voltada para o desenvolvimento de uma estética delicada e equilibrada (PERSICHETTI, 2008, p. 8), que se pauta tanto na categoria etnográfica, com o intento de documentar, como na de expressão, evocando o lado artístico. Enquanto a documentação pretende registrar o mundo natural, a expressão é livre e permite o mergulho em universos fantásticos. Assim, o que se pode concluir sobre as fotografias de Andujar é que, ao documentar os rituais xamânicos, elas se integram ao processo e traduzem o que se passa *dentro*, na experiência psíquica do xamã – e, neste caso, se tornam não um documento, mas um testemunho, uma constatação de ocorrências impregnadas de sentimentos e símbolos.

Na estética da arte fotográfica, na qual Andujar se apóia para se apropriar da realidade, a subjetividade ora se torna presente, ora ausente. Está ausente quando se atribui à obra somente o seu valor documental de registro etnográfico e nada mais; porém, a documentação não exclui o olhar subjetivo que cria um elo de intensa fruição entre a artista e sua arte: a busca para a realização da sua obra vem de dentro do seu próprio universo, só conhecido por ela e somente ela pode determinar a verdade

sobre a sua criação. Através do seu olhar, a fotógrafa passa a ser uma criadora de releituras sobre a realidade, bem como o espectador da obra passa a recriar novas realidades a partir da contemplação (VÁZQUEZ, 1999).

[...] a fotografia, assim como as pinturas renascentistas, permite ao observador colocar-se no lugar do autor, tomando para si aquela perspectiva como real, sem perceber que seu olhar está preso e dirigido. A desconstrução desse processo implica necessariamente na denúncia desse movimento, produzindo imagens em que essa ‘transferência de subjetividade’ não possa ocorrer, ao menos de imediato. Portanto, imagens em que a perspectiva é distorcida, ou que a leitura é difícil, servem a esse propósito (PEREIRA, 2007).

Tal ruptura na transferência da subjetividade, de acordo com o que explicou Pereira (2007), pode ser observada em muitas imagens da obra de Andujar, onde, ao trançar a sua arte com a arte do xamã, foi capaz de atingir um estágio de criação sublime (Figuras 1 e 2), capaz de transportar o observador para o mundo das múltiplas perspectivas e efeitos metamórficos desenvolvidos durante os rituais (nos rituais, estes efeitos são acionados após a aspiração nasal do pó alucinógeno *yakonã*, resina seca e pulverizada da casca interna da árvore *Virola sp*). Dentro do paradigma xamânico, diz-se que as alucinações agitam a “união com o mundo dos espíritos”, enquanto, dentro do paradigma da fotógrafa, o resultado alcançado é uma alegoria expressa em imagens fluídicas, que transitam entre halos e raios luminosos envolvendo os corpos dos índios, a fim de representarem a interação destes com os seus ancestrais míticos (ou as imagens arquetípicas oriundas do inconsciente coletivo que abrolham na mente devido ao transe que o *yakonã* suscita) (TOSETTO, 2006, p. 10).

Figura 1 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Figura 2 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Morte, renascimento e conteúdo arquetípico

A ideia de imortalidade é uma atividade psíquica que ultrapassa as barreiras da consciência: o *além-morte* é o *além-da-consciência*. Por isso, para os xamãs, transcender o estado comum da consciência é assimilado como uma experiência de morte. Quando eles dizem travar contato com o mundo dos espíritos de seus ancestrais, referem-se à realidade psicológica que é o peculiar aspecto histórico do inconsciente coletivo e seu conteúdo arquetípico. Para o homem ocidental, as características da imortalidade da alma costumam ser atribuídas a um ser autônomo que se distingue do eu (ego), e isso acaba por separá-lo de sua própria espiritualidade interior. Quando o homem deixa de lado a ilusão do ego e da existência de outro ser autônomo, ele transfere o atributo da imortalidade da alma para o *self*, o seu eu real (JUNG, 2011, p. 81-82).

E o que são os componentes arquetípicos da *psique*? A forma do mundo em que o homem nasceu já lhe é inata como imagem virtual, como arquétipo; isto é: pais, mulheres, filhos, ritos de passagem/casamento, nascimento e morte são, para o homem, imagens virtuais, predisposições psíquicas. Deve-se pensar nelas, *a priori*, como isentas de conteúdo individual, de natureza coletiva, que ficam ocultadas no inconsciente, adquirindo conteúdo, influência. Por fim, ao se depararem com fatos empíricos que as toquem na predisposição inconsciente, passam a ser conscientes, contribuindo para a formação do ego. Em suma, os arquétipos são sedimentos de todas as experiências dos nossos antepassados, mas não são essas experiências em si mesmas (JUNG, 2011).

Estas fotografias (Figuras 1, 2, 3, 4 e 5) fazem parte de uma produção dos anos 70 e estão inseridas em um contexto antropológico, tendo como missão a representação da experiência xamânica de uma tribo de índios Yanomami. Tais imagens, todavia, não são registradas em vão,

só pelo mero ato de registrar: elas pretendem revelar, por meio dos símbolos que carregam, algum componente da identidade cultural desse povo. Segundo Andujar, sua intencionalidade era observá-los, tentar entendê-los e, então, mostrar esta realidade com suas fotografias (PERSICHETTI, 2000, p. 16).

Figura 3 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Quanto ao conteúdo, nestas fotografias vemos a simbólica representação de morte e renascimento, conceito comum na experiência espiritual do xamã. Andujar demonstra esta experiência através da imagem do índio nu, caído ao chão, ora com uma face que parece estar experienciando o êxtase (Figura 3), ora sobreposto sobre si mesmo, talvez demonstrando as muitas facetas do *eu* (Figura 4), ora com traços marcados pelo corpo, que podem ser vistos como representando sangue (Figura 5), fazendo menção ao símbolo da morte. Em torno das duas últimas imagens, a transcendência da consciência (ou a saída da alma em busca do contato com outros entes espirituais) vem sendo representada pelos grumos luminosos que se esparsam.

Figura 4 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Figura 5 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Quando o xamã retorna ao seu estado natural de consciência, ou seja, quando volta da morte, é dito que ele renasce, mas, agora, imbuído de uma visão que ultrapassa os limites ordinários da percepção do universo ao seu redor. Sua visão se amplia além dos consensos comuns.

O arquétipo de morte e renascimento segue tendências de antigos mitos heróicos, que se baseavam em ritos sazonais de fertilidade; são reminiscências de arcaicas festas de solstícios que exprimiam a esperança de que a esmaecida paisagem de inverno do Hemisfério Norte se renovasse. Estas formas simbólicas podem ser encontradas, sem alterações, nos ritos ou mitos de diversas outras sociedades ainda existentes nos limiares da nossa civilização; essas conexões entre mitos existem, e os símbolos que as representam não perderam a importância para a Humanidade, visto que, ainda que a mente humana contenha sua própria história individual, ela abriga muitos traços dos estágios anteriores à sua evolução, sendo composta e ajudando a compor o inconsciente coletivo (JUNG, 2008, p. 137-141).

O ritual de iniciação faz o jovem retornar às camadas mais profundas da identidade original existente entre [...] o ego e o *self* forçando-o, assim, a conhecer a experiência de uma morte simbólica. Em outras palavras, a sua identidade é temporariamente destruída ou dissolvida no inconsciente coletivo. Ele é então salvo solenemente desse estado pelo rito de um novo nascimento, o primeiro ato de verdadeira assimilação do ego em um grupo maior [...](JUNG 2008, p. 168).

Após o Renascimento, acabam, inclusive, desenvolvendo um respeito mútuo entre o humano e o mato; o humano e o bicho; o humano e o todo: como visto na figura 6 (SANTAELLA, 2000, p. 180 *apud* TOSETTO, 2006, p. 11).

O frescor quase inacreditável dessas imagens provém de seu caráter efêmero. A sensação de que as imagens não duram e nem podem durar se impõe porque Claudia Andujar parece fotografar não a própria cena, mas a sua aparição e iminente

desaparecimento. Renunciando a qualquer impulso de composição, a artista submete sua câmera ao ritmo de composição da natureza. Tal renúncia lhe permite captar com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta: as fotos não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos e o meio (SANTOS, 1998, p. 9).

Figura 6 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (1998)

Portanto, o que se revela nestas imagens é a forma como determinada cultura primitiva se relaciona com o mundo, através de algo que pode ser considerado mágico e/ou mítico: a apreensão que fazem da natureza é fantástica e transcendental (VÁZQUEZ, 1999) e, no entanto, o contato e o respeito que os Yanomami apresentam diante da mãe-terra são, sem dúvida, mais dignos do que a forma como age o esclarecido e *civilizado* homem branco em relação a ela. Suspeita-se que isto se dê pelo fato de o homem primitivo crer possuir uma alma do mato (*bush soul*), além da sua própria; este homem cria uma identidade psíquica com partes da natureza (seja com um bicho selvagem ou uma planta) e então

passa a considerar estas entidades como família (vendo no bicho um irmão, ou uma espécie de autoridade paternal em uma árvore, ou algo similar) e, sendo assim, qualquer mal causado à sua alma do mato passa a ser considerado uma grande ofensa a si mesmo (JUNG, 2008, p. 23).

Sombra, luz e os espíritos da floresta

A matéria-prima da fotografia é a luz e, por Claudia Andujar, a luz é organizada de modo a criar um conjunto de antíteses, isto é, de colapsos entre esta e o seu produto, a sombra (Figura 7). Este antagonismo, evidenciado em muitas fotografias da artista, será abordado neste trabalho como representativo dos universos externo e interno: consciência (luz) e inconsciente (sombra), as matérias-primas do xamanismo.

Figura 7 – Fotografia da série *O Invisível*



Fotografia: Claudia Andujar

Fonte: Andujar (1998)

Ao atribuir as qualidades à sombra e à luz, podemos explicar sobre elas, buscando refúgio na psicologia de profundidade de Jung, na qual:

[...] do ponto de vista unilateral da atitude consciente, a sombra é uma parte inferior da personalidade. Por isso é reprimida; e devido a uma intensa resistência. Mas o que é reprimido tem que se tornar consciente para que se produza a tensão entre os contrários, sem o que a continuação do movimento é impossível [*i.e. fluxo natural da via de um indivíduo*] (JUNG, 1980, p. 40).

Ainda em Jung (1980, p. 41), pode-se fazer a seguinte abstração: a consciência impera acima, enquanto a sombra espreme-se por baixo, e, assim como no mundo material regido pela gravidade, tudo que está acima tende a descer. Por isso é que, de forma análoga, a luz da consciência procura, talvez sem se dar conta, o seu oposto inconsciente – a sombra –, sem o que estaria “condenada à estagnação, à obstrução, à petrificação”.

A hipótese, aqui, é de que estes contrastes chocantes que surgem nas fotografias dos Yanomami, produzidas por Andujar, principalmente durante os rituais religiosos, suscitam a ideia do rasgar o véu do senso-comum para que, na vernaculidade que há fora do dual estado consciente de identificação com o próprio ego, seja capaz de obter uma visão ampliada de si mesmo e passe a se compreender como parte de um todo (TOSETTO, 2006, p. 11). Lá, é possível se encontrar com os opostos que foram deixados *descansando na sombra* e, com isso, atingir um estado de onipresença e interligação com todo o universo, apropriando-se do infinito, mas, ao mesmo tempo, de não ser coisa nenhuma, pois a própria identidade egóica se dilui durante a experiência. Ao voltar para a “realidade”, é como se se abrisse uma fenda, permitindo jorrar dela a alteridade: amplia-se o respeito com o outro, com os animais e com a natureza; vive-se simbioticamente com todo o ecossistema; passa-se a cumprir o seu dever em relação à vida, manifestando sua vitalidade como membro ativo de uma sociedade humana e, com isso, sua conversão em um ser integral se torna viável. “É no oposto que se acende a chama da vida” (JUNG, 1980, p. 62).

Até aí, o que foi demonstrado acerca do conceito de *sombra*, isto é, de elementos psicológicos incompatíveis que são submetidos à repressão e, portanto, tornados inconscientes, são de natureza pessoal; quer dizer que, ao tornar tais conteúdos reprimidos conscientes, somos capazes de reconhecer seus efeitos e até mesmo sua origem em nosso passado. São partes da personalidade individual. Quando se perde parte do que comporia a personalidade individual, produz-se na consciência uma inferioridade causada por uma omissão que gera ressentimento moral. Esta omissão deve ser conscientizada, iluminada, para que a realização do *si-mesmo* inconsciente progrida, o âmbito de sua personalidade se amplie, e, muitas vezes, para que aconteça uma humanização do ser; quer dizer, o mesmo se torna mais modesto e um ente coletivo (JUNG, 2011, p. 136-137).

É através de seus rituais xamânicos que a comunidade Yanomami sofre esse processo de amadurecimento psicológico, tornando-se inteiros e parte do todo, quer dizer, os rituais permitem que eles mergulhem na impessoalidade da existência e compreendam que a realidade existe em um processo contínuo de aparecimento e desaparecimento de fenômenos mentais e corporais, e que não existe um eu à parte deste processo. Cada rito de passagem é um passo à frente no processo que Jung (2011) chamou de individuação.

Pode-se afirmar que toda essa bagagem pessoal do inconsciente foi adquirida durante a existência do indivíduo, que no caso é limitada. Se só de material pessoal reprimido fosse composta a totalidade do inconsciente, seu conteúdo também deveria ser limitado e passível de ser esgotado em análise no sentido de que, após conscientizar todo o inconsciente, o mesmo não produziria mais nada. A experiência demonstrou que isto não ocorre, e o inconsciente continua a produzir as mesmas fantasias sexuais infantis que deveriam ser motivadas por repressões de ordem sexual. Por isso faz-se notória certa função psíquica de caráter coletivo para além do passado do indivíduo. A *psique* é um fenômeno coletivo, assim como o indivíduo não é singular

e separado do todo, é um ser social. Assim como algumas funções sociais impelem o indivíduo a passar por cima de seu interesse próprio em prol da sociedade, a *psique* humana é dotada de certas tendências que, por sua natureza coletiva, se opõem aos conteúdos inconscientes individuais. Assim como os cérebros são diferenciados e proporcionam uma ampla faixa de funções mentais possíveis, tais funções mentais possibilitadas são coletivas e universalizadas (JUNG, 2011, p. 134-141).

Assim é que se explica o fato de que os processos inconscientes dos povos e raças mais afastados apresentem uma correspondência impressionante que se manifesta, entre outras coisas, pelos temas e formas mitológicas autóctones (JUNG, 2011, p. 141).

Em outra perspectiva, para além dos contrastes extremos entre luz e sombra, frequentemente encontrados em sua obra, Andujar produziu a série fotográfica intitulada *Sonhos Yanomami*, que também pode ser vista como emblemática dos transe xamânicos. Contudo, neste caso, em razão da série ser também sugestiva de outra experiência vivida em ritual (que vem a ser a submersão na herança da ancestralidade), parece-nos mais coerente analisar tais fotografias sob outro item da psicologia analítica, a teoria dos arquétipos.

Um arquétipo é uma “bela adormecida” no leito do inconsciente coletivo, e todos eles estão à nossa disposição, na *psique* coletiva, desde que as condições sejam propícias para que se manifestem. São imagens primordiais que existiram na história da *psique* humana e que permaneceram ativas ao longo de milhares de anos: é como se a *psique* ultrapassasse seu próprio tempo, fomentando quadros mitológicos e abrindo as cortinas para um mundo espiritual interior, de cuja existência sequer se suspeitava. As estruturas deste mundo interior podem contrastar violentamente com as convicções que o indivíduo possuía até então (JUNG, 1980, p. 51), retomando a posição dos opostos no inconsciente pessoal, isto é, de sombra *versus* luz.

[...] os conteúdos do inconsciente pessoal (precisamente a sombra) não se distinguem, a princípio, dos conteúdos arquetípicos do inconsciente coletivo, por estarem ligados entre si. Quando a sombra é trazida à [luz] consciência pode arrastar consigo os conteúdos do inconsciente coletivo. Isto pode exercer uma influência tremenda sobre a consciência, uma vez que a vivificação dos arquétipos molesta o mais frio dos racionalistas (JUNG, 1991, p. 42).

Figura 8 – Fotografia da série *Sonhos Yanomami*



Fotografia: Claudia Andujar
Fonte: Andujar (2005)

Nesta imagem (Figura 8), podemos considerar dois assuntos em vista: um deles é a “viagem” para um estado de sensações agudizadas, ou técnica do êxtase xamânico; o outro é uma representação arquetípica do herói, isto é, de uma linhagem de indivíduos que foram capazes de romper com os próprios limites lutando, triunfando ou amando com tamanha excelência que os povos de suas tribos passaram a considerá-los como tais (WALSH, 1993, p. 33).

O êxtase xamânico permite a experiência do “voo da alma”, na qual as sobreposições de mais de uma imagem em cromo (técnica

usada pela artista) conferem à fotografia a fluidez que dá a impressão de que aquele corpo não é um corpo sólido, de carne e osso, mas um corpo sutil, existindo em outro plano de consciência, como em um sonho; é o xamã “se vivenciando” a flutuar por outros mundos (ELIADE, 1964 *apud* WALSH, 1993). Além desta estética etérea, podemos considerar também as tonalidades da imagem para entender o título da série (*Sonhos Yanomami*), isto é, tons que se matizam entre o azul claro e o índigo, remetendo ao céu noturno, habitualmente quando o indivíduo está à mercê do seu estado onírico.

O arquétipo do herói não abrange somente o guerreiro xamã (Figura 8), mas está presente em uma pluralidade de culturas e épocas da História. No entanto, os xamãs parecem ter sido os primeiros (desde que se tem relatos) a trilharem a senda do heroísmo. A jornada do herói, como a que o mitólogo Joseph Campbell desenvolveu em seu *O herói de mil faces* (1996), não é simploriamente retilínea, mas segue alguns estágios espiralados de evolução, que tentaremos compendiar a seguir:

O primeiro degrau desta escada em espiral da evolução heróica é chamado de *torpor convencional*: o herói, que cresce dentro das convenções sociais (ou estado de hipnose coletiva), tem como tarefa reconhecer e ultrapassar este obstáculo de condicionamentos arbitrários e ilusórios, afinando a sua percepção da realidade a planos universalizados. Desta primeira conscientização, ele recebe um chamado para *a aventura e o despertar*, e, neste ponto, pode vir a entrar em crises de exuberantes proporções, abalando os alicerces que sustentavam suas antigas crenças sobre o mundo. Então ele precisa optar se irá aceitar o convite para a jornada do desconhecido ou se irá permanecer no conforto anestesiante que o cerne do conhecido lhe proporciona. Se ele aceitar, já pode galgar para o patamar da *disciplina e treinamento*: este estágio pode incluir disciplinas físicas, psicológicas, contemplativas e sociais. O objetivo deste estágio é treinar e cultivar a mente, reduzindo compulsões e obsessões, e fortalecendo a vontade, a concentração e a sabedoria, o amor, a compaixão e a alegria. Enfim,

o término da busca se dá após anos de disciplina, quando a vida se transforma de várias formas, em amplas dimensões, mobilizadas por visões, intuições e experiências de morte e renascimento. Qualquer nome que dermos a estas experiências não fará justiça à vivência em si, por isso apenas se pode ter uma noção quanto ao indizível alcançado pelo herói xamânico no término de sua jornada – fotograficamente representado por Andujar como um guerreiro na figura 8 (WALSH, 1993, p. 39-43).

Retorno e contribuição:

Tendo respondido às próprias perguntas, a confusão do mundo solicita ser esclarecida; tendo aliviado o próprio sofrimento, a dor e o padecimento do mundo suplicam por cura; tendo sido minimizados os próprios motivos egoístas, o desejo de contribuir torna-se central e instigador (WALSH, 1993, p. 43).

Cabe explicar o que seria a espiral da evolução: a escada não sobe em linha reta, mas em uma série de círculos espirais que provocam o herói a um contínuo emanar, a um perpétuo ir além, e o tempo, para ele, é um permanente transcender-se, sempre afinando as suas percepções acerca do mundo a cada ciclo deste eterno retorno à jornada do herói. Morte e renascimento: cada repetição é mudança (WALSH, 1993, p. 45).

Considerações finais

A parte da obra de Claudia Andujar dedicada ao registro do povo Yanomami traceja por uma via menos lapidada, pouco vaidosa, quer dizer, a beleza de sua fotografia encontra-se nas entrelinhas, pois a sua pretensão não era o espetáculo, e sim gerar a conscientização de que um povo já vivia nestas terras antes dos homens brancos. Ela pretende nos fazer perceber que aquele pedaço de chão pelo qual lutam os diversos grupos indígenas, ainda existentes no Brasil, não nos pertence mais do que pertence a eles, muito pelo contrário. Por isso,

sua importância como fotógrafa advém da miscelânea entre sua arte e seu engajamento político na luta pelos direitos humanos de um grupo social desfavorecido.

Andujar foi capaz de compreender questões que, embora semelhantes ao seu passado na tragédia, eram culturalmente distintas do seu coloquial – com sua genealogia europeia, ela capta e transmite a noção do mundo latino-americano Yanomami com muita propriedade, viajando pela fantasia sem perder o chão e a força do que aquilo realmente representa.

Do que foi explorado sobre o que se experimenta em um ritual de xamanismo, podemos concluir que, embora tal experiência possa ser verbalmente maleável de acordo com a filosofia que a estiver embasando – isto é, quer se chame esta experiência de “Deus”, “Uno”, “Anatta”, “Iluminação” etc. –, ela não pode ser subjugada ao contingente verbal: as descrições são simplesmente inúteis quando tomadas em considerações práticas, pois a experiência do xamã é empreendimento empírico. Em sua produção fotográfica, Claudia Andujar proporcionou ao espectador uma noção do que seria este estado experimental indizível a que os rituais xamânicos conduzem.

Reduzindo ainda mais a noção do indizível, do plano visual para o verbal, pode-se concluir que, talvez, o que Andujar tenha querido dizer com seu trabalho é que abrir as portas para o mundo inconsciente e atingir um grau de conversação com os símbolos arquetípicos que lá se encontram é uma necessidade quase que urgente desta sociedade de sono coletivo na qual vivemos; desta sociedade erigida sob o verniz cultural de uma espécie de ditadura intelectual condicionada pelo excesso de informações e propagandas. Permitir-se fazer essa viagem, tão comum para o primitivo xamã, distante do homem *ocidentalóide*, que dribla os obstáculos da razão para se familiarizar com o obscuro de si mesmo, é subsídio para trazer à tona o *déficit* de percepção que nos cinge. É subsídio para a emancipação do espírito e da mente, culminando na expansão da consciência que rompe com as limitações de uma mente individualista.

Referências

- ANDRADE, Maria Margarida. **Introdução à metodologia do trabalho científico**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1997.
- ANDRADE, Rosane. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. **Psicologia e alquimia**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. **O eu e o inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LAGNADO, Lisette. **Mesa-redonda Andujar**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Disponível em: < <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/49/claudia-andujar/textos> >. Acesso em: 29 mar. 2012.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREIRA, Rodrigo. **A ilusão especular**: Arlindo Machado. Câmara Obscura, 2007. Disponível em: <<http://camaraobscura.fot.br/2007/04/21/a-ilusao-especular-arlindo-machado>> Acesso em: 21 dez. 2012.

PERSICHETTI, Simoneta. **Imagens da fotografia brasileira**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000.

_____. **Claudia Andujar**. São Paulo: Lazuli, 2008.

QUINTAS, Georgia. **Fórum latino-americano de fotografias de São Paulo**: São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Claudia Andujar: entrevista concedida a Georgia Quintas. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/pt/claudia-andujar-2>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência pura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1998. Caderno Mais, p. 9.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 46-57.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciência e Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, jan./mar. 2011.

TOSETTO, Guilherme. Elementos de identidade cultural Yanomami nas fotografias de Claudia Andujar. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 11., 2006, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Bernardo do Campo: UNESCOM, 2006.

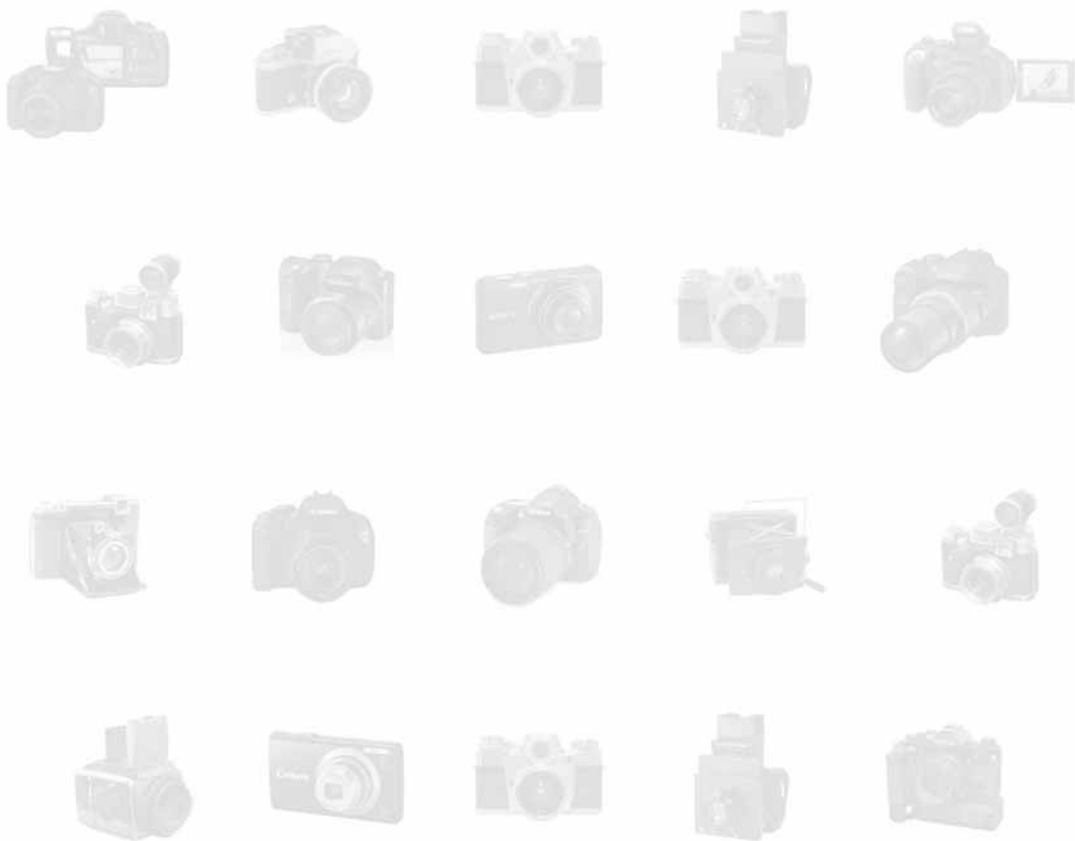
VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **Um convite à estética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WALSH, Roger. **O espírito do xamanismo:** uma visão contemporânea desta tradição milenar. São Paulo: Saraiva, 1993.



Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals

Pedro Afonso Vasquez



Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals

Pedro Afonso Vasquez *

Resumo: Este trabalho versa sobre a vida e obra de Duane Michals, fotógrafo norte-americano nascido na Pensilvânia, em 1932. Descendente de eslovenos, desde os 14 anos demonstrava interesse pela fotografia. Aos 26 anos, durante uma viagem à Rússia, a veia da fotografia pulsou mais forte ao produzir retratos de pessoas comuns pelas ruas e, com este material, realizar sua primeira exposição fotográfica. Amparado pelos conhecimentos da pintura, Michals se empenhou em criar algo inteiramente novo, de natureza intrinsecamente fotográfica e tornou-se, pela inovação de suas propostas – das fotografias de caráter abstrato às de dimensão espiritual, passando pelas fotografias pintadas e pelas filosóficas e, principalmente, pelas sequências fotográficas – um dos mais importantes nomes da história da fotografia nos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Fotografia. Duane Michals. Fotografia construída. Sequências fotográficas.

* Graduado em Cinema pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Implantou e foi diretor do Instituto Nacional da Fotografia, organismo do Ministério da Cultura, responsável pela definição e aplicação de uma política nacional para a fotografia. Autor de mais de uma dezena de livros sobre fotografia, sendo *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil* (2012) o mais recente. E-mail: bambuvasquez@gmail.com

Introdução

Duane Michals começou a expor seus trabalhos no início da década de 1960, em um momento de total predomínio da fotografia documental e em uma sociedade (a norte-americana) impregnada pelos preceitos do fotojornalismo clássico e da *straight photography* praticada pelos integrantes do grupo F/64, cujo nome fazia referência justamente à menor abertura de diafragma das objetivas das câmeras de grande formato empregada por seus adeptos. Em outras palavras: a abertura capaz de reproduzir os objetos com maior precisão e nitidez.

O ideário da *straight photography* era baseado em conceitos como “pureza”, “honestidade” e “fidelidade”, preconizando uma visão direta do real que conferia supremacia ao tema em detrimento das firulas excessivas e fantasias estetizantes. Surgindo com seu trabalho fotográfico criativo em um ambiente dominado por tais tendências, como precursor contemporâneo da chamada fotografia construída¹, Duane Michals foi forçado a desenvolver uma linha de pensamento para justificá-la, criando assim uma tese de oposição entre a “fotografia tirada”, praticada por estes fotógrafos, e a “fotografia feita” por ele, como fruto da própria imaginação e não dependente de acontecimentos externos ao seu próprio eu.

A preocupação básica de Michals era a de explicar que sua fotografia não efetuava o registro de um fato concreto – uma pessoa, um local, um objeto ou uma ação determinada – e sim uma criação pessoal independente. Um ato inaugural, instaurador da própria lógica a partir do momento de sua criação sem, necessariamente, estar atrelado a um local preciso ou a um momento histórico determinado. O trecho extraído de uma entrevista concedida a Thomas Dugan, em 1º de maio

¹ É preciso não esquecer que historicamente os inauguradores de tal tendência foram os adeptos da Fotografia Artística, que vicejou na Inglaterra entre 1855 e 1875: Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), Henry Peach Robinson (1830-1901), Julia Margaret Cameron (1815-1879) e Lady Elizabeth Eastlake (1809-1903). Contudo, a contribuição desses artistas atravessava um período de ostracismo quando Michals começou a trabalhar, sendo conhecida então apenas por um pequeno círculo de estudiosos.

de 1975, demonstra que, ao distinguir a fotografia feita da fotografia tirada, o que Michals visava era afirmar sua condição de fotógrafo-autor, produtor de trabalhos originais e de inquestionável valor artístico. Instado a descrever a si mesmo em termos de sua produção fotográfica, ele disse o seguinte:

Ainda não existe um rótulo para a minha categoria. Isso ainda não foi decidido, mas o será. Eu detesto rótulos. Posso descrever a mim mesmo dizendo aquilo que eu não sou. Eu não sou um *street photographer*; eu não sou um espectador, e, como todo mundo, eu tenho imaginação. Trabalho com aquilo que vem da minha mente. Eu invento. Eu sou um aventureiro. Eu invento minhas fotografias. Nenhuma de minhas fotografias teria existido se eu não as houvesse criado. A maioria das fotografias dos outros fotógrafos possui vida própria. Mesmo se Cartier-Bresson não estivesse ali para ver aquela coisa acontecer, ou mesmo que Frank não tivesse visto aquilo acontecer, as coisas teriam acontecido de qualquer maneira sem a presença deles. Nenhuma de minhas fotografias teria acontecido sem mim. O que você está vendo é minha mente, e o segredo é que tudo é sua mente. O que você está ouvindo é sua mente, tudo está em sua mente. Eu não sei como você irá me descrever. Tenho sido classificado de surrealista. Eu estou interessado acima de tudo na metafísica. Estou interessado na realidade que se esconde detrás de cada coisa, e a fotografia trabalha com a realidade, mas eu não tenho a mínima idéia de como você irá me classificar (DUGAN, 1979, p. 136).

Duane Michals e a fotografia

Amparado em profundo conhecimento da pintura, Duane Michals se empenhou em criar algo inteiramente novo e de natureza intrinsecamente fotográfica. Já nos retratos da primeira fase ele explorava procedimentos de caráter exclusivamente fotográfico, como o uso do *flou*, do desfoque e das múltiplas exposições em um mesmo fotograma. Continuou a fazer o mesmo nas sequências, que têm antecedentes

fotográficos e fazem uso dos mesmos recursos técnicos, adotando ainda a manipulação posterior no laboratório, como no caso de *The human condition*. E, mesmo quando incorpora sistemas de representação não-fotográficos aos seus trabalhos – como o texto escrito e a pintura –, ele não o faz em uma perspectiva clássica já consagrada ou mobilizado pelo anseio de inserir novos elementos capazes de conferir maior *status* artístico à sua obra, e sim em uma perspectiva experimental e renovadora, que visa estabelecer um diálogo entre os diversos campos de expressão artística não com objetivo comparativo ou de afirmação de um em detrimento do outro e sim para expandir o potencial criativo de todos estes ao descortinar novas possibilidades expressivas que ele foi o primeiro a entrever. Age, assim, como o perfeito animal metafórico nietzchiano, nunca cessando de estabelecer comparações e correlações entre as coisas, em constante e infindável atividade criativa que não se limita ao campo da atividade profissional, para ser uma prática com profunda ressonância com a própria vida, para melhor entendê-la e vivê-la de forma mais plena.

Apesar de inspirado pela pintura no início de sua carreira, Michals não pretendia praticá-la, pois já havia renunciado a ela ainda em seus anos de universidade, mas queria construir algo com a mesma força expressiva e o mesmo poder evocativo com auxílio da fotografia, conforme esclareceu:

Eu estava mais interessado em minha própria imaginação, em coisas que não eram especialmente visíveis. Queria fotografar a morte, mas eu sabia que não queria tirar fotografias de cadáveres ou de sepulturas. O que me sensibilizava em Magritte eram as provocações suscitadas por suas idéias e o seu jeito simples de trabalhar. Decidi então que, se ele podia pintar de forma realista e ainda assim apresentar idéias, eu poderia fazer a mesma coisa com a fotografia (WOODWARD, 1989, p. 157).

Tal ponto de partida o aparta desde o princípio da fotografia de cunho exclusivamente documental, pois Michals está mais preocupado

em trabalhar com sua própria imaginação e em manter-se inteiramente fiel a si mesmo, recusando-se a tratar de temas que não domina, ou a produzir uma fotografia que se limitasse a ser uma perfeita transcrição do real. Esta determinação redundou em uma série de procedimentos práticos aos quais se manteve fiel ao longo de toda sua vida e que foram assim sistematizados pela crítica Nancy Stevens, do *The Village Voice*:

São poucas as suas regras, mas elas são absolutas. Primeira regra: uma fotografia não deve dizer a ele aquilo que ele já sabe, devendo ao contrário ‘descarrilar o trem de seu pensamento’. E ele se apressa em assinalar que já sabe como são as maçãs ou um belo par de seios. Segundo: para ele, uma fotografia só tem valor se expressa algo de seu próprio passado e de sua própria experiência. ‘Eu nunca vivi na Califórnia’ – diz ele, como se quisesse justificar a presença predominante dos interiores de apartamentos em suas fotografias. ‘Eu nunca vivi com Tina Modotti, e se eu me deparar com mais um pimentão verde [...]’ (STEVENS, 1975, p. 73).

A parte final deste comentário é uma referência a Edward Weston (1886-1958), um dos mais cultuados mestres da *straight photography* norte-americana, que viveu com a mítica atriz, fotógrafa e militante política italiana Tina Modotti (1896-1942) no México entre 1923 e 1925. Weston foi um dos fundadores do grupo F/64 (em 1932) e defendia um estilo despojado e direto, baseado na convicção de que: “a câmara pode ver mais do que o olho, e, organizando adequadamente os elementos da composição, você é capaz de revelar a quintessência das coisas” (WESTON, 1979, p. 58)². Exercitando seu olhar tanto em grandiosas paisagens quanto em temas prosaicos, como conchas e troncos atirados pelo mar à praia, um vaso sanitário e outros objetos da vida cotidiana, uma de suas fotografias mais famosas é precisamente a do pimentão à qual Michals se refere.

² Comentário feito pela ex-modelo e ex-esposa de Weston, Charis Wilson Weston, em entrevista à revista *American Photographer*, em agosto de 1979.

Um encontro decisivo

Duane Michals ainda era um fotógrafo pouco conhecido, dedicado ao retrato de personalidades da cena cultural, quando decidiu visitar o célebre pintor belga René Magritte (1898-1967), em Bruxelas (Bélgica), em 1965, dois anos antes da morte do artista. Este foi, por um lado, o típico encontro de um admirador com seu ídolo, mas, por outro, foi também o encontro de duas poderosas personalidades artísticas: uma ainda balbuciante e a outra já declinante. Entretanto, a energia trazida pelo desconhecido admirador norte-americano parece ter infundido novo ânimo ao grande pintor surrealista, levando-os a produzirem, juntos, uma série de fotografias que representam a derradeira fagulha criativa do mestre belga. Depois que Michals se tornou conhecido, estas imagens, juntamente com outras, nas quais o pintor não aparece, mas são mostrados detalhes de sua casa e de seu ateliê, foram reunidas em livro sob o título de *A visit with Magritte*, em 1981. E hoje diversas delas são apresentadas com destaque no Museu Magritte de Bruxelas.

Percebendo de imediato que Michals não era apenas um admirador comum que pode se tornar rapidamente incômodo, mas sim um profundo conhecedor de sua obra dotado de imaginação criativa, Magritte se prestou inteiramente ao jogo do fotógrafo, protagonizando uma série de imagens que, mais do que simples retratos de um artista, são retratos de sua obra. Com efeito, nestes retratos Magritte não aparece como o velho mestre cansado ao qual se prestam reverências, nem tampouco como o pintor infatigável aferrado aos seus pincéis até às vésperas do último suspiro. Aparece como um personagem surrealista, como um dos famosos *bonhommes* de terno, gravata e chapéu coco tão presentes em suas telas a ponto de, em uma delas (*Giaconda*, de 1953), chegarem a chover às dezenas dos céus, como ameaçadora praga hodierna: uma chuva de burgueses, de consequências tão misteriosas quanto nefastas. Na verdade, a visita de Michals proporcionou a Magritte a oportunidade de retomar as criações fotográficas às quais ele gostosamente se dedicava entre as

décadas de 1930 e 1950, quando passou a produzir também filmes domésticos de caráter surrealista. Magritte adorava a fotografia, aproveitando toda e qualquer oportunidade para – com a cumplicidade de sua esposa Georgette e de amigos fiéis como Louis Scutenaire, Paul Colinet, Paul Nougé, Marcel Leconte, Maurice Singer e Irène Hamoir – produzir bem-humoradas composições fotográficas que, com frequência, antecipavam os temas de suas pinturas. Desconhecidas do grande público durante muito tempo, estas fotografias passaram a ser incluídas nas retrospectivas realizadas a partir dos anos 1970, e hoje figuram na exposição permanente do Museu Magritte.

O mais interessante dos retratos que Duane Michals fez de Magritte é aquele que mostra o pintor como um espectro que lentamente toma forma diante de uma tela branca presa a um cavalete postado diante de uma janela aberta e banhada de luz. Imagem que pode ter dupla interpretação, seja como o artista que imprime a substância de sua própria vida às suas criações, deixando um pouco da sua essência em cada obra, seja como o espírito que já começa a se desprender do corpo com a aproximação da morte. Corrobora para o clima geral de estranhamento a presença de um segundo Magritte, sólido este, observando impassível a cena no ângulo superior esquerdo da imagem. Esta presença, sábia e silenciosa, parece evocar a faina dos espíritos que se despedem de seus ambientes familiares em um último gesto póstumo de adeus antes de se integrarem definitivamente à dimensão espiritual. É possível especular inclusive se não partiu desta imagem a inspiração para aquelas da esplêndida sequência de 25 imagens *The journey of the spirit after death* (datada de 1970 e publicada sob forma de livro independente no ano seguinte pela editora nova-iorquina Winterhouse), na qual vemos o espírito de um jovem, ainda inconformado com sua morte, visitar primeiramente os entes amados, depois os objetos que possuiu e, em seguida, seus amigos.

Outro fabuloso retrato, intitulado *Magritte asleep*, mostra de fato o pintor tirando uma soneca em um sofá, muito provavelmente uma inocente sesta após o almoço. Contudo, quando lembramos que os surrealistas

concediam especial atenção aos sonhos, buscando inspiração no universo onírico, esta simples soneca adquire ares de um verdadeiro ritual criativo. Impressão reforçada pelo fato de o artista estar dormindo de paletó, com a cabeça repousando em uma grande almofada, sendo que sua mão esquerda, que sustenta inocentemente o cotovelo direito, à primeira vista parece pertencer a outra pessoa, pois o alvo punho da camisa a destaca de forma impressionante do fundo negro e uniforme do paletó – é como se esta mão pertencesse a outra dimensão e viesse para dar um *toque* de inspiração para o grande sonhador.

Em outra imagem vemos o artista de frente, olhando direta e calmamente para a câmera, em sobreposição às plantas do jardim de sua casa, registradas no mesmo fotograma pelo processo de dupla-exposição. Comparada às precedentes, esta imagem não tem a mesma força, mas causa estranheza o título, manuscrito pelo próprio Duane Michals: *Portrait of Magritte in his garden double-explored* (!). Tendo em vista o desconcertante hábito de Michals de não se importar com erros de grafia e de pontuação, é difícil saber se ele de fato quis dizer “dupla-exploração” (ou “duplamente explodido”, como seria mais correto traduzir, em virtude do tempo do verbo), ou pretendia escrever dupla-exposição e, por significativo ato falho, acabou grafando *double-explored*. Se pensarmos bem, concluiremos que na verdade isto pouco importa, pois nada mais adequado para intitular o retrato de um artista surrealista que um título surrealista, mais genuinamente surrealista ainda se foi obra do acaso tão cultuado pelos adeptos deste movimento.

As sequências e suas consequências

Foi em 1966, oito anos depois de iniciar na fotografia, que Duane Michals teve uma ideia que iria revolucionar completamente o próprio conceito de fotografia: a da narrativa em sequências, ponto de partida para o desenvolvimento de uma obra dotada de um estilo personalíssimo.

É evidente que antes dele a combinação de uma série de imagens fotográficas já havia sido empregada, porém de forma totalmente diversa. As primeiras imagens apresentadas em grupos foram as cronofotografias de fotógrafos-pesquisadores como Eadweard Muybridge (1830-1904) e Thomas Eakins (1844-1916), nos Estados Unidos, e Étienne Jules Marey (1830-1904), na França. Todavia, tais imagens seriadas tinham um propósito científico bastante claro e preciso: o de subsidiar o estudo do movimento, através da decomposição fotográfica de diversas ações humanas ou de animais, como o ato de caminhar, pular, lançar um objeto, lutar ou galopar. Ações estas fotografadas em intervalos regulares de tempo, primeiramente com o emprego de diversas câmaras alinhadas e sincronizadas – como no célebre registro do galope do cavalo *Occident* por Muybridge em 1872 – e depois com o auxílio de aparatos especialmente concebidos para este fim, como o fuzil fotográfico de Marey, e, finalmente, com o uso dos *motor drivers*. Vale lembrar que na década de 1930 o Dr. Edgerton abriu novas perspectivas para o registro sequencial do movimento ao desenvolver a tecnologia do *flash* estroboscópico, capaz de realizar fotografias em velocidades até então inconcebíveis.

Com o surgimento das grandes revistas ilustradas, que tiveram origem na Alemanha e na França, mas que chegaram ao ápice nos Estados Unidos, ocorreu a popularização de outro gênero de narrativa fotográfica, o das chamadas *picture stories*, que se disseminaram sobretudo a partir da década de 1940, por intermédio da revista *Life*, na qual brilharam autores paradigmáticos como Margaret Bourke-White (1904-1971), Alfred Eisenstaedt (1898-1998), Ernest Haas (1921-1986) e, sobretudo, Eugene Smith, para muitos o mais paradigmático desta tendência. Entretanto, ainda que as *picture stories* fossem narrativas visuais por intermédio de fotografias, eram, na maioria dos casos, bem comportadas reportagens fotográficas, apresentadas de forma linear, com começo, meio e fim claramente definidos.

Assim, a apresentação de imagens em série, antes do aparecimento das sequências de Duane Michals, obedecia a um sistema narrativo lógico e ordenado, no qual havia pouco espaço para o devaneio desabrido.

Concebendo a narrativa em seqüências de forma inteiramente intuitiva – pois somente anos mais tarde veio a tomar conhecimento das iniciativas pioneiras em cronofotografia que já haviam inspirado Marcel Duchamp a pintar seu *Nu descendant un escalier n° 2*³ que tanto impacto causou no *Armory Show* em Nova Iorque, em 1913 –, Duane Michals passou a desenvolver intensa atividade neste campo, empregando de início este modelo narrativo para discutir e aprofundar uma série de questões pessoais que o incomodavam e que não podiam ser convenientemente tratadas por meio da imagem única.

Sua *trouvaille*, além de espontânea, foi extremamente criativa e pessoal, diferindo de tudo aquilo que os críticos de arte, e até mesmo os críticos especializados em fotografia, estavam acostumados a ver. Isto levou seu trabalho a provocar espanto e interesse, haja vista que mesmo aqueles que se sentiam desorientados com a falta de referências e de etiquetas apropriadas para rotulá-lo percebiam estar diante de algo profundamente autêntico e inovador. O filósofo francês Michel Foucault foi dos que melhor perceberam a originalidade da abordagem de Michals e fez o seguinte comentário a esse respeito:

Se Duane Michals recorre às seqüências com freqüência, não é porque ele veja nelas um formato capaz de reconciliar o caráter instantâneo da fotografia com a continuidade do tempo para contar uma história. É antes para demonstrar, por intermédio da fotografia, que, apesar do tempo e a experiência costumarem brincar juntos, eles não pertencem ao mesmo tempo. E que, se o tempo pode trazer suas mudanças – a velhice, a morte – o pensamento-emoção é mais forte, e somente ele pode tornar visíveis suas rugas invisíveis (FOCAULT, 1982, p. VII).

Ainda hoje, decorridas cinco décadas, e com o trabalho de Duane Michals absorvido e consagrado pelo circuito artístico internacional, é difícil encontrar palavras para descrevê-lo com precisão, tamanha a

³ A título de curiosidade, vale lembrar o fato, pouco comentado, de que esta não é apenas uma pintura de inspiração fotográfica e sim uma pintura realizada diretamente *sobre* uma ampliação fotográfica.

originalidade e independência dele em relação às correntes dominantes da fotografia e das artes plásticas na época de seu advento. De modo que toda e qualquer tentativa de descrição da natureza das sequências de Michals deve ser considerada meramente aproximativa. Mas, ainda assim, seria possível descrevê-las como o equivalente visual de um conto ou de um longo poema narrativo.

Uma tentativa apressada de enquadramento poderia nos induzir a querer associar seu trabalho às revistas em quadrinhos ou fotonovelas que tiveram sucesso no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Porém, uma análise mais acurada deixa evidente uma série de diferenças básicas entre suas sequências, as revistas em quadrinhos, as fotonovelas e mesmo o cinema. São elas: a ação circunscrita a um único local ou a um número restrito de locações; o número sempre reduzido de personagens em cena; a ação mais psicológica do que física; a exigência de um intenso esforço de participação do leitor/observador em virtude do caráter sutil e multifacetado de seus trabalhos; a fixidez da câmera (de modo geral, a ação se desenrola diante da câmera, como se ocorresse em um cenário teatral, em vez de ser acompanhada por esta); linearidade temporal (a ação ocorre quase sempre em um período bem definido, passado ou presente, sem o recurso a interpolações tais como *flash-backs* ou *flash-fowards* para remeter ora a um tempo pretérito ora a um tempo futuro).

Tudo isto considerado, acredito que a melhor forma de definir as sequências de Duane Michals com certa correção seria a de classificá-las de *poesias narrativas confessionais em imagens fotográficas*. Tal classificação pode parecer um tanto arbitrária ou fantasiosa à primeira vista, porém, se constataremos a profunda afinidade de Michals com o pensamento poético, que o levou a desenvolver, por exemplo, obras centradas sobre o legado poético de autores como Constantin Cavafy (1863-1933) [*Hommage to Cavafy*] e Walt Whitman (1819-1892) [*Tribute to Walt Whitman*], percebemos que tal definição não só é justificável como, possivelmente, não desagradaria ao próprio artista.

Todo o original e sedutor universo fotográfico criado por Duane Michals foi baseado não nos temas que ele poderia porventura encontrar no mundo exterior, e sim naqueles temas e preocupações que povoavam seu próprio universo interior. Michals emprega a fotografia como instrumento de autoconhecimento e de libertação, através do questionamento constante das convenções sociais e do papel do indivíduo no *corpus* social.

Foi, sem dúvida alguma, sua formação como artista plástico e como artista gráfico que o conduziu naturalmente à senda conceitual. Toda obra de arte realizada pelas técnicas tradicionais, tais como o desenho, a gravura, a pintura ou a escultura, precisa ser primeiro concebida pelo artista, sendo com muita frequência objeto de numerosos estudos e esboços. De tal forma que é possível afirmar que toda obra de arte tem uma natureza eminentemente conceitual, é *cosa mentale*, como bem advertiu Leonardo Da Vinci referindo-se especificamente à pintura. Ao passo que, enquanto disciplina criativa, a fotografia apresenta a peculiaridade de poder tanto ser previamente planejada como as disciplinas artísticas que a precederam ou, ao contrário, ser improvisada em um átimo, ao sabor dos encontros fortuitos com as fontes instantâneas de inspiração encontradas ao acaso pelo fotógrafo-autor no mundo exterior.

Foi a sólida formação artística de Michals que o conduziu à criação da seqüência fotográfica. Tudo começou em meados da década de 1960:

[...] há um pintor, Balthus, que fez uma cena de rua, uma pintura da qual eu sempre gostei e que me inspirou a montar minha própria cena de rua. Esta foi a primeira fotografia que eu inventei e, depois que eu me dei conta que isto era possível, uma grande porta se abriu para mim. [...]. Foi maravilhoso depois que montei esta primeira fotografia, pois eu pensei: 'Isso é incrível, eu posso fazer acontecer tudo aquilo que eu quiser'. Isso foi parte do processo. Não me lembro exatamente como cheguei ao conceito de seqüência, como expandi a imagem única. Eu realmente não me lembro disso, mas os ingredientes eram: o desejo de empregar a fotografia para falar de coisas que estavam acontecendo em minha vida e a descoberta de que eu podia inventar minhas próprias

fotografias. Esses são os dois ingredientes essenciais. Minha visão e meu pensamento se viraram então para o meu interior; eu sempre fui introspectivo, mas agora eu tinha um veículo e eu podia usar minha introspecção para fazer algo acontecer (MICHALS *apud* DUGAN, 1979, p. 139).

Embora não saiba definir com clareza como chegou à fórmula da sequência, Michals tem clareza de que chegou a ela porque foi se preparando aos poucos, desenvolvendo seu talento e sua habilidade técnica até o ponto em que esta ideia surgiu de forma natural, como um desdobramento do trabalho anteriormente realizado. Ele sintetizou este processo apelando para o clássico exemplo do discípulo que deve procurar seu guru não no exterior, e sim desenvolvendo um trabalho interior intenso e constante até atingir o ponto em que, de forma aparentemente miraculosa e/ou fortuita, o mestre acaba chegando até ele:

Existe este grande clichê no misticismo e na meditação, segundo o qual, quando o discípulo estiver pronto, o mestre aparecerá. E eu acho que isso é de fato verdade. Em meu trabalho, eu cheguei às seqüências porque eu estava desenvolvendo idéias que eu não tivera dois anos antes, e agora eu estou trabalhando em idéias nas quais eu também não pensei há dois anos, e não tenho a mínima idéia do que estarei fazendo daqui a dois anos, aonde minha mente estará, pois ela continua se abrindo (MICHALS *apud* DUGAN, 1979, p. 148).

As primeiras seqüências tinham estrutura bastante simples, mas já abordavam temas caros ao artista, com presença marcante do sobrenatural e do inesperado. O trabalho inaugural neste setor, *The woman is frightened by the door* (1966), mostra uma moça lendo absorta em um sofá, que se apavora com uma porta que se abre ao seu lado, sem que ninguém penetre no aposento. É interesse constatar já aqui a presença do nu, constante em toda a sua obra – não só nas seqüências, como também em imagens independentes ou acompanhadas de textos. Nu que pode ter, embora não necessariamente, uma conotação erótica.

No caso do trabalho em pauta, por exemplo, não há qualquer componente sexual. A moça está nua, porém absorta na leitura, em uma pose bastante discreta e nada sensual, e age com plena naturalidade, como os frequentadores dos campos de nudismo que desenvolvem todas as suas atividades cotidianas com total alheamento, como se estivessem inteiramente vestidos. Isto é tanto verdade, que neste caso, como no dos homens nus em *The violent act* (1966) e *A man going to heaven* (1967), quase não notamos que estão nus. A chave para a presença tão constante do nu na obra de Duane Michals reside na sequência *Paradise regained* (1968), em que vemos um típico casal jovem norte-americano se despojando das vestes e dos seus pertences para transformar o apartamento nova-iorquino em um novo Jardim do Éden, no qual poderiam recomeçar o viver de forma mais plena e natural reeditando o mito de Adão e Eva.

A nudez em Michals poderia corresponder, portanto, a uma metáfora da pureza original, do eu verdadeiro, essencial e não-cultural, livre de qualquer contingência imposta pela civilização. Sendo que, por outro lado, seria possível especular se, ao colocar com tanta frequência personagens nus em suas histórias, Michals não estaria procurando inseri-las de modo inequívoco no universo da arte, assinalando: isto não é o real, é algo mais do que o real, é um sonho real, tal como indicava o título de um de seus mais belos livros: *Real dreams*.

Aliás, vale comentar que Michals não desnuda apenas seus modelos, preocupando-se em fazer o mesmo com os ambientes nos quais situa suas sequências. Ao eliminar todo e qualquer objeto decorativo supérfluo – a ponto de deixar visíveis muitas vezes as marcas deixadas pelos quadros nas paredes – ele transforma os ambientes domésticos e corriqueiros nos quais ambienta seus trabalhos em verdadeiros cenários. Os apartamentos e os escritórios que ele fotografa se tornam quase abstratos de tão vazios, não são casas de morar, são casas de atuar, são *metacasas* nas quais são encenadas breves representações que procuram analisar os relacionamentos humanos na busca do sentido mais profundo da vida.

Michals conseguiu atingir a plenitude expressiva de sua técnica narrativa muito rapidamente, no decurso de apenas dois anos, pois datam de 1968 algumas de suas obras-primas: a já citada *Paradise regained*; *The fallen angel*; e *The spirit leaves the body* – todas basicamente preocupadas com a dimensão espiritual da existência. A primeira sequência trata da imperiosa necessidade de uma vida mais espiritualizada e despojada; a segunda alerta para a dificuldade em se manter na senda espiritual, onde, segundo a fórmula consagrada, o caminhar é tão difícil quanto no fio de uma navalha; e a terceira oferece uma visão redentora e apaziguadora do espírito se desprendendo do invólucro carnal após a morte, comprovando a existência da chamada *vida eterna*.

É interessante constatar que *The spirit leaves the body* parece ter um enfoque católico (religião de formação de Michals), pois oferece apenas a certeza da existência da alma que permaneceria viva após a morte, ao passo que *The journey of the spirit after death*, realizada dois anos mais tarde, em 1970, oferece uma visão mais ampla, reencarnacionista, de clara influência budista, apresentando não só o espírito abandonando o corpo, como também atuando na dimensão espiritual antes de voltar à vida na pele de um novo recém-nascido.

Como abordarei a vertente espiritual do trabalho de Duane Michals mais adiante, focalizarei aqui apenas os trabalhos que tratam de outras questões recorrentes em sua obra, como a sexualidade, o relacionamento humano, a irrupção do imponderável na vida e o humor.

Michals sempre salientou que produzia seus trabalhos para abordar os temas que o estavam preocupando na ocasião, de forma que era – e ainda é – incapaz de prever com antecedência os desdobramentos ulteriores de sua busca artística. É possível afirmar, no entanto, que, sejam quais forem os caminhos pelos quais ele enveredará no futuro, a sexualidade permanecerá como uma questão fundamental, como um poderoso e eficaz contraponto para a morte, que, mesmo não sendo um fim, representa o fim das coisas palpáveis, das agradáveis sensações que também é preciso saber valorizar e desfrutar. Por sinal, toda a sua obra está impregnada de

uma saudável lucidez capaz de abarcar as diferentes facetas da existência sem entronizar apenas uma em detrimento das demais.

É como se Michals nos advertisse que é preciso não esquecer a natureza essencialmente transitória do ser humano, ao mesmo tempo em que se empenhasse em nos alertar que a percepção da fugacidade da vida não deve corresponder necessariamente à negação de tudo aquilo que é humano. Assim, reconhecer nossa natureza intrinsecamente espiritual não corresponderia obrigatoriamente a renegar ou desdenhar nossa forma humana, animal, que sofre e sente prazer. Para ele, a aceitação de nossa dimensão divina não implica no menosprezo da dimensão humana. É como se ele dissesse: tudo isto é ilusão, mas uma bela e deliciosa ilusão, e enquanto estivermos por aqui, presos a um corpo que sente e que impõe seus desejos, não há nada de condenável em transar e gozar, em apreciar a beleza, em degustar uma xícara de café ou um bom livro.

A questão sexual

Creio que foi a existência desta visão abrangente e complacente que possibilitou a Michals, educado dentro dos rígidos preceitos e preconceitos do catolicismo, tratar com naturalidade a homossexualidade. Não encontramos em sua obra nem a sofrida culpa nem os delírios homossexuais apologéticos encontráveis nos trabalhos de Robert Mapplethorpe ou Arthur Tress, mas, ainda assim, é possível encontrar em diversos trabalhos a presença da questão do homossexualismo, ora de forma subjacente, ora de forma explícita. Um dos trabalhos nos quais Michals, sempre discreto, parece fazer uma admissão mais do que inequívoca de sua condição homossexual é em *The most beautiful part of a man's body*⁴, em que ele focaliza o local no qual o torso se assenta

⁴ Não consegui apurar a data exata de realização deste trabalho e dos demais igualmente não-datados.

sobre os quadris, salientando que o desenho das linhas desta parte do corpo, que ele qualifica de “feminine in grace”, conduzem naturalmente o olhar para o ponto de interseção onde subsiste – não nomeado – o pênis, “the point of pleasure”. Ao mesmo tempo em que erotiza explicitamente o corpo masculino, no contraponto feminino deste trabalho, *The most beautiful part of a woman's body*, Michals, como bom norte-americano elege os seios, mas, contrariamente à tendência nacional dos EUA de erotizá-los, ele aprecia os seios apenas como símbolo sagrado e primeiro da maternidade – segundo ele, a lembrança recorrente dos sonhos dos homens velhos, como “cálido, nutritivo, lar [...]. Emblemas do amor delas”. Puro e virginal amor materno bem entendido, pois apesar de apreciar a estética dos seios (vale dizer que escolheu um par, lindo, é verdade, porém bastante discreto para os padrões norte-americanos), ele os encara mais como joias corporais, “perfeitas em suas graciosas curvas”, do que como objetos sexuais, dos quais se diria cruamente: peitos ou tetas.

O primeiro trabalho francamente homossexual de Michals é a instigante sequência *Chance meeting* (1970), que mostra dois homens (do tipo executivo com terno, gravata e sobretudo escuros) que se cruzam na rua, são atraídos um pelo outro, mas não ousam se falar, seguindo em frente, desperdiçando assim a oportunidade do encontro fortuito. Trata-se de uma franca, porém mal-sucedida, paquera, uma ocasião perdida que o autor retrata ainda de forma tímida, localizando a ação em um improvável beco sujo no qual dificilmente tais personagens burgueses iriam se aventurar, a não ser que já estivessem em busca de algo escuso, proibido, condenado pela sociedade, aquele tipo de coisa que só pode ser encontrado nas zonas mais sombrias ou remotas das cidades. Não é o caso. O que parece de fato é que o fotógrafo, ainda receoso de abordar explicitamente estas delicadas questões, optou pelo beco como um espaço mais discreto para situar uma ação que normalmente deveria ocorrer no distrito financeiro da cidade onde ambos deviam trabalhar.

Michals não está interessado apenas na homossexualidade como oportunidade de equacionar questões de foro íntimo, discutindo também

a sexualidade com um todo para abranger os relacionamentos heterossexuais. Neste particular, *The flashlight* é uma sequência de sexualidade tipicamente masculina, até mesmo machista, pois lida com a fantasia voyeurística tradicional de poder apreciar, *in loco*, total e impunemente, o corpo de uma bela mulher adormecida que o protagonista da sequência ilumina com a lanterna que dá título ao trabalho. *The young girl's dream* retoma o mesmo tema do ponto de vista feminino, com uma jovem nua adormecida em um sofá sonhando com um belo rapaz que a contempla dormindo e, seduzido por seu vulnerável esplendor, não consegue se impedir de lhe acariciar o seio esquerdo, fazendo com que ela desperte com a sensação de que foi realmente tocada.

O voyeurismo feminino também é o tema de *Watching George drink a cup of coffee*, sequência na qual uma mulher presta finalmente atenção a um personagem masculino que lhe era familiar e o observa tomando café com um olhar de admiração para suas fortes mãos, passando daí a especular como seria ele dormindo nu, de que forma seu corpo seria constituído, qual seria sua aparência ao despertar... A observadora é capturada pelo jogo das especulações eróticas a ponto de imaginar que a língua de George havia se transformado em um pênis que não cessava de se tornar maior e mais grosso... até que ela percebe que George estava rindo, pois, por alguma razão misteriosa, ele tinha conhecimento dos seus devaneios mais secretos. Este trabalho é bastante interessante, pois enfoca a questão sexual sob um prisma surrealista ou sobrenatural, pleno de humor, do humor que é a salvação do místico, impedindo-o de se tornar um desagradável e moralista prosélito sempre a querer doutrinar os demais. É este humor que salva e regenera, transformando o que parece ser um beco sem saída em uma via possível para algo de novo e estimulante.

A questão do difícil relacionamento entre os seres humanos ofereceu a oportunidade de realizar algumas sequências admiráveis. *The return of the prodigal son* sintetiza, em apenas cinco imagens, todo o poder regenerador da paternidade. Um homem – o próprio Michals – lê solitário

o jornal (*The New York Times*, o que situa a ação na época atual e, presumivelmente, na cidade de Nova Iorque), quando o filho retorna de suas mal sucedidas aventuras, vencido, arruinado e envergonhado, sem sequer ousar encarar diretamente o pai. Este, ao invés de condená-lo e repreendê-lo, consola-o, retirando a própria roupa do corpo para cobrir a nudez do filho.

O mais impressionante é a habilidade de Michals em sintetizar a essência da parábola bíblica sem recorrer ao apoio de legendas e ambientando a cena no despojado interior de um apartamento, no qual é possível ver apenas o tampo de uma mesa, um vaso de flores, parte de uma luminária, o topo de um aparelho de calefação e uma nesga do ornamento externo de uma lareira. Depuração exemplar que espelha sua tendência a incluir apenas os elementos necessários nas imagens. Entretanto, tais considerações são alheias às suas reais preocupações – mais relativas ao conteúdo, à mensagem, do que à forma nas sequências –, pois ele não parece se preocupar nada com firulas embelezadoras, concentrando-se em transmitir seu recado da forma mais eficaz e sintética possível, em um estilo que, se fosse literário, seria classificado sem dúvida como telegráfico.

O mais interessante é que, mesmo construindo suas histórias de todas as peças (encontrando locações e modelos adequados), e operando, neste caso específico, e na maioria das demais sequências, com a câmera no tripé – de forma a enquadrar um ambiente fixo que, precisamente por sua fixidez, se transforma em um cenário –, Michals não se preocupa em manter uma precisão absoluta de enquadramento. Esta característica é bem visível em *The return of the prodigal son*, na qual é possível perceber o tampo da mesa, à esquerda da imagem, crescer e diminuir quadro a quadro, o mesmo ocorrendo com a lareira no canto oposto da imagem, que cresce e diminui no quadro. Isto porque o fotógrafo não se inquieta com a precisão técnica ou estética, preocupando-se mais com a precisão do seu discurso, não com questões relativas à sensibilidade das emulsões fotográficas e sim com questões pertinentes à sua própria sensibilidade interior.

A dificuldade de ser

Person to person (1974) se enquadra na série de sequências que esmiúça as relações humanas, com a diferença de conter um aporte substancial de textos, sob a forma de legendas, que a transforma em uma verdadeira fotonovela em miniatura. A própria temática é característica das fotonovelas, os tormentos de um homem depois de ter sido abandonado pela amada, mas o tratamento conciso, elegante e restrito a quinze imagens, a diferencia das melosas fotonovelas que fizeram tanto sucesso no Brasil algumas décadas atrás. Além disto, não existe diálogo entre os personagens e sim a transcrição de seus pensamentos, comprovando que a incorporação do texto ao trabalho de Michals decorreu da necessidade concreta de transmitir aquilo que não podia ser fotografado, suprimindo assim uma deficiência da fotografia: a de não conseguir registrar aquilo que não tem substância – emoções, sentimentos, pensamentos.

Existe, assim, na obra de Michals (1976), uma combinação perfeita entre o texto e a imagem, com cada qual suprimindo a deficiência do outro. O célebre artista surrealista Man Ray afirmou certa vez que pintava aquilo que não podia fotografar e fotografava aquilo que não queria pintar. Com Michals ocorreu o mesmo, com o texto no lugar da pintura nesta fórmula. Ao combinar imagem e texto em *Person to person*, ele ampliou consideravelmente seu poder narrativo, sendo capaz de evocar sentimentos tão difusos quanto a melancolia que se apossava do protagonista ao chegar à casa vazia e constatar que a amada não o esperava mais, ou demonstrar o consolo que este encontrava em cobrir a cabeça com uma camisola por ela esquecida em um canto do armário, pois esta ainda conservava o cheiro do corpo tão desejado. Entretanto, o mais impressionante foi sua capacidade de mostrar como a distância fez o que a intimidade não havia conseguido: aproximá-los a ponto de transmutá-los pouco a pouco um no outro, com ele incorporando os gostos dela e ela revertendo sua posição de inferioridade e assumindo o controle sobre ele.

The old man kills the minotaur (1976) também aborda as dificuldades do relacionamento humano, mas efetua uma curiosa incorporação da figura mitológica do minotauro como um sedutor que atrai uma jovem incauta que víamos na primeira imagem em companhia de um senhor barbudo, possivelmente seu pai, ou, porventura, um marido idoso. Seja como for, a jovem – representada nua, em uma alusão ao seu vigor sexual juvenil, em oposição ao velho que aparece inteiramente vestido, inclusive com um suéter que já deixa inferir uma certa perda de energia vital – é atraída pelo minotauro, representado por um rapaz, também nu, com a cabeça oculta por uma máscara. Assistimos em seguida ao inevitável confronto: o velho desafia, mas é vencido pelo minotauro, que, após a luta, é apresentado com a jovem abraçada ao seu corpo em clara posição de entrega voluntária. Ocorre que o velho, mais fraco, porém mais ardiloso, desfere certa flechada que mata o minotauro para desespero da moça. Depois de morto, o minotauro é mostrado com a máscara fora do rosto, para demonstrar que o amor havia anulado sua porção animal e revelado seu lado humano, à maneira da fábula infantil *A bela e a fera*, na qual um personagem desprezível e ameaçador também revela sua natureza humana por artes do amor.

Este trabalho possui rico simbolismo acerca da possessividade amorosa, do ciúme, do temor em perder o amor, do anseio em controlar o destino alheio conformando-o à própria vontade, em suma, a respeito de todas aquelas características tão associadas ao amor mundano e sensual pelas canções populares e a literatura romântica, mas que em verdade nada têm a ver com o verdadeiro amor, pertencendo mais à esfera do desejo, na qual tudo visa a satisfação de impulsos primários que reduzem o outro à condição de objeto propiciador de prazer egoístico – idealizado e glorificado, porém, ainda assim, objeto.

The moments before the tragedy (1969) transfere esta mesma problemática da escala doméstica para a pública, abordando também em consequência o tema da violência urbana. Em apenas cinco imagens realizadas em uma única locação, é possível inferir todo um drama infelizmente tão corriqueiro na sociedade norte-americana – e hoje, mais

de quarenta anos depois de realizada esta sequência, cada vez mais difundido em todo o mundo –, o dos ataques sexuais às mulheres. Um casal sobe as escadarias do metrô e se detém um instante para terminar uma discussão, após o que cada qual parte em direções opostas, aparentemente rompidos. Então, o soturno observador careca (todo vestido de negro, inclusive com o blusão de couro tão prezado pelos sádicos), que vira toda a cena, parte atrás da moça para violentá-la, conforme indica o título. Este trabalho demonstra de forma cabal a extrema habilidade de Michals em tratar tanto das questões pessoais quanto das questões sociais e das transcendentais sempre com o mesmo talento, a mesma clareza e a mesma economia de meios.

Alice's mirror (1974) explora a oposição surrealista entre objetos de dimensões conflitantes e pouco usuais, indicando desde o título a inspiração carrolliana de *Alice no país das maravilhas* e *Alice do outro lado do espelho*, obras nas quais, depois de ingerir substâncias ou alimentos encontrados ao acaso de suas deambulações, Alice ora cresce desmesuradamente, ora encolhe a ponto de ser capaz de passar pelo buraco de uma fechadura. Esta sequência trata, desde o título, da questão da representação na arte, encarando-a não como um espelho fiel do real e sim como um espelho deformador em que cada indivíduo vê apenas aquilo que deseja ou aquilo que é capaz de enxergar, de tal forma que poderia ser encarada como uma ilustração fotográfica da máxima picassiana que afirma ser a arte uma mentira por intermédio da qual é possível aceder à verdade.

Em *Alice's mirror*, Michals denuncia a sedutora impostura da arte, desmistificando sucessivamente tudo aquilo que vemos, a começar pela primeira imagem surreal, a de um ambiente doméstico no qual vemos um par de óculos gigantesco ao lado de uma poltrona, que se revela ser apenas uma miniatura inserida em um móvel. Miniatura que vemos em seguida refletida em um espelho circular, que aparece refletido por sua vez em um espelho retangular maior, sustentado por um jovem. Jovem e espelho que aparecem refletidos em um pequeno espelho apresentado na mão direita de um homem não identificado, porém simbolizando

inequivocamente o artista, pois será esta a mão que irá esmagar este último espelho, reduzindo-o a inúteis cacos de vidro que não refletem mais nada, eliminando de uma só vez todos os espelhos, os reflexos dentro dos reflexos e até mesmo o cenário real que fora refletido no primeiro espelho circular. O que nos faz pensar na conhecida historieta oriental na qual se conjectura se a vida não passa de um sonho, no qual sonhamos que estamos vivendo ou no qual sonhamos que estamos sonhando que estamos vivendo, em uma conjectura embutida na seguinte à maneira das bonequinhas russas que vão revelando sucessivamente outra menor em seu interior. O que de fato ocorre no mundo real, com o ser humano se assemelhando a um minúsculo micróbio – predador e mortal, mas ainda assim micróbio – diante do macrocosmo, enquanto é um verdadeiro universo de proporções gigantescas para os micróbios que carrega dentro de si.

I build a pyramid (1978) joga com a questão da proporção com extremo senso de humor, o mesmo tipo de humor profundo encontrado entre os verdadeiros místicos. Nesta sequência, vemos o próprio Michals construindo uma pequena pirâmide com pedras no local mais apropriado para tanto: o Vale dos Reis no Egito, tendo ao fundo as massas gigantescas das pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos. Nas cinco primeiras imagens, assistimos a esta construção com a correta dimensão de sua pequenez em relação às célebres pirâmides que a precederam. Todavia, na sexta imagem, depois que o fotógrafo/construtor sai de cena, vemos sua pirâmide ampliada, maior do que as pirâmides reais, em virtude do enquadramento fotográfico. Ao tornar sua pirâmide maior do que aquelas dos faraós, com o auxílio dos sortilégios fotográficos, Michals indica o fato de que a fotografia foi o instrumento que lhe possibilitou a construção da sua pirâmide pessoal, a formidável obra artística que inscreveu seu nome em destaque na história da fotografia.

Apesar de cômico da própria importância e de partilhar ainda outra característica com os faraós construtores de pirâmides que o precederam, a calvície, felizmente Duane Michals tem muito mais senso de humor do que eles – quem se considera um deus encarnado não deve ter muito

senso de humor em virtude da tensão permanente indispensável para manter sempre o comportamento majestático e imponente correspondente a quem acumula a dupla função de rei e divindade. Mais descontraído, ele relata desta forma sua aventura como construtor de pirâmides:

A coisa mais difícil quando construímos a nossa pirâmide pessoal, é de se levantar de madrugada e de ir a pé até o lugar apropriado para construí-la. A segunda dificuldade reside na escolha das pedras adequadas. Eu abandonei minha pirâmide lá, para que os turistas japoneses possam descobri-la. Fico imaginando se ela continua lá (MICHALS, 1978, p. 98).

Imagem e verbo: a escrita na obra de Michals

A influência literária é perceptível nas sequências e, com mais evidência ainda, nas imagens acompanhadas de textos manuscritos sobre as margens do papel fotográfico, procedimento de Duane Michals que se tornou comum a partir de 1974. Nestes textos, que acompanham tanto imagens independentes quanto as sequências, ele expressa o que a fotografia não seria capaz de expressar, aprofundando temas apenas delineados por intermédio das imagens.

Michals é sem dúvida o mais literário dos fotógrafos, sendo importante esclarecer que tal classificação não encerra qualquer juízo negativo, servindo tão somente para sublinhar o caráter interdisciplinar de sua obra, assim como poderíamos classificar o sueco Ingmar Bergman (1918-2007) como o mais teatral dos diretores de cinema, sem por isto desmerecer o aspecto estritamente cinematográfico de sua produção. No caso de Bergman, foi precisamente o completo domínio das artes cênicas tradicionais o que fez com ele compreendesse de imediato a especificidade do cinema. Percepção que o levou, entre outros feitos, a ser o primeiro a ousar filmar os atores em extremo *close-up* sem qualquer

maquiagem, em um enquadramento claustrofóbico destinado a evidenciar toda a angústia interior de seus atormentados personagens.

Portanto, assim como é possível afirmar que foi o profundo conhecimento do teatro que permitiu a Bergman levar o cinema até onde ninguém havia ousado chegar antes, também se pode dizer que foi a incorporação da dimensão literária que permitiu a Duane Michals descortinar caminhos inteiramente novos para sua expressão pessoal em fotografia. O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) percebeu isto e destacou a singularidade do uso da escrita na fotografia por parte de Michals:

Normalmente estas palavras apostas sobre ou sob as fotografias têm como propósito explicar e indicar: dizer o que está dentro da imagem, como se temêssemos que ela não o mostrasse de forma suficiente ela própria; ou designar o real (o lugar, o momento, a cena, o indivíduo) do qual a fotografia foi extraída, como se a fotografia fosse obrigada a indicar seu lugar de origem. Os textos de Duane Michals têm uma função completamente distinta: não a de fixar a imagem, não a de amarrá-la, mas a de, ao contrário, expô-la a ventos invisíveis; ao invés de uma âncora, todo um equipamento para deixá-la navegar. O que Duane Michals pede a estes textos escritos é o de extrair aquilo que ele mesmo considera ‘sufocante’ numa fotografia; eles devem fazer com que a imagem circule no pensamento – no seu pensamento, e, a partir do seu, no dos outros (FOUCAULT, 1982, p. V).

O próprio Michals reivindicou esta ligação com a literatura ao declarar: “Eu sou um escritor de contos. A maior parte dos outros fotógrafos é de repórteres. Eu sou uma laranja. Eles são maçãs” (MICHALS, 1976, p. 5). A influência da escrita foi crescendo de tal forma que o levou inclusive a produzir textos avulsos, de existência autônoma e não acompanhando nenhuma fotografia, tais como *A failed attempt to photograph reality* e *It is no accident that you are reading this*. O interessante é que isto não fez com que ele se bandeasse inteiramente para o lado da literatura, ao contrário: para reiterar a ligação entre estes textos independentes e aqueles que acompanhavam fotografias, Michals os escrevia sobre papel

fotográfico, os enquadrava, e os apresentava junto com as demais imagens fotográficas em suas exposições.

Duas importantes referências francesas datadas da década de 1980 (o catálogo de sua exposição individual no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e a monografia da coleção *Photo Poche* do Centre National de la Photographie) indicam 1974 como o ano inaugural das imagens acompanhadas de textos. Contudo, o livro *Real dreams*, lançado em 1976, já reproduzia uma sequência acompanhada de texto, *Private acts*, datada de 1973. De qualquer forma, apesar deste precedente, será realmente a partir de 1974 que o texto se fará cada vez mais presente em sua obra, acompanhando tanto imagens avulsas independentes quanto sequências. Este é, aliás, um dos aspectos interessantes de sua evolução artística: o surgimento de um novo achado não implica obrigatoriamente no abandono das fórmulas utilizadas antes, ao contrário, costuma impulsionar uma salutar revitalização dos antigos sistemas de representação através da incorporação destes novos elementos. Foi o que ocorreu, por exemplo, com as sequências, que passaram a receber o aporte dos textos, responsáveis pelo aprofundamento e a expansão de suas mensagens.

Mensagens

No excelente livro editado por ocasião da exposição supracitada, Marco Livingstone agrupou algumas imagens acompanhadas de textos sob a rubrica *Messages*, em referência a uma intrigante sequência – sem dúvida inspirada no hábito que Leonardo da Vinci tinha de escrever de forma reversa, somente legível com o auxílio de um espelho – intitulada *Someone left a message for you* (1974). Nada mais apropriado, pois estes trabalhos de Michals são mensagens lançadas no inconsútil oceano formado pela soma do circuito internacional de arte e do mercado editorial, para derivar pouco a pouco em direção aos seus destinatários. Processo que pode parecer aleatório e pouco prático, mas que acaba sempre dando

certo, sempre atingindo o destinatário correto, conforme salientou o próprio artista no texto (manuscrito sobre papel fotográfico, mas independente de qualquer fotografia), intitulado precisamente *It is no accident that you are reading this*:

Eu estou fazendo marcas pretas no papel branco. Estas marcas são os meus pensamentos, e mesmo que eu não saiba quem você é, neste momento, de alguma forma, as linhas de nossas vidas se cruzaram nesta folha de papel no espaço destas frases. Nós nos encontramos aqui. Você não está lendo isto por acaso. Este momento estava esperando por você. Eu estava esperando por você. Lembre-se de mim (LIVINGSTONE, 1998, p. 14).

Duane Michals teve a inteligência de não se bandear definitivamente para a escrita, o que fez com que ele se tornasse um autor único tanto na história da fotografia quanto na história da literatura: o inventor de um estilo inclassificável, a meio caminho entre o texto-legenda (em virtude da vinculação com a imagem fotográfica), do aforismo filosófico (em decorrência da vocação especulativa do autor) e da prosa poética (graças ao indisfarçado lirismo).

Michals começou recuperando fotografias já existentes e atribuindo a elas novos significados pela aposição do texto antes de passar a produzir expressamente todo o conjunto imagem/texto. A obra intitulada *This photograph is my proof*, que mostra seu irmão mais moço abraçado à namorada, foi um dos primeiros exemplos desta categoria. É também dos mais interessantes, pois questiona o valor da fotografia enquanto prova documental, não através das imagens jornalísticas destinadas ao estudo da história e sim pelo viés da fotografia amadora (que representa a fatia dominante do mercado, responsável por mais de 90% da produção global), que se destina unicamente à circulação doméstica e se empenha apenas em afirmar e preservar a história pessoal de seus autores/atores.

O cientista pode empregar a fotografia para comprovar a existência de água em um planeta remoto, o fotojornalista pode empregá-la para denunciar o genocídio em um determinado país, mas o amador a utiliza

apenas para atestar – tanto para os outros quanto para si mesmo – sua própria felicidade que, sem o auxílio desta representação gráfica, se estiolaria lenta e melancolicamente no limbo de uma memória sobrecarregada pelas fúteis e sempre reiteradas solicitações externas de uma ordem social empenhada em transformar cada indivíduo em um consumidor ativo, mais do que ativo, hiperativo, porém nada reflexivo.

Com a mente obliterada por milhões de imagens destituídas de significado profundo – da beldade em evidência no momento, do exterminador hollywoodiano, dos inúmeros garotos-propaganda do atletismo, dos políticos venais, dos carros último tipo, do último paraíso terrestre a cair nas garras das operadoras de turismo, do desastre aéreo ou do terremoto da semana –, o ser humano moderno precisa de fato registrar a própria história em fotografias para provar a si mesmo que ele existe e não é apenas um documento (um RG, um CPF ou um número de cartão de crédito). É preciso registrar todo e qualquer momento de felicidade para depois ter condições de exclamar, como o protagonista desta imagem: “Esta fotografia é a minha prova. Houve uma tarde, quando as coisas ainda estavam bem entre nós, em que ela me abraçou e nós fomos tão felizes! Isto aconteceu. Ela me amou. Veja por você mesmo” (LIVINGSTONE, 1998, p. 201).

Uma fotografia sem título de um homem gordo e recurvado examinando um retrato antigo transpõe a mesma problemática para o âmbito da pintura, pois o personagem, ao se observar ali, tão jovem e esbelto, não consegue acreditar no que vê: “Quando ele era jovem, ele não podia se imaginar velho. Agora que ele está velho, ele não consegue imaginar que já foi tão jovem um dia” (LIVINGSTONE, 1998, p. 93).

O registro pictórico se constitui, portanto, em um elemento-chave para a compreensão da própria existência que, sem o auxílio destes pontos de referência visuais, torna-se cada vez mais imprecisa. Em outra imagem sem título, Michals ressalta a importância desta consubstanciação gráfica da observação visual como importante elemento para o aprofundamento do significado da existência, sem auxílio do qual parte substantiva da vida pode ser perdida na completa ignorância, como ocorreu com o modelo

nu da fotografia que remove sua camisa sem se perceber que: “Ele não se deu conta de que, no exato momento em que retirou sua camiseta, seu corpo havia atingido a perfeição. Com a inspiração seguinte, este momento havia passado” (LIVINGSTONE, 1998, p. 92).

É interessante lembrar que, fiel à sua determinação de conferir uma distintiva marca pessoal ao seu trabalho, Michals escreve sempre à mão os textos que acompanham suas imagens, com uma caligrafia que não pode em hipótese alguma ser considerada bela e que em muitos casos chega a apresentar erros de grafia e rasuras. Em vez de fazer como Victor Burgin, que acompanhava suas fotografias conceituais de comentários metalinguísticos apresentados em letras de composição industrial, Michals escrevia à mão seus próprios textos, dispensando a um só tempo os recursos gráficos de impressão ou os serviços de um calígrafo, capazes de gerar textos plasticamente mais atraentes e de leitura mais fácil, porém destituídos do sabor de veracidade e da dimensão humana conferidos pela caligrafia do artista.

Cometendo erros, rasurando palavras e acrescentando outras acima ou ao lado destas, escrevendo com letra desigual em linhas tortas e não alinhadas com as bordas da imagem, Michals conseguiu atingir um tipo especial de beleza, saborosa e verdadeira precisamente porque se parece com a escrita de uma pessoa comum. Assim agindo, ele despiu seus textos do esteticismo frio e distante, tornando-os mais vivos e vibrantes. Isto faz com que leiamos essas suas “mensagens” não com a reverência analítica com que abordaríamos uma obra literária, mas sim com o interesse cúmplice e bisbilhoteiro com o qual se lê uma carta que não nos foi destinada e à qual temos acesso por capricho do destino ou graças ao empenho de algum intrigante. Tal estratégia torna a leitura de seus textos mais prazerosa e, no fim de contas, mais proveitosa do que a de uma obra teórica ou literária, porque o pensamento é revestido por uma dimensão humana bastante saborosa.

Desta forma, o filósofo e o teórico que existem em Michals se tornam mais eficazes, pois não existe em seus trabalhos o tom preemptório ou prosélito destes, existindo tão somente um agradável clima de conversa

informal, similar àquela que só é possível com um amigo outrora íntimo que reencontramos com surpresa e deleite. Em uma conversa desta natureza, o importante não é tanto concordar ou não com o interlocutor e sim desfrutar do prazer da sua companhia, com disposição para compartilhar suas experiências, descobertas e decepções. Uma escuta atenta que redunde sempre em um movimento de aproximação e aceitação extremamente enriquecedor, pelo fato de transcender o raciocínio lógico para incorporar a dimensão humana, para penetrar no universo do outro, naquela esfera pessoal da existência na qual ele termina tendo sempre razão por atuar dentro de uma lógica própria que o governa e justifica. Um movimento de aproximação no qual é possível perceber tanto o eu do outro quanto as circunstâncias específicas determinadoras de seu comportamento.

Foucault salienta ainda um aspecto bastante interessante a respeito desta parcela do trabalho de Michals:

Estes textos são redigidos de maneira a que não saibamos muito bem de onde eles procedem. Será que era isso que Michals pensava no momento em que ele sonhava em compor a fotografia? Ou será que este pensamento lhe acometeu de súbito no momento em que ele realizou a foto? Ou será que este se anunciou depois, mais tarde, quando um dia ele olhou de novo esta imagem, como no caso de *A carta de meu pai*? E ainda, se Michals não gosta de ‘desvendar o segredo’ de seus personagens, de expor o fundo de suas almas, ele costuma dizer que ele imagina o que eles estão pensando, ou aquilo que eles poderiam pensar (*Negro é feio*), ou aquilo que eles pensam sem saber realmente que o pensam, ou aquilo que eles saberão um dia, mas ainda não sabem (*O menino aprisionado*) (FOUCAULT, 1982, p. V-VI, grifos do autor).

Além disto, seria interessante observar que a literatura é um meio de expressão basicamente estruturado sobre a memória – entendida não como uma referência fidedigna ao relato histórico e sim como ponto de partida da imaginação – enquanto a fotografia é um meio de expressão essencialmente concentrado sobre o presente que ela “congela” para

subsidiar os futuros devaneios ou análises das pessoas de pouca memória. Assim, a literatura seria uma recordação que se vai tecendo de forma lenta e laboriosa, ao passo que a fotografia seria uma recordação antecipada – um registro não daquilo que já não mais é e sim daquilo que ainda é – concebida para nos remeter futuramente, de forma igualmente instantânea, de volta a este presente cujo fim inexorável sabemos que iremos lamentar. Favorecido tanto por uma poderosa memória quanto por uma rica imaginação, Duane Michals soube estabelecer com brilhantismo uma ponte entre o verbo e a imagem, criando um sistema híbrido de expressão composto pelo melhor da literatura e o melhor da fotografia.

Fotografias pintadas

Da mesma forma natural com que começou a produzir sequências e a escrever textos para acompanhar algumas de suas imagens, Duane Michals passou, a partir de 1979, a pintar diretamente sobre fotografias, de modo inovador e desconcertante.

Suas fotografias pintadas nada têm em comum com as experiências anteriores neste campo, nem com a fotopintura do século XIX nem com as tentativas mais recentes de seus contemporâneos. Isto porque a fotopintura buscava simplesmente remediar a falta de cor da fotografia, ao mesmo tempo em que procurava conferir *status* artístico à imagem, misto de fotografia e pintura que se aparentava visualmente com esta e podia, portanto, custar bem mais caro. É possível, inclusive, fazer um paralelo entre a fotopintura clássica – e mesmo entre seu sucedâneo popular ainda hoje encontrado na região Nordeste do Brasil – e as recentes experiências de “colorização” de filmes cinematográficos originalmente produzidos em preto-e-branco. Estas tentativas buscam conferir uma aparência mais atual a estes filmes, na tentativa de obter maior aceitação por um mercado consumidor refratário ao cinema em preto-e-branco,

por associá-lo à ideia de filmes “velhos” ou, pior ainda, “de arte”, ambos igualmente abominados pelo espectador comum.

Houve, por outro lado, em torno dos anos setenta do século XX, uma espécie de retomada da fotografia pintada, efetuada, sobretudo, pelos fotógrafos de moda e de publicidade, bem como por alguns poucos adeptos da fotografia de expressão pessoal. A tendência dominante neste momento foi a de colorir apenas determinadas porções ou certos detalhes da imagem, com finalidade expressiva ou meramente comercial. Assim, um fotógrafo-autor poderia, por exemplo, colorir o céu de uma de suas paisagens de verde e/ou o mar de vermelho, enquanto o fotógrafo de moda ou de publicidade optava por colorir apenas um par de escarpins, uma bolsa ou um carro, em uma fotografia em preto-e-branco, com o evidente propósito de chamar a atenção do leitor/consumidor para estes produtos. Havia em ambos os casos um respeito quase integral pela imagem de base, que não era alterada, sendo apenas colorida.

Já em Michals, temos, ao contrário, em muitos casos, total intervenção sobre a imagem de base, que é adulterada de modo considerável. O mais significativo é que, em casos específicos, a imagem pintada não tem nenhuma relação com a fotografia que serve de suporte e que a pintura deixa entrever por transparência. Dois casos expressivos são: *Two oranges* e *Ceci n'est pas une photo d'une pipe*. Na primeira, as duas laranjas do título se sobrepõem a um retrato de grupo; na segunda, um cachimbo (cópia assumida daquele da tela de Magritte ao qual faz referência) pintado sobre fundo vermelho se sobrepõe ao retrato de um garotinho russo feito por Michals em 1958 em uma rua de Leningrado (atual São Petersburgo).

Existe nestas duas imagens a evidente vontade de questionar a relação entre a pintura e a fotografia, com as laranjas remetendo possivelmente a Cézanne e o cachimbo remetendo inequivocamente a Magritte. Ambas efetuam um discurso sobre a representação plástica do real, sendo o caso da segunda muito interessante, pois o faz tomando como base uma pintura (*Ceci n'est pas une pipe*) que já efetuava uma reflexão nesta linha. Como Magritte era um pintor surrealista, alguns interpretaram esta célebre tela

de um cachimbo acompanhado da desconcertante legenda *Isto não é um cachimbo* como uma espécie de trocadilho visual, um jogo de palavras levado à tela para nos propor um enigma insolúvel bem ao gosto dos surrealistas. Entretanto, uma observação mais atenta indica que o verdadeiro objetivo de Magritte era outro: especular a respeito dos limites expressivos da arte em relação ao real. Quando assinala que o objeto pintado não é um cachimbo, ele está desmascarando sua natureza de obra de arte de forma absolutamente sincera, pois não se trata ali de um cachimbo de verdade e sim da representação pictórica de um cachimbo. Ele próprio o indicou ao enviar, em maio de 1966, depois de ler *Les mots et les choses*, uma reprodução deste trabalho para o filósofo Michel Foucault com a seguinte anotação no verso da imagem: “O título não contradiz o desenho; ele o afirma de outra forma” (LENAIN, 1977, p. 85). Esta é uma representação que tem diversas limitações em comparação com o cachimbo real, pois, sendo bidimensional e pertencente ao corpo da pintura, não contém um verdadeiro forninho e o tubo de sucção do ar embutido em sua haste, sendo destituído de utilidade prática, pois não serve para aquilo que serve o mais barato e ordinário dos cachimbos: fumar. Tal demonstração poderia servir de comprovação para certa inutilidade da arte, visto que esta pode imitar a vida mas não pode substituí-la. Contudo, como bem sabemos, a arte tem a função mais profunda de elucidar, de conferir sentido e estímulo à própria vida, como bem indicou Picasso: “Todos nós sabemos que a arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que podemos compreender” (DUPUIS-LABBÉ, 1999, p. 36).

Por falar em Picasso, sua influência pode ser claramente percebida no *Retrato de Stefan Mihal*. Com efeito, o suposto rosto de Mihal – personagem fictício que é o alter ego de Michals⁵ – é, na realidade, uma máscara africana extremamente semelhante àquelas encontradas na célebre pintura *Les demoiselles d’Avignon* (sobretudo à da única das cinco mulheres que está sentada), marco de ruptura na obra picassiana, datado

⁵ O nome do alter ego de Duane Michals corresponde ao seu “middle name” e seu sobrenome em tcheco, idioma de seus antepassados: Stephen Michals = Stefan Mihal.

de 1907. Aliás, é possível especular se não foi de Picasso que Duane Michals colheu a ideia de pintar livremente sobre fotografias, alterando inteiramente a composição original. Isto porque é sabido que Picasso, com sua inesgotável criatividade plena de humor, tinha por hábito efetuar intervenções humorísticas nas fotografias que lhe davam, retribuindo com frequência tais presentes com as mesmas fotografias transformadas por seu toque de Midas criativo⁶.

Com ou sem influência do mestre espanhol, o fato é que as fotografias pintadas de Duane Michals apresentam a mesma liberdade criativa. Todavia, se para Picasso tal procedimento não passava de mera brincadeira ou passatempo – equivalente ao de desenhar, com o auxílio de uma lanterna, figuras fugidias no ar que só adquiriam substância palpável na película fotográfica ou cinematográfica –, para Michals as fotografias pintadas não têm nada de passatempo, constituindo, ao contrário, um campo de trabalho denso e coerente, sendo esta porção de sua produção aquela que tem sido recebida com maior reserva e prevenção em toda a sua obra, em virtude do que alguns consideram uma intromissão indevida no universo da pintura ou um virar as costas à fotografia. Contudo, Michals não é nem um intruso nem um desertor, é simplesmente um ser híbrido que, em sua incansável busca de renovação e de expansão de seu potencial criativo, tem um pé fincado na imagem técnica e outro na imagem de fatura manual. Alguns chegam a considerá-lo mau pintor, dando a entender que seria mais prudente para ele se manter afastado da prática da pintura para a qual não estaria convenientemente preparado. Ora, como considerá-lo um intruso no mundo da pintura, se em 1946, com apenas 14 anos de idade, já estudava aquarela no Carnegie Institut de Pittsburgh graças a uma bolsa de estudos? Seu talento neste setor foi inclusive reconhecido três anos mais tarde, com a espetacular obtenção de seis prêmios na Regional Art Exhibit of the National Scholastic, o que lhe valeu a honra de ter seus trabalhos expostos no Carnegie Museum de Pittsburgh.

⁶ Exemplos de imagens deste tipo podem ser vistas em DUNCAN, David Douglas. **Viva Picasso!** São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

Uma avaliação mais justa e precisa seria a de que Michals começou sua carreira artística como pintor exatamente com esta exposição, de forma que ao começar a pintar sobre fotografias, em 1979, efetuava uma volta às origens, exatos trinta anos mais tarde. Vale lembrar também que Michals obteve o diploma de Bachelor of Arts da Denver University (Denver, Colorado) em 1953, e estudou desenho na Parsons School of Design (Nova Iorque) no ano de 1956, tendo começado a vida profissional no ano seguinte, na qualidade de diretor de arte adjunto da revista nova-iorquina *Dance*, passando a trabalhar como artista gráfico do departamento de publicidade da Time Incorporated em 1958. Tais fatos induzem a pensar que Michals deveria ser – ao menos em seus anos de juventude – um desenhista de ótimo nível, pois, naqueles tempos, quando não existiam programas de computador como o *Page Maker* e o *Corel Draw*, os artistas gráficos eram forçosamente bons desenhistas técnicos. Além disso, é preciso lembrar que a Time Incorporated era então uma das maiores editoras norte-americanas, sediada no mercado nova-iorquino, o mais competitivo do país, de forma que não contrataria um jovem com apenas dois anos de experiência se este não fosse possuidor de talento invulgar.

Vale esclarecer que, na verdade, a fotografia teve pouca ou nenhuma influência no trabalho de Duane Michals, pois, desde os tempos de faculdade, ele foi prioritariamente influenciado por pintores e escritores. Por sinal, quando lançou seu *Album #7*, só admitiu a influência de um único fotógrafo, o francês Eugène Atget (1857-1927): “Eu acho que sou mais influenciado por artistas do que por fotógrafos. Eu gosto muito de Balthus, Delvaux e Magritte. O único fotógrafo que me sensibilizou mais foi Atget” (LIVINGSTONE, 1998, p. 41).

Em entrevista a Richard B. Woodward, da revista *Art News*, em 1989, ele repetiu basicamente a mesma lista de pintores, omitindo somente Paul Delvaux (1987-1994) e substituindo Atget por Robert Frank (nascido em 1924), sem, contudo, admitir a influência deste sobre sua obra. Afirmou apenas que este era “o único fotógrafo de quem realmente adorei o trabalho” (WOODWARD, 1989, p. 156). Opinião ratificada por um artigo de H. M. Kinzer, publicado na revista *Popular Photography*, no qual ele

declarou: “meu fotógrafo contemporâneo favorito é Robert Frank, mas meus sentimentos não vão, de forma alguma, nesta mesma direção” (KINZER, 1973, p. 117). Em outros momentos, ele cita ainda o fotógrafo Thomas Eakins e os pintores Odilon Redon (1840-1916) e William Blake (1757-1827), chegando a demonstrar um entusiasmo irrestrito em relação a este último.

Michals foi alguém que sempre buscou suas referências no universo da arte e acredito que a resistência ao seu trabalho como pintor se deva em parte à falta de informação, em parte ao hábito nefasto de querer classificar e circunscrever os criadores em compartimentos estanques, como se estes fossem obrigados a atuar prioritariamente em um único campo, como se não tivessem personalidades criativas multifacetadas. Por sinal, o célebre fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) enfrentou idêntico preconceito quando, na velhice, retomou o desenho e teve esta faceta de sua produção encarada com preconceito ou indulgência, como se não passasse de mero capricho senil, apesar de ele ter se iniciado nas artes visuais por intermédio da pintura, sendo inclusive discípulo do pintor cubista e crítico de arte André Lhote (1885-1962).

O diretor de arte da Condé Nast Publications, Alexander Liberman (1912-1999), ele próprio também pintor e fotógrafo, foi quem melhor delineou as razões que fazem estes fotógrafos retornarem à pintura, ao comentar o trabalho de Irving Penn (1917-2009) no livro *Passage*, resumo de meio século de carreira. O comentário se aplica perfeitamente ao impulso similar de Duane Michals:

Algumas das últimas imagens deste livro reproduzem as pinturas de Penn. Nestas, ele volta à sua motivação inicial. Outro grande, Cartier-Bresson, também voltou a pintar. O que significa esse obsessivo, prolongado, poder que existe na pintura, na mão do homem impondo um traço específico, traduzindo uma visão interior, em oposição ao registro fotográfico da realidade externa? Existe uma enfeitiçante magia, uma celebração, algo de único na pintura. A possibilidade de buscar o sublime por intermédio da visualização e da expressão da própria essência íntima; a intimidade manual; um sentimento reconfortante. A fotografia também tem

suas recompensas, mas estas são de outra natureza. A fotografia captura e fixa. Seu valor reside em registrar os momentos, congelando a história; e em seu complexo jogo com a luz. Uma ampliação fotográfica possui certo distanciamento e uma superfície necessariamente fria. O distanciamento é inerente ao processo. A manipulação mecânica das imagens, a modernidade da realização eletrônica não-manual; a capacidade de repetir e reimprimir permitem que a realização de imagens criativas alcance um público cada vez mais amplo (LIBERMAN, 1991, p. 9).

De fato, em determinado momento de suas vidas, muitos dos fotógrafos oriundos dos meios tradicionais de expressão artística são acometidos por uma espécie de nostalgia desse contato mais íntimo com a matéria – proporcionado pelo desenho, a gravura, a pintura e a escultura –, a nostalgia do “meter a mão na massa” que inexiste na fotografia. Ou melhor, que existe apenas em maior proporção no âmbito do laboratório fotográfico, entre os grandes *printers* (como se diz em inglês) e *tireurs* (na versão francesa) existem profissionais que são verdadeiros mestres artesãos (dentro da nobre acepção medieval desta expressão), ou até mesmo artistas consumados (dentro da ótica contemporânea) que não se limitam a repetir procedimentos mecânicos, efetuando o duro e glorioso embate com a matéria, característico da tradicional prática artística, moldando-a, dominando-a e curvando-a aos seus desejos. Entretanto, como hoje em dia poucos são os fotógrafos que podem ou desejam ampliar suas próprias fotografias, subsiste, em muitos, a melancólica saudade do contato maior e mais íntimo com o aspecto artesanal do fazer artístico que os leva com frequência a retornar ao desenho ou à pintura.

Duane Michals: o fotógrafo-filósofo

Apesar de nunca haver produzido escritos teóricos ou filosóficos independentes, Michals sempre se preocupou em inserir semelhantes questões nos textos que acompanham suas imagens, além de sempre ter

aproveitado todas as oportunidades para levantar problemas teóricos e existenciais em entrevistas, palestras e nos raros cursos que ministrou. Se partirmos da premissa de que filósofo é todo aquele que elabora sistemas e clarifica conceitos, podemos considerá-lo filósofo, pois como adverte Gilles Deleuze: “Em primeiro lugar, a filosofia nunca foi reservada aos professores de filosofia. É filósofo aquele que se torna, vale dizer: aquele que se interessa por estas criações muito especiais na ordem dos conceitos” (DELEUZE, 1990, p. 41).

Tive a felicidade de fazer um *workshop* do qual ele participava, em Arles (França), em 1976, e pude comprovar pessoalmente sua postura mais filosófica e investigativa do que técnica e imediatista. Para se ter uma ideia do caráter inovador e personalista de sua proposta, basta dizer que em uma semana de curso ele não tomou – e tampouco solicitou que algum aluno o fizesse – qualquer fotografia, preferindo ao contrário motivá-los a pesquisar as profundezas do próprio ser com perguntas instigantes do tipo: “Qual é a coisa que mais o apavora na vida?” ou “Qual foi a situação mais vexatória na qual você se viu envolvido?”. Em vez de oferecer fórmulas prontas para a obtenção do sucesso no campo da fotografia, ele preferia alertar sobre a importância de não se desperdiçar um segundo sequer na existência, de estar sempre vigilante e de evitar a dispersão para não perder de vista as questões essenciais, tais como a investigação do propósito da vida, do significado de nossas existências individuais e de nosso destino após a morte.

Estas preocupações faziam com que sua postura destoasse inteiramente daquelas dos demais professores do *workshop*, denominado *Photographie fantastique*, embora todos eles fossem muito interessantes e talentosos: Leslie Krims (EUA), Paul de Nooijer (Holanda) e Christian Vogt (Suíça). Seu discurso, aliado ao seu aspecto físico – quase inteira e naturalmente calvo em uma época em que isto estava longe de ser considerado atraente – fazia com que ele se assemelhasse mais a um monge budista em preleção do que a um fotógrafo bem-sucedido tanto no setor artístico quanto no comercial. Michals, tal como o conheci em 1976, parecia um homem plenamente ajustado ao seu destino, com um tipo de

personalidade que só é mais facilmente encontrada entre os místicos e os religiosos.

Infelizmente, o teor de suas intervenções públicas só deve subsistir hoje na memória daqueles que tiveram a ventura de escutá-lo. Contudo, acredito que a reunião – crítica, ordenada e comentada – de suas principais entrevistas impressas poderia dar ensejo a um livro fascinante.

Sobre fotografia

Por exigência dos imperativos editoriais da coleção *Journal d'un voyage*⁷, para a qual realizou a viagem que deu origem ao livro *Merveilles d'Égypte*, Duane Michals foi obrigado a tecer algumas considerações técnicas a respeito das fotografias incluídas no volume, assim como outras, mais genéricas, acerca do ato fotográfico, texto por ele intitulado *De l'art de prendre des photographies*:

Convidado a fazer uma conferência na universidade do Wisconsin há alguns anos atrás, eu assisti, por acaso, na véspera, a um programa de televisão sobre Ansel Adams. Dos trinta minutos de sua duração, os dez primeiros foram inteiramente consagrados em esmiuçar todo o aparato fotográfico que o artista utilizava. Todas as suas objetivas, seus filtros, seus tripés, sua câmara, seu fotômetro e até mesmo seu automóvel foram apresentados em detalhe, como se fossem verdadeiros objetos de culto dignos de adoração. A fotografia é a única das artes que alça o mito da técnica a um nível tal que a maneira pela qual a foto foi realizada acaba se tornando mais importante do que o tema focalizado. Sugere-se assim, de forma insidiosa, que a grandeza da fotografia reside nesta orgia de material e que, para apreciar a obra de um fotógrafo é preciso conhecer o equipamento que ele utiliza. A mística da técnica! Eu não consigo imaginar um programa destes dedicado a Picasso, começando por apresentar os seus pincéis, as suas trinchas, as espátulas, os tubos de pintura e até mesmo as

⁷ Concebida e dirigida pelo fotógrafo francês Jean-Loup Sieff, para a editora Denöel-Fillipachi.

telas virgens do mestre. Nem tampouco um programa sobre Joyce começando com a máquina de escrever e com as folhas em branco do escritor. A fotografia é prejudicada com frequência pela idéia de que o importante é a técnica. Mas, se é sempre possível aprender uma técnica, a arte, esta não se aprende.

Quanto a mim, eu considero o conhecimento da técnica e do equipamento necessários ao meu trabalho de fotógrafo, mas eu me abstraio destas questões no exato instante de tomada da foto. Para mim, a técnica significa o mesmo que a gramática para o escritor. Minha atenção se concentra inteiramente naquilo que eu vejo no visor e minhas mãos ajustam automaticamente a abertura e a velocidade adequadas. Minha câmara nunca se interpõe entre o acontecimento e eu. Ela está tão integrada no acontecimento que se torna invisível. É claro que seria ridículo negar a importância da técnica numa arte que passa obrigatoriamente por um aparelho. Mas também é igualmente ridículo conferir importância excessiva à técnica, desproporcional ao seu verdadeiro papel (MICHALS, 1978, p. 97).

Comentário extremamente lúcido que reduz a questão técnica à posição acessória que esta deve ter, mas que, em virtude do esforço mistificador da indústria fotográfica empenhada na criação de persistentes mitos tais como câmeras e objetivas “milagrosas”, “insuperáveis” ou “essenciais”, forjou no imaginário popular a ideia de que existem câmeras fotográficas capazes de gerar grandes fotografias. Tal visão foi amplamente disseminada também pelo expressivo contingente de fotógrafos profissionais obrigados, por força das suas especialidades, a se ampararem prioritariamente na fiabilidade e na precisão de seus equipamentos, como os fotojornalistas, que trabalham quase sempre em situações adversas nas quais é preciso operar com grande rapidez e precisão para não serem desbancados, ou, como se diz na gíria jornalística, *furados*, por seus colegas de outros jornais. É preciso não esquecer, no entanto, que um axioma técnico do âmbito jornalístico – no qual acessórios como motores, objetivas *zoom* de grande luminosidade e dispositivos *autofocus* podem ser indispensáveis, em certos casos – não é uma verdade aplicável ao terreno da fotografia de expressão pessoal tal como aquela praticada por

Michals, pois, neste campo, o fotógrafo-autor tem completo domínio de todas as variáveis, visto que concebeu a imagem antes na mente e reuniu previamente todos os componentes necessários à sua realização.

Ainda em *Merveilles d'Égypte*, podemos encontrar outro texto, de caráter mais conceitual, que causou celeuma na época de sua publicação, em 1978, pois tinha por título simplesmente *De l'inutilité des photographies*:

As fotografias são inúteis. Que podem elas transmitir de realmente comparável à grandeza e à emoção de estar realmente ali? Esses lugares possuem uma presença própria muito semelhante à própria vida. Não que eles respirem ou estejam realmente vivos, mas porque a história deles e a própria escala da presença física tem algum significado próprio. É melhor se acercar deles só, bem cedo, de madrugada, com os primeiros raios de sol. As superfícies planas despertam então para a vida, como se estas estátuas nascessem de súbito para a realidade tridimensional ao passo que antes elas estavam adormecidas e sem reflexos. O poder que elas possuem continua a produzir o mesmo efeito, fazendo com que esses lugares se revelem desta forma aos nossos olhos. Apesar de todo o poder descritivo que possuem, as fotografias estão fadadas ao fracasso. As próprias palavras são vãs. Quanto mais importante é o tema, menos a linguagem se revela necessária para discorrer a respeito. E, finalmente, ela não tem mais nenhuma utilidade, e nos resta somente olhar o outro direto nos olhos, em silêncio. Não há mais nada a acrescentar (MICHALS, 1978, p. 15).

Belo e lúcido, o texto evidencia com clareza alguns dos limites expressivos da fotografia, e, de certa forma, de toda e qualquer forma de manifestação artística, visto que existe sempre um limite que a arte não é capaz de ultrapassar: o campo íntimo e secreto das mais recônditas emoções humanas, já que a arte, mesmo a melhor arte, é sempre evocativa e sintética, nunca sendo equivalente à coisa em si.

O que este texto e outras declarações de mesmo teor de Duane Michals evidenciam é que a criação artística deve ser encarada com certa reserva, pois, enquanto sucedâneo da vida, esta, como qualquer outro

sucedâneo, jamais substitui a coisa em si, a vida sendo sempre bem maior, plena e profunda. Na verdade, o grande mérito da criação artística genuína seria o de nos ajudar a melhor ver e entender a vida em toda sua inesgotável complexidade e beleza. A arte é o dedo que aponta, mas não deve ser confundida com aquilo que ela designa.

Sobre a dimensão espiritual

Michals não foi obviamente nem o primeiro nem o único fotógrafo com preocupações espirituais, mas foi, sem dúvida alguma, aquele que externou estas preocupações de forma mais explícita. No admirável texto de apresentação do livro *Real dreams*, afirmou:

Nós somos todos estrelas, mas não temos consciência disto. Eu treino ser Duane Michals todos os dias $\frac{3}{4}$ é tudo o que sei. [...]. Quando eu tinha cerca de nove anos (no ano em que meu irmão Timothy nasceu), eu costumava me sentar na beirada da minha cama depois que todos já estavam dormindo, e ficava bem quieto. Eu tentava encontrar o ‘eu’ que se escondia em ‘mim’. Eu pensava que se eu ficasse bem quieto eu poderia encontrar aquele lugar dentro de mim no qual se encontrava o ‘eu’. Continuo procurando. [...]. Eu sou um fotógrafo profissional e um diletante espiritual, mas preferiria ser um místico profissional e um fotógrafo diletante (MICHALS, 1976, p. 6-9).

Os temas espirituais permeiam toda a sua obra, o que não nos causa surpresa quando se sabe que a inspiração fundamental para a narrativa em sequências lhe ocorreu através da contemplação das etapas de uma Via Sacra que sua mãe possuía em casa. Partindo deste primeiro relato religioso, ele construiu uma obra profundamente impregnada pelo sentimento de transcendência, muito embora não esteja presa a nenhum sistema religioso – nem à fé católica de seus pais, com a qual não se identificava muito, nem ao budismo, para o qual se direcionou na maturidade.

The human condition (1969) mostra um homem de pé na plataforma de embarque de uma estação do metrô, o qual se torna gradativamente iluminado, até se transformar em uma nebulosa composta por milhões de estrelas. Um trabalho que representa a versão fotográfica da afirmação de Michals de que somos todos estrelas, muito embora não tenhamos consciência disto. Tal afirmativa, por sinal, é uma das premissas do ensinamento ocultista, tendo sido popularizada no período intermediário às duas grandes guerras pelo mago inglês Aleister Crowley e retomada no Brasil na década de 1970 pela dupla de roqueiros composta por Raul Seixas e Paulo Coelho.

Ao situar esta sequência no prosaico – e até mesmo rebarbativo – ambiente do metrô, ele ilustrou mais um dos ensinamentos ocultos: o de que o mundo da perfeição (o Paraíso cristão ou o Nirvana hinduísta) se encontra aqui mesmo e não em alguma misteriosa e inacessível esfera superior. Só não percebe esta verdade quem ainda não atingiu a iluminação. Tudo é uma questão de percepção. A mudança se processa no observador e não no ambiente observado. O ambiente se transforma em seguida a partir daquele que o vê com novos olhos. Isto se torna plausível se acreditarmos na tese de que tudo no universo é basicamente uma só coisa: o que os místicos chamam de Deus e que os cientistas chamam de energia. De fato, como explicou o eminente físico norte-americano David Bohm:

O mundo e tudo o que nele existe é um vasto oceano de energia. O que percebemos como partes separadas – você, eu, a cadeira, o cachorro, as árvores, o ar que respiramos, a atmosfera que circunda o planeta e as estrelas da próxima galáxia – são na realidade parte de uma mesma plenitude sem emendas, do mesmo movimento holográfico que pulsa com a vida e a inteligência (NAPARSTEK, 1999, p. 128).

Paradise regained (1968) retoma o tema da possibilidade de acesso ao paraíso aqui e agora, nesta mesma dimensão. Só que o procedimento usado desta vez não é o da iluminação, como na sequência anterior, e sim o da renúncia, outra concepção recorrente no ideário místico. Nesta

sequência, um casal, fotografado em meio aos seus pertences em um apartamento burguês, vai pouco a pouco se despojando de todas as posses, inclusive das roupas, à medida que a casa vai sendo progressivamente invadida por diversas plantas que recriam o paraíso possível em uma residência nova-iorquina. É interessante observar como este tema da renúncia necessária para entrar em contato com a dimensão espiritual encontra eco em uma canção de Gilberto Gil (*Se eu quiser falar com Deus*), na qual ele enumera uma série de procedimentos para que este diálogo seja possível, como descalçar os sapatos e afrouxar o nó da gravata, simbolizando assim o abandono dos entraves impostos pelas convenções sociais que nos mantêm apartados de nossa natureza real, espiritual.

The fallen angel (1968) alerta para o fato de que, assim como o ser humano tem a possibilidade de ascender à condição divina, os anjos também podem decair para a condição humana caso sucumbam às tentações. Ao mostrar um anjo que perde suas asas (símbolo dos atributos divinos), após ter seduzido uma jovem, Michals nos lembra que percorrer o caminho espiritual se assemelha, como advertem os mestres, a caminhar sobre o fio da navalha, correndo o risco contínuo de dar um passo em falso que pode nos precipitar no abismo.

The journey of the spirit after death (1970) é uma verdadeira obra-prima que descreve o que ocorre após a morte, de acordo com os ensinamentos espirituais que advogam a crença na reencarnação. Com a mesma economia de recursos característica de toda sua obra, Michals consegue a proeza de oferecer uma versão fotográfica plausível daquilo que o ser humano vivencia após a morte. Depois de sofrer uma síncope quando desce as escadas, um homem atravessa uma região obscura e percebe então a *grande luz branca* descrita por todos os sobreviventes das experiências de quase-morte. Ainda preso à sua forma física, o espírito contempla sua imagem no espelho e se espanta – “Como posso estar morto?” –, antes de percorrer novamente os locais que costumava frequentar, de rever os entes queridos e de examinar os bens que possuía em vida. O apego à sua antiga condição o conduz ao desespero, levando-o

a implorar para voltar à vida e fazendo com que ele erre pelo astral vítima da ignorância, até encontrar um “professor” que o orienta e o faz aceitar sua nova condição de espírito. Como resultado desta aceitação ele pode então se desligar definitivamente de seu precedente invólucro carnal, ficando livre para reencarnar, o que não tarda a ocorrer, com o espírito renascendo sob a forma de um novo bebê.

Duane Michals: *The illuminated man*

Inquirido por Thomas Dugan, autor de *Photography between covers*, acerca da forma pela qual o interesse pelo misticismo e pela religião afetava seu trabalho, Duane Michals respondeu:

Isso afeta a minha vida. É mais importante do que a fotografia; é mais importante do que tudo. Infelizmente, eu não vivo desta forma, mas eu penso que esta é questão fundamental. Eu preferira ser um fotógrafo diletante e um místico profissional em vez de ser um místico diletante e um fotógrafo profissional. Eu uso a fotografia muito bem. A fotografia é o instrumento que me permite explicar minhas experiências a mim mesmo, mas o misticismo é tudo. Todo o resto é distração. Esta entrevista é distração; ser publicado é distração; tudo é uma distração, e as distrações nos impedem de nos confrontarmos com a questão fundamental. E a questão fundamental é: o que eu estou fazendo aqui? Quem sou eu? Qual é o meu lugar? E, o que acontecerá quando eu morrer? Comparado a isso tudo o mais não passa de brincadeiras sem sentido (DUGAN, 1979, p. 131).

Na mesma ocasião, Dugan comentou que ele havia sido descrito como *o retrato do fotógrafo como um jovem monge*, ao que Michals retrucou:

Oh, isto é legal. A coisa que me incomoda a este respeito é que alguém, numa entrevista que concedi a um jornal, me descreveu como sendo um místico. Eu fiquei muito chateado com isso porque

eu não sou um místico. E, no entanto, eu daria meu braço direito para ser um místico. Tudo deve passar, inclusive a fotografia. Eu agradeceria a Deus se eu fosse um místico; eu não sou. Mas uma pessoa que não sabe nada a respeito do misticismo pode pensar que eu seja um místico. Puxa vida, como eu gostaria de ser um místico; é o que eu mais gostaria. Eu estou interessado nesta área, mas é como ler uma centena de histórias de amor e então se enamorar. Bem, eu li 75 histórias de amor, mas a diferença entre ler a respeito do amor e de conhecer o amor é a experiência (DUGAN, 1979, p. 137).

Dugan indagou então se ele se limitava a ler sobre o assunto ou se praticava também, ao que Michals retrucou: “Bem, quer dizer, eu pratico. Mas não é a mesma coisa. Sim, eu medito. Eu tenho meditado por oito anos. Mas até mesmo dizer isso soa de forma pretensiosa, de modo que não direi mais nada a este respeito” (DUGAN, 1979, p. 137).

No entanto, ele dá mais informações a este respeito na mesma entrevista, esclarecendo que:

Eu sempre me interessei por religião. Eu era católico e, na época em que saí do exército, eu já havia abandonado o catolicismo. Passei os meus vinte anos correndo de um lado para o outro, transando e fazendo todo esse tipo de coisas, e, durante os meus trinta anos, quando já estava mais assentado na vida, eu comecei a fotografar, e as coisas foram se ajustando aos poucos, então tudo começou a voltar. No momento em que eu consegui silenciar um pouco todo aquele ruído em minha vida, neste silêncio, aquilo que era importante começou a voltar. O que significa que tudo sempre esteve ali e eu havia colocado aquilo de lado durante dez anos, e o trouxe de volta novamente. Eu penso que isso é muito importante (DUGAN, 1979, p. 148).

Tudo isto nos autoriza a afirmar que a fotografia intitulada *The illuminated man*, mostrando um homem com o rosto arrebatado por intensa luminosidade, pode ser encarada como uma representação do próprio autor, ainda que este, com modéstia e discernimento, nunca tenha reivindicado tal condição. As informações técnicas a respeito da

produção desta impressionante imagem ilustram à perfeição o sistema de trabalho de Michals, especialista no aproveitamento dos mais ínfimos recursos existentes e hábil em fazer verdadeiros milagres técnicos a partir de praticamente nada.

Para obter o efeito do homem com a cabeça diluída pela força da luz que dela emana, Michals aproveitou uma fissura que havia notado em um túnel urbano de Manhattan que deixava filtrar apenas um filete de luz, para lá levou um amigo em um fim de semana, tomando a precaução de vesti-lo com uma camisa de cor clara. Efetuou a leitura da luz na área do rosto do homem, mas fez uma superexposição da fotografia equivalente a dois diafragmas, de modo a obter um grande contraste entre as altas e as baixas luzes, aumentando ainda mais este contraste ao ampliar o negativo com filtro #3 ou #4. Com recursos tão simples, ao alcance de qualquer amador, Michals diluiu a cabeça do “iluminado” de modo a evocar a dissolução da identidade, a anulação do ego, que ocorre quando se alcança a iluminação. Momento em que o indivíduo retorna ao todo primordial dissolvendo-se beatificamente no Divino, como a pequena onda que se mistura à imensidão do oceano na bela imagem poética cara ao mestre Paramahansa Yogananda⁸.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers, 1972-1990**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DUGAN, Thomas. **Photography between covers: interviews with photo-bookmakers**. Rochester: Light Impressions, 1979.

⁸ “Deus é o oceano do Espírito, e os seres humanos são como as ondas que se levantam e se quebram na superfície do oceano”. Ver mais em: YOGANANDA, Paramahansa. **A essência da auto-realização**. São Paulo: Pensamento, 1998. p. 31.

DUNCAN, David Douglas. **Viva Picasso!** São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

DUPUIS-LABBÉ, Dominique (Org.). **Picasso: anos de guerra, 1937-1945.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1999.

FOUCAULT, Michel. La pensée, l'émotion in Duane Michals. In: MARQUET, Françoise (Org.). **Photographies de 1958 a 1982.** Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982. p. III-VII.

KINZER, H. M. Most Portraits are lies. **Popular Photography**, New York, v. 73, n. 5, p. 117, nov. 1973.

LENAIN, Thierry. **L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard.** Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1977.

LIBERMAN, Alexander. An American Modern. In: PENN, Irving. **Passage: a work record.** New York: Alfred A. Knopf & Callaway, 1991. p. 9.

LIVINGSTONE, Marco. **Duane Michals, photographe de l'invisible.** Paris: Éditions de la Martinière, 1998.

MICHALS, Duane. **Real dreams.** Danbury: Addison House, 1976.

_____. **Merveilles d'Égypte.** Paris: Editions Denöel-Filipacchi, 1978.

NAPARSTEK, Belleruth. **Seu sexto sentido.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

STEVENS, Nancy. Cutting trees. **The Village Voice**, New York, v. 20, n. 28, p. 73, jul. 1975.

WESTON, Charis Wilson. Interview with Charis (Weston) Wilson. Entrevistadores: Giden Bosker; Stu. Levy. **American Photographer**, New York, p. 58, Ago. 1979.

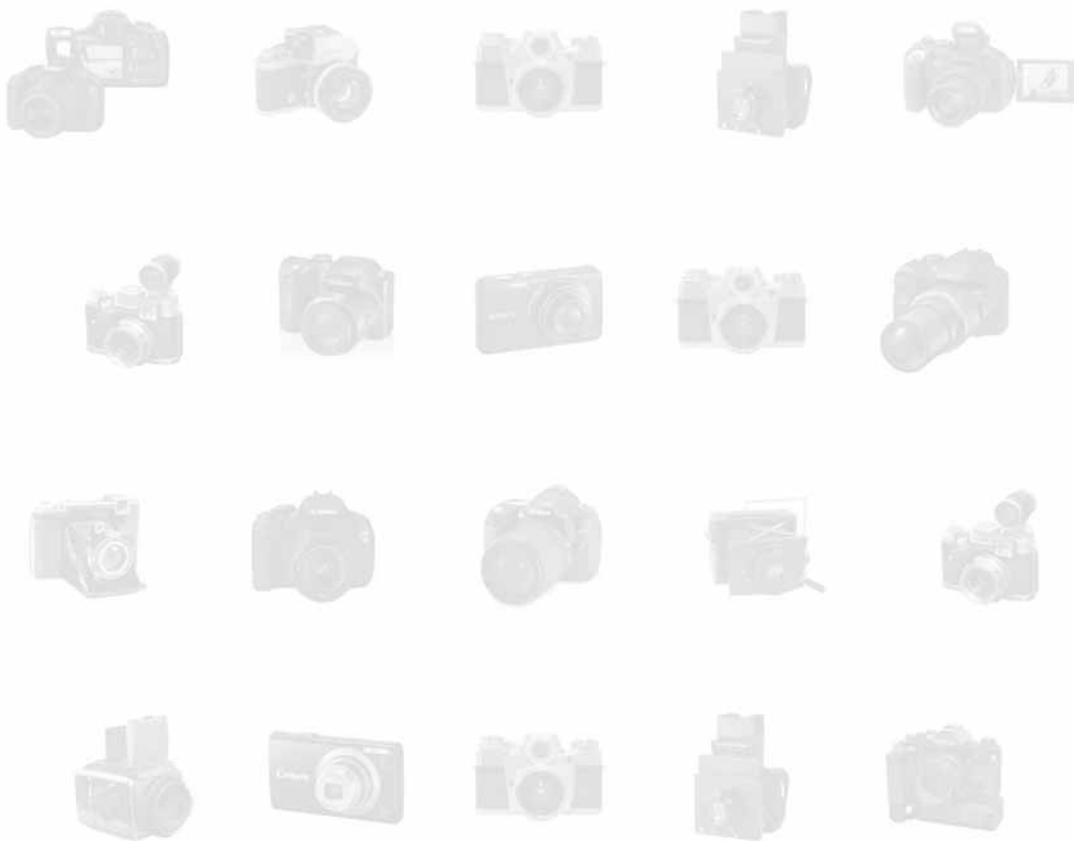
WOODWARD, Richard B. **Duane Michals**. Nova York: Art News, 1989.

YOGANANDA, Paramahansa. **A essência da auto-realização**. São Paulo: Pensamento, 1998.



Pirarucu Z-32: uma experiência de documentação fotográfica

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes



Pirarucu Z-32: uma experiência de documentação fotográfica *

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes **

Resumo: Entre os anos de 2006 e 2010, participei e documentei, em textos e fotografias o manejo de pesca do pirarucu (*Arapaima gigas*), realizado pela Colônia de Pescadores Z-32 de Maraã, no Amazonas – área da Reserva Mamirauá. Através da documentação procurei (re)construir a história dessa pesca, com foco na relação entre pescadores e meio ambiente. Dessa forma, esse estudo se propõe a apresentar e refletir sobre o processo desse trabalho: da pesquisa prévia para a elaboração do projeto à primeira abordagem aos pescadores; dos métodos empregados na documentação à organização e análise dos dados coletados; da edição final dos textos e imagens à exposição fotográfica *Pirarucu Z-32* e à publicação de minha dissertação de mestrado da qual esta documentação é parte.

Palavras-chave: Fotografia documental. Narrativa visual. Manejo de pesca. Pesca do pirarucu.

* Trabalho apresentado no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom (Grupo de Pesquisa em Fotografia) durante a realização do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 4 a 7 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus (AM).

** Fotógrafo e pesquisador. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Email: rafaelcastanheira@hotmail.com

O manejo de pesca na Reserva Mamirauá e a Colônia Z-32 de Maraã

A Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (RDSM, daqui em diante) foi criada em 1990 pelo governo do Estado do Amazonas, compreendendo uma área de 1.124.000 hectares, delimitada pelos rios Solimões, Japurá e Uati-Paraná, na região do médio Solimões, próximo à cidade de Tefé, distante cerca de 600 quilômetros a oeste de Manaus (SCM, 1996). Trata-se de uma categoria de Unidade de Conservação (UC) cuja área protegida é de uso sustentável, com o objetivo de promover a conservação da biodiversidade e a exploração racional dos recursos naturais por parte de seus habitantes.

O manejo de pirarucu foi implementado em 1999 pelo Projeto Mamirauá, hoje Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSM, daqui em diante). Juntamente com o Centro Estadual de Unidades de Conservação (CEUC/SDS), o IDSM é responsável pela co-gestão da Reserva Mamirauá e atua no desenvolvimento de pesquisa, monitoramento e extensão, visando a conservação da biodiversidade da Amazônia pelo uso sustentável dos recursos naturais e participativo das comunidades ribeirinhas da região¹.

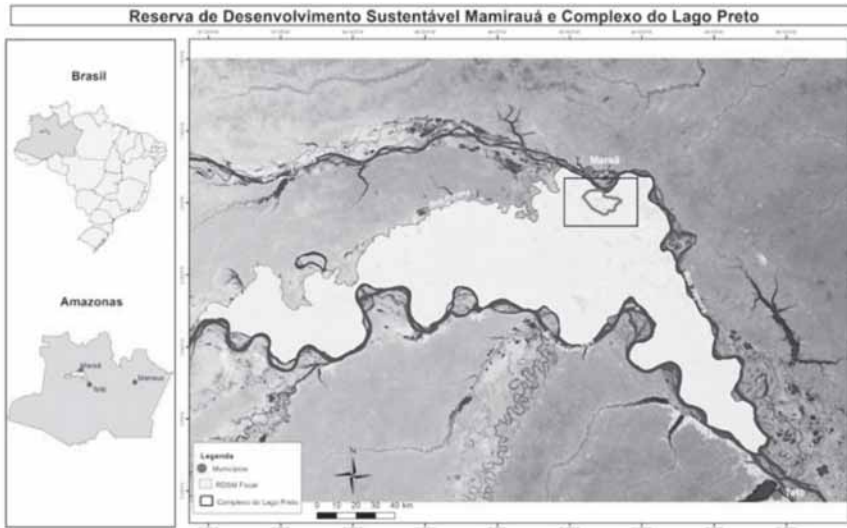
A pesca é uma das principais atividades praticadas na Reserva Mamirauá e, no Município de Maraã, além de ser a maior fonte de alimento e trabalho, ela constitui a identidade do povo da região. Pescadores locais afirmam que, no passado, os recursos pesqueiros do município eram demasiadamente explorados não apenas por seus moradores, mas também por frotas pesqueiras comerciais das cidades de Tefé e Alvarães e de outros municípios amazonenses, como Manaus e Manacapuru.

Com a criação da Colônia de Pescadores Z-32, de Maraã (Colpema, daqui em diante), a atividade pesqueira tornou-se ainda mais importante para a economia da cidade, especialmente após a implantação

¹ Para mais informações, acessar o *site*: www.mamiraua.org.br

do manejo de pirarucu, que é realizado, desde 2002, no Complexo do Lago Preto – área pertencente ao Município de Maraã e inserida também nos limites da Reserva Mimirauá (Figura 1).

Figura 1 – Mapa da Reserva Mimirauá, com o Complexo do Lago Preto destacado



Fonte: Sistema de Informação Geográfica do Instituto Mimirauá (SIG-IDSMS)

O Complexo do Lago Preto está situado a 17 km em linha reta da sede do município. É nesse local, com cerca de 18,5 km² e 37 lagos, que os pescadores da Colpema começaram, em 1999, os seus trabalhos de preservação ambiental. Em 2001, a convite dos pescadores, os pesquisadores do Programa de Manejo de Pesca do Instituto Mimirauá foram ao Complexo do Lago Preto, fizeram o zoneamento da área, nomeando os lagos e desenhando, primeiramente à mão, o mapa que foi depois detalhado com a ajuda de imagens de satélite, e constataram que a região possuía quantidade suficiente de pirarucus para o início do manejo. A partir dessa constatação, elaboraram o projeto de manejo de pirarucu para a região, cuja proposta foi enviada e, posteriormente, aprovada pela Gerência Executiva do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) no Amazonas, para o ano de 2002.

Da elaboração do projeto à abordagem junto aos pescadores

Em abril de 2006 estive em Maraã, quando pude conhecer alguns pescadores da Colpema e assistir a um vídeo amador sobre os trabalhos de manejo de pesca que fora gravado em 2004. Aquelas imagens nunca me saíram da cabeça: filas extensas de canoas no igarapé de acesso aos lagos, uma enorme quantidade de pirarucus vindo à superfície a todo momento para respirar, o frenesi de pescadores conversando animados e comemorando a cada pirarucu capturado e a natureza exuberante da selva amazônica compondo um cenário bucólico de homens em meio à mata verde.

No final de julho de 2006, na cidade de Tefé, encontrei-me com Luiz Gonzaga Medeiros de Matos, o “Luisão”, à época presidente da Colpema. Ao saber da inexistência de uma documentação sobre o manejo de pesca realizado pela instituição, propus uma parceria de trabalho que visava produzir um documentário fotográfico sobre aquela atividade. O então presidente interessou-se e convidou-me para uma reunião com a diretoria da cooperativa. Nesse encontro apresentei e entreguei-lhes uma cópia do projeto² de documentação da pesca manejada em Maraã, que, posteriormente, foi aceito por eles.

Inicialmente, o projeto de documentação tinha o objetivo de registrar as etapas do manejo: as técnicas de captura do pirarucu, seu transporte e comercialização, ou seja, registrar a cadeia produtiva do pescado proveniente do manejo de Maraã. Para isso, além do serviço como fotógrafo, dispus-me a pagar os gastos referentes aos equipamentos fotográficos. Por outro lado, a Colpema fornecer-me-ia o apoio logístico necessário para a realização do trabalho, como alimentação, acomodação e transporte para o meu deslocamento nos lagos.

² Na época, eu trabalhava para o Instituto Mamirauá e, além das conversas com meus colegas do Programa de Manejo de Pesca, pude ler relatórios anuais da instituição sobre o manejo de pirarucu na Reserva Mamirauá, sua história e descrição detalhada das atividades, o que me permitiu ter uma visão mais aprofundada do assunto que me propus a documentar.

Firmou-se naquele momento uma parceria, pela qual eu me beneficiaria com o apoio logístico e, principalmente, com o consentimento dos pescadores, que concordaram com a realização do trabalho e a minha presença entre eles. Em contrapartida, o projeto previa o direito de uso das fotografias em seus materiais de divulgação institucional. Ou seja, para a cooperativa, a parceria representou uma oportunidade de divulgação de seus trabalhos para a sociedade e, sobretudo, para as instituições que atuam no setor pesqueiro do país, além de poder contar com um banco de imagens sobre suas atividades³.

A documentação do manejo de pesca

Durante minha primeira estada na região, entre os meses de julho e dezembro de 2006, dividia meu tempo na cidade de Maraã entre a leitura de textos sobre o manejo e documentos da Colpema, entrevistas nas casas dos pescadores e coberturas fotográficas de diversas reuniões de organização para a pesca.

Além das pesquisas na cidade de Maraã, onde pude acompanhar a rotina de vida dos pescadores no dia-a-dia com suas famílias e amigos, realizei diversas viagens ao Complexo do Lago Preto para acompanhar as atividades de manejo, como a fiscalização dos lagos, a contagem de pirarucus, a preparação do acampamento e dos flutuantes de tratamento e monitoramento do pescado, a pesca do pirarucu, o pré-beneficiamento dos peixes, seu escoamento e comercialização nos mercados de Maraã, Tefé e Manaus.

O resultado do trabalho realizado no ano de 2006 é um acervo com mais de 3.000 fotografias em preto-e-branco, textos em caderno de campo, cópias de documentos oficiais e entrevistas gravadas com

³ Após a realização da documentação das atividades do manejo de pesca em 2006, enviei à sede da Colônia, em Maraã, três álbuns com cerca de 1.000 fotografias impressas em formato 10 por 15 cm, 50 pôsteres em formato 30 por 40 cm e um CD-ROM contendo todas as fotografias digitalizadas.

pescadores, membros da diretoria da Colpema, técnicos em pesca e pesquisadores de diversas instituições privadas e governamentais ligadas à gestão da Reserva Mamirauá em Marañ, Tefé, Manaus e Brasília, além de donos de barcos, despachantes, comerciantes, empresários e consumidores.

Após revelar os filmes e transcrever as entrevistas, relatos e descrições em meus cadernos de anotações, percebi que havia produzido uma grande quantidade de dados, reunindo um conjunto de imagens e textos que, se melhor trabalhado, poderia não apenas descrever a cadeia produtiva do pescado manejado de Marañ, mas, sobretudo, (re)construir a história do manejo de pesca com foco na relação entre pescadores e meio ambiente.

Uso o termo (re)construir, porque parto do princípio de que toda forma de documentação fotográfica, ainda que se pretenda registrar a realidade tal como se vê, traz consigo a subjetividade do olhar do fotógrafo. A meu ver, a câmera fotográfica não é uma reprodutora neutra da realidade e toda fotografia é autoral e traz, além de seu conteúdo, a expressão, a forma, a escrita por meio da qual seu autor se exprime. Assim, construo a história do manejo a partir de fotografias e textos produzidos por mim e minha maneira de olhá-lo.

Nesse contexto, parti para a realização de um trabalho que envolvesse uma narrativa visual⁴, cujo conteúdo abrangesse não somente a cadeia produtiva do pescado da Colpema (meu objetivo inicial), mas, principalmente, buscasse entender o que é para o pescador ser pescador, como é a sua relação com o meio ambiente e com os colegas de pesca e como ele enxerga o manejo dentro do contexto da preservação dos recursos ambientais de seu município, visando, finalmente, a produção de uma exposição fotográfica⁵.

⁴ A narrativa visual dessa documentação, apresentada ao final deste trabalho, tem como objetivo mostrar um conjunto de fotografias que, organizadas em uma sequência específica, visa dar unidade à apresentação do tema.

⁵ A exposição fotográfica *Pirarucu Z-32* foi realizada na *Potrich Galeria de Arte*, em Goiânia, Goiás, entre os dias 12 de abril e 13 de maio de 2012, e deve seguir como projeto itinerante por outras capitais do Brasil. O vídeo sobre a exposição está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZkTgAW0H46U>

Ao entrar em contato com bibliografia especializada sobre Antropologia, Artes Visuais, Fotojornalismo e Fotografia Documental, decidi dar embasamento científico às experiências que tive em campo. Para isso, entrei em 2009 no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) com um projeto de pesquisa cujo objetivo principal era discutir o estatuto da fotografia documental contemporânea a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema e fazer a análise crítica do meu trabalho de documentação do manejo de pesca e de outros trabalhos de fotógrafos que atuaram na região amazônica⁶.

Entre os anos de 2007 e 2010, não podendo viver em Maraã, fiz minha pesquisa à distância, retornando à região somente nos meses de outubro e novembro, período da pesca do pirarucu. A cada ano, permanecia em Maraã por cerca de 20 dias, tempo suficiente para colher novos dados – por meio de fotografias, entrevistas e relatos escritos em caderno de campo – que abordassem diferentes aspectos do manejo, ainda não percebidos e/ou não coletados nos anos anteriores. Esses novos dados, acreditava, poderiam dar outra perspectiva à minha pesquisa.

O trabalho de campo

1 – A abordagem aos pescadores

O fato de eu ter morado desde o início da pesquisa na sede da Colpema, em Maraã, representou um fator muito importante para a aceitação da minha presença pela comunidade de pescadores. Mesmo depois de os membros da diretoria terem aceitado a parceria de trabalho, ainda eram poucos os pescadores que me conheciam e o fato de ter meu quarto/escritório naquele local permitiu que eu me relacionasse com muitos deles quase todos os dias.

⁶ Minha pesquisa, intitulada “Visualidades Amazônicas: a fotografia entre o documento e a expressão”, foi defendida em abril de 2013 e encontra-se disponível em: <http://www.academicoo.com/artigo/visualidades-amazonicas-a-fotografia-entre-o-documento-e-a-expressao>.

Para desenvolver um trabalho de campo para a produção de um ensaio documental é necessário que os sujeitos fotografados não apenas aceitem a presença do pesquisador na comunidade, como também participem da elaboração dos dados da pesquisa. Afinal, como questiona Alves (2004, p. 110), “como o pesquisador poderá fotografar as pessoas se elas não o quiserem ali, junto delas? Ou, mesmo se o aceitarem, e sua presença causar constrangimentos?”.

Além de ser apresentado informalmente aos pescadores nas ruas da cidade por “Luisão” e Ruiter, meus dois principais informantes nesta pesquisa, houve uma apresentação formal para todos os sócios da cooperativa durante uma de suas reuniões. Nessa ocasião, expus meu projeto de documentação do manejo e expliquei que, para realizá-lo, acompanharia as atividades nos lagos para fazer as entrevistas e fotografias. Como eu estava inserido no universo dos pescadores e pouco conhecia sobre a cultura local, busquei acompanhar seu cotidiano de vida na cidade de Maraã antes do início da pesca nos lagos.

Como mencionado anteriormente, enviei à sede da Colpema as fotografias que havia realizado ao final do primeiro ano da pesquisa. Em 2007 ampliei muitos retratos e os entreguei pessoalmente aos respectivos retratados. Dessa maneira, nos anos que se seguiram (2008 a 2010), não apenas minha abordagem como também o meu relacionamento com os pescadores mudaria. Em 2006, eu tinha que aproximar-me dos pescadores, explicar-lhes os motivos da minha presença e os objetivos do trabalho para, talvez, fazer as entrevistas e fotografias. Naquele ano, muitos deles mostraram-se receosos e desconfiados com relação ao meu trabalho. Nos anos seguintes, eles já me conheciam e se sentiam mais à vontade com a minha presença e confiantes na minha documentação fotográfica. Assim, o processo inverteu-se e, ao chegar aos lagos, houve situações em que me chamavam pelo nome e me pediam para serem fotografados. Naturalmente, alguns deles tornaram-se meus amigos, informantes e parceiros importantes neste trabalho.

Acredito que muitos dos pescadores queriam ser fotografados, pois, além de poderem ter seus retratos expostos em suas casas, os pôsteres

que eu enviara a Maraã com suas imagens em meio aos peixes foram fixados nas paredes da sede da Colpema e todos que por lá passavam viam tais fotografias. É a visualidade do manejo materializada ajudando a (re)construir, de alguma forma, a história da instituição no imaginário coletivo da cidade.

É importante ressaltar que o pesquisador pode se envolver nas atividades que está documentando, adquirindo o que se chama de *recipe-knowledge* (MONTEIRO, 2001, p. 43). Mesmo não sendo pescador, eu procurava participar dos trabalhos: remava junto com eles em nosso deslocamento pelos lagos e igarapés, montava o acampamento à beira do lago, preparava a refeição do dia, ajudava na contagem dos pirarucus e até mesmo tentei pescar por meio de técnicas que nunca havia experimentado antes, como, por exemplo, com o arpão. Ao deixar de lado a câmera fotográfica e o caderno de campo para participar das atividades do manejo, meu comportamento pode também ser caracterizado como aquilo que o antropólogo Bronislaw Malinowski chamou de observação participante⁷. Isso, sem dúvida, me aproximou dos pescadores e aumentou nossa cumplicidade, contribuindo de maneira significativa para o avanço desta documentação fotográfica.

2 – Os tipos de registros

Para o estudo da comunidade de pescadores, utilizei diferentes tipos de registros: o caderno de campo, o registro de áudio por meio de gravador e fita cassete (posteriormente gravador digital, formato mp3) e, especialmente, o registro de imagens por meio da fotografia. A metodologia utilizada em campo foi sendo desenvolvida ao longo do trabalho e as escolhas dos tipos de registro, assim como o meu comportamento em campo, refletiam minhas experiências de vida: minha formação pessoal, profissional e acadêmica. O trabalho de campo envolveu as observações e reflexões anotadas em cadernos, as entrevistas e as sessões fotográficas

⁷ Observação participante é um termo usado para definir um método de investigação social no qual o pesquisador se envolve nas ações do grupo social que está analisando. Este tipo de observação implica na sua participação na vida cotidiana da sociedade que se está pesquisando, sendo Bronislaw Malinowski um de seus maiores teóricos.

realizadas nos lagos e nas cidades de Maranhã, Tefé, Manaus e Brasília. A seguir, especificarei quando e como esses registros foram realizados.

2.1 – As entrevistas

Ao longo dos cinco anos de trabalho, realizei cerca de 80 entrevistas com pescadores, diretores da Colpema, técnicos em pesca e pesquisadores de diversas instituições privadas e governamentais ligadas à gestão da Reserva Mamirauá, em Maranhã, Tefé, Manaus e Brasília, além de donos de barcos, despachantes, comerciantes e empresários. Parte das entrevistas, especialmente as com técnicos e pesquisadores em pesca, foi previamente agendada e o roteiro das perguntas elaborado com base em pesquisa sobre o assunto abordado. No entanto, a maioria das entrevistas com pescadores era aberta, sem roteiro, e as perguntas versavam sobre as atividades que estavam sendo desenvolvidas no momento, com o objetivo de explorar a espontaneidade e naturalidade dos entrevistados. Com tempos de duração que variaram de dez minutos a quase duas horas, dependendo do entrevistado e da riqueza de detalhes das respostas, as entrevistas foram divididas em três grupos: a) pescadores e membros da diretoria da Colônia Z-32; b) pesquisadores, técnicos e funcionários de órgãos ligados à gestão dos recursos pesqueiros no Brasil; c) empresários e comerciantes de pescado.

Para escrever o Projeto de Documentação do Manejo de Pesca, pesquisei a bibliografia especializada no assunto. No entanto, muitas informações, especialmente aquelas referentes à realidade do município de Maranhã, à pesca na região e à criação da cooperativa, não estão documentadas em livros e só poderiam ser obtidas por meio de entrevistas com pescadores e moradores antigos da cidade. As perguntas dessas entrevistas eram previamente elaboradas e visavam obter as informações básicas sobre a realidade na região.

Há dois momentos e objetivos distintos na realização das entrevistas. Em 2006, quando o objetivo da documentação era a cadeia produtiva do pirarucu, traziam perguntas que enfocavam a pesca, os peixes e a administração da Colpema. Nesse momento, a maioria dos entrevistados

foi de membros de sua diretoria, comerciantes, empresários do ramo e pesquisadores de instituições ligadas à gestão dos recursos pesqueiros na Amazônia.

A partir de 2007, o foco central do trabalho passou a ser o pescador e suas relações sociais durante as atividades do manejo. Nesse segundo momento, já com outro objetivo e melhor compreensão da realidade pesqueira em Maraã, meus entrevistados foram, exclusivamente, os pescadores e suas famílias. Minhas perguntas versavam sobre os seguintes temas: O que significa para o pescador ser pescador? Qual é a sua visão sobre a pesca manejada e sua importância para a preservação do meio ambiente? Além do dinheiro que o pescador obtém no manejo, o que também o motiva para os trabalhos da Colpema? Qual é o papel das mulheres e da família no manejo? Como os pescadores enxergam o manejo para o futuro?

Com essa perspectiva, as entrevistas realizadas entre 2008 e 2010 tiveram como finalidade não apenas conhecer a atividade pesqueira (métodos, técnicas e conhecimentos do pescador sobre o meio ambiente), mas, sobretudo, entender o que a profissão de pescador representa para eles. Para a seleção dos pescadores entrevistados foram priorizados os seguintes aspectos: a) presença nas reuniões da cooperativa e nos lagos durante a pesca; b) nível de envolvimento nas atividades do manejo.

2.2 – *Diário de campo*

Para fazer as anotações durante as atividades do manejo de pesca foram considerados os seguintes aspectos: a) o evento ou a etapa do manejo que estava sendo documentada; b) a data, o horário e o local da documentação; c) as ações e os atores envolvidos na cena observada; d) os discursos e diálogos realizados pelos atores envolvidos na cena observada.

O diário de campo acompanhava-me durante todo o tempo e em todos os lugares onde eu desenvolvía meu trabalho. Nele, eu anotava o dia, a hora e o local da pesquisa, os números dos filmes usados e os nomes, quando possível, dos pescadores fotografados. Descrevia

resumidamente o ambiente, os métodos e técnicas de pesca (arpão ou malhadeira), como os pescadores se distribuíaam nos lagos, como se posicionavam nas canoas, o que levavam, comiam e conversavam. Anotava também as minhas impressões sobre a pesca e as conversas entre os pescadores – registros que as fotografias não podiam captar. Sobre a “necessária complementaridade” (virtudes e potencialidades) da escrita e da visualidade fotográfica, o antropólogo Etienne Samain, na introdução do livro *Argonautas do Manguê*, de André Alves (2004), explica que:

[...] Entre a escrita e a visualidade existem laços de cumplicidade necessários. Uma e outra, à sua maneira e com a sua singularidade (ora enunciativa, ora ilustrativa, ora despertadora), complementam-se. A escrita indica e define o que a imagem é incapaz de mostrar. A fotografia mostra o que a escrita não pode enunciar claramente (SAMAIN, 2004, p. 61).

2.3 – *As fotografias*

Neste trabalho, as fotografias são o principal instrumento de registro das atividades do manejo de pesca. Desde o início da documentação, elas exerceram um papel fundamental na tomada e, sobretudo, na apresentação dos dados aos pescadores, já que a maioria não sabe ler e, diante dessa realidade, meus textos pouco adiantariam. A partir do segundo ano de documentação (2007), as fotografias foram usadas para análise das atividades do manejo e debate com os pescadores, principalmente com os meus informantes. Juntos, diante das imagens produzidas no ano anterior, podíamos discutir e refletir sobre as cenas registradas. Estas conversas se mostraram extremamente importantes para a definição dos temas e categorias do roteiro de apresentação das fotografias desta pesquisa.

Com a câmera fotográfica, procurei registrar as cenas que melhor descrevessem as diferentes atividades realizadas pelos pescadores no manejo. Em 2006, ano em que vivi seis meses entre os pescadores, produzi cerca de três mil fotografias. Nos anos seguintes esse número diminuiu, não apenas por ter ficado menos tempo na região, mas, principalmente,

por ter documentado somente aquilo que acreditava faltar para a conclusão do trabalho. A cada ano, após analisar as fotografias dos anos anteriores, percebia que determinadas atividades não haviam sido registradas ou precisavam ser melhor detalhadas imagneticamente. Assim, para o ano seguinte, antes de retornar aos lagos, eu anotava no caderno de campo os temas que deveriam ser fotografados e abordados nas entrevistas.

Houve, portanto, um refinamento na produção das fotografias, haja vista que, à medida que o trabalho evoluía, diminuía as atividades a serem registradas. Assim, em 2007 e 2008, o foco do meu trabalho estava na figura do pescador. Nesses dois anos, realizei a maior parte das entrevistas e produzi respectivamente 1.050 e 540 fotografias, sendo a maioria retratos de pescadores. Nos anos de 2009 e 2010, apenas 216 fotografias foram produzidas, pois me concentrei basicamente em duas questões muito importantes: a identificação dos nomes completos dos pescadores fotografados e a coleta de suas assinaturas para a Cessão de Direitos de Uso de Imagens.

Edição das fotografias

Entendo que o fotógrafo deva criar mecanismos que facilitem a organização e edição de suas fotografias. No meu caso, que havia produzido cerca de cinco mil fotografias ao longo do trabalho, identificar todos os filmes com número e data de uso foi essencial para que eu pudesse, meses depois, editá-las, separando-as por temas e categorias. Pela numeração do filme e sua data de uso, pude analisar simultaneamente fotografias, entrevistas e anotações feitas em meu diário de campo e contrapor as informações verbais com as visuais.

A interação das linguagens verbal (escrita) e visual (fotografia) contribuiu para o trabalho de edição das imagens, já que, ao fotografar, meu olhar concentrava-se no detalhe recortado pelo enquadramento e, ao escrever, minha observação se voltava para o ambiente, o contexto, os cheiros, as vozes e minhas sensações. Nesse contexto, as entrevistas e

anotações em diário de campo ampliaram minha percepção sobre o manejo, ou seja, me estimularam para a produção de fotografias de cenas que eu simplesmente não enxergava, me indicaram informações que elas deveriam conter, e me possibilitaram, sobretudo, detectar importantes informações nas fotografias produzidas nos primeiros anos deste trabalho, as quais, por vezes, eu ignorava.

Para o desenvolvimento da narrativa visual, selecionei inicialmente 680 imagens. Destas, em um segundo momento, escolhi as 48 que compuseram a exposição fotográfica. Essa seleção priorizou não apenas a cadeia produtiva do pirarucu, mas, principalmente, as relações sociais entre os pescadores, suas famílias e sua cidade. Por razões de espaço, apresento aqui apenas parte das fotografias (Figuras de 2 a 20)⁸ que compuseram a exposição *Pirarucu Z-32*.

Figura 2 – Reunião dos pescadores no Complexo do Lago Preto para definição final das regras do manejo



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

⁸ Todas as fotografias apresentadas neste trabalho, assim como todas as componentes da exposição, foram autorizadas pelos fotografados e pela Colônia de Pescadores Z-32 de Maraã (Colpema) por meio de Cessão de Direitos de Uso de Imagem, em meu poder.

Figura 3 – Pescadores fazem limpeza do igarapé de acesso aos lagos



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 4 – Pescadores remam pelo igarapé em direção à bacia do Lago Preto



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 5 – Em fila, pescadores aguardam liberação dos fiscais para começar a pesca



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 6 – Pescadores se espalham com seus arpões pelo lago e aguardam a boiada do pirarucu para arpoá-lo



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 7 – O pescador Marcelino Orguizes mantém-se atento para perceber qualquer movimento na água



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 8 – Pirarucu “bóia” e pescadores jogam os arpões em sua direção



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 9 – Pirarucu “bóia” ao lado da canoa e pescador lança seu arpão para capturá-lo em seguida



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 10 – Pescador traz, pela arpoeira, o pirarucu para próximo de sua canoa e dá o golpe final, em sua cabeça, com uma clava de madeira



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 11 – Após cortar a lateral da boca do pirarucu, o pescador puxa-o para dentro da canoa



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 12 – Pescador Hamilton Alves de Freitas puxa um pirarucu para dentro de sua canoa



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 13 – Pescadores, monitores e tratadores de pirarucus se aglomeram no flutuante para acompanhar os trabalhos de pré-beneficiamento do pescado



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 14 – Os pirarucus são levados para os barcos e acondicionados em câmaras frias com gelo



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 15 – Na Feira da Panair, em Manaus, o pirarucu é vendido inteiro e eviscerado aos feirantes da cidade



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 16 – Comercialização de pescado na balsa da Feira da Panair, em Manaus



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes
Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

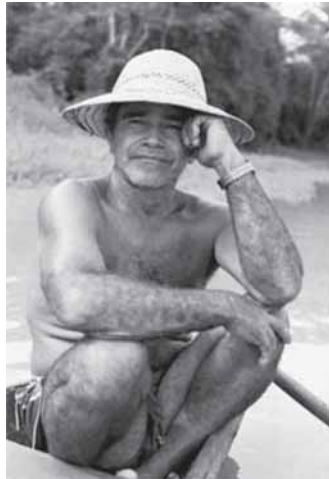
Figura 17 – Pirarucus são vendidos em partes no comércio varejista da Feira Manaus Moderna



Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 18 – Aloísio de Oliveira Veloso, pescador



“[...] o pescador tem valor porque ele leva peixe às família que por aí, você sabe, é muito grande, né. Por toda parte tem o consumo de peixe. Quer dizer que nós dá de comer a quem não pesca”⁹

Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

⁹ Entrevista concedida a Rafael Castanheira Pedroso de Moraes, no Complexo do Lago Preto, em outubro de 2009.

Figura 19 – José de Souza Praiano, “Zeca Praiano”, pescador



“Um pescador profissional associado ele tem muita responsabilidade, não pode pescar um peixe no clandestino. Ele tem que pescar aquele peixe que tá fora de preservação. É assim que representa mesmo. Eu não entendo muito bem não, mas um pescador profissional ele representa uma criatura assim social, né. Ele é da sociedade com certeza! É uma pessoa que é reconhecida¹⁰”

Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Figura 20 – Luis Gonzaga Medeiros de Matos, o “Luisão”



“Não existe mais aquela época do patrão. Agora o patrão é cada um de nós que juntos através do manejo poderemos conservar a natureza e dela extrair o nosso sustento. [...] O futuro dessa reserva é vocês [os pescadores da Colônia Z-32]¹¹”

Fotografia: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Fonte: Acervo pessoal de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

¹⁰ Entrevista concedida a Rafael Castanheira Pedroso de Moraes, no Complexo do Lago Preto, em outubro de 2008.

¹¹ Luis Gonzaga Medeiros de Matos, o “Luisão”, em discurso durante a reunião geral dos pescadores realizada dia 26 de outubro de 2006, no Complexo do Lago Preto.

Considerações finais

Entendo a fotografia documental como aquela desenvolvida a partir de um projeto de longa duração, previamente elaborado por um autor que possua conhecimento e envolvimento com o tema abordado. As fotografias devem ser organizadas e apresentadas em uma narrativa que descreva, em um determinado tempo e espaço, as ações e seus personagens.

As fotografias revelam o pensamento e o sentimento de seu autor frente às situações vivenciadas. Sua produção está diretamente ligada a sua biografia: suas origens, os espaços sociais frequentados, suas referências visuais e as práticas culturais do seu tempo. Ademais, para a compreensão das escolhas técnicas e estéticas que moldam a linguagem visual de um fotógrafo, é preciso conhecer o contexto no qual suas obras foram produzidas, a diversidade dos temas abordados e a construção de sua narrativa visual.

Neste trabalho apresentei a documentação do manejo da pesca de pirarucus da Colônia de Pescadores Z-32 de Maraã (Colpema), com a qual procurei reconstruir a história dessa atividade e a de seus membros. Com uma maneira particular de olhar esta realidade, procurei não somente montar um banco de imagens que pudesse servir como fonte de pesquisa para futuras gerações de pesquisadores, mas, principalmente, contribuir para a recuperação e preservação da memória e a formação do imaginário coletivo sobre essa região e sua atividade pesqueira.

Ao longo dos cinco anos de trabalho, realizando entrevistas com os atores sociais envolvidos no manejo, produzindo fotografias e coletando dados sobre suas atividades, conclui que esse modelo de pesca em Maraã não tem apenas promovido a conservação do pirarucu, por meio de uma atividade ambientalmente responsável, que aumenta o lucro e o poder de escolha e consumo dos pescadores, mas tem recuperado os valores culturais da pesca tradicional e promovido o espírito de coletividade entre os pescadores e demais atores sociais envolvidos nesse processo.

Acredito que esse modelo de manejo deva ser estudado, pesquisado e divulgado, não apenas para conservar os recursos naturais e melhorar as condições de vida dos pescadores, trazendo-os para a formalidade, mas para agregar valor ao produto pirarucu em novos mercados e promover o intercâmbio de conhecimentos e tecnologias aplicadas no manejo entre pescadores, pesquisadores e empresários do Brasil e do mundo, estimulando-os a criar e implementar novas técnicas, eficazes tanto para as comunidades de pescadores quanto para a ciência e a indústria pesqueira.

Referências

ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Os Pensadores, XLIII)

MONTEIRO, Rosana Horio. **Videografias do coração: um estudo etnográfico do cateterismo cardíaco**. 2001. Tese (Doutorado em Política Científica e Tecnológica) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SAMAIN, Etienne. Balinese character (re)visitado. In: ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004. Prefácio.

SCM - SOCIEDADE CIVIL MAMIRAUÁ. **Mamirauá management plan**. Brasília: SCM, CNPq/MCT, 1996.

Fotografia:

usos, repercussões e reflexões

Este livro reúne, em seus dez capítulos, contribuições de fotógrafos, pesquisadores e professores de fotografia de dez instituições brasileiras de ensino superior. Alguns dos trabalhos aqui apresentados estimulam o leitor a refletir sobre a linguagem e a estética fotográfica; outros apresentam propostas metodológicas inéditas de coleta e análise de fotografias. E há os que convidam o leitor para um passeio curioso e relaxante pelo mundo mágico da arte da fotografia, sendo que um deles traz o belíssimo resultado plástico de uma experiência imersiva de documentação fotográfica.

Fotografia: usos, repercussões e reflexões, ao reunir modos distintos de pensar a fotografia, pretende, além de trazer novos conhecimentos ao leitor, ser uma ferramenta auxiliar de ensino em sala de aula e transformar-se em fonte de pesquisa para a produção de novos materiais sobre fotografia, tanto em cursos de graduação quanto de pós-graduação *lato e stricto sensu*.

Apoio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA



9 788583 960010

Distribuição gratuita, proibida a venda.