

OLHAR E DOCUMENTO: BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE AS FOTOGRAFIAS DE ALEXANDER GARDNER

Hélio Sôlha

O presente artigo, extraído com pequenas modificações de minha dissertação de mestrado (SÔLHA, 1998), busca tratar das “visões” e “olhares” que fotógrafos constróem sobre ocorrências públicas, nos primórdios da incorporação da fotografia pela imprensa, antes do jornalismo (particularmente o visual) se transformar em apenas mais um dos *media* em que estamos imersos. O caso particular, mas fortemente representativo, aqui abordado será o do fotógrafo novecentista Alexander Gardner e o constante embate de seu olhar com as visões oficiais.

Gisèle Freund, ao comentar as notícias veiculadas pela imprensa da época da apresentação pública do daguerreótipo, chama a atenção para as multidões que correm para as ruas de Paris, carregadas de instrumentos e acessórios, numa verdadeira “febre de experimentação” (FREUND, 1976:29). Trazendo as marcas de sua origem, a fotografia imediatamente impõe uma dupla e permanente característica: possuir simultaneamente um valor estético e documental (KOSSOY, 1989:32). O mundo começa a ser conhecido através da capacidade virtualizadora da imagem tecnicamente produzida. Paulatinamente o cidadão comum toma contato com olhares lançados por outrem sobre as pirâmides egípcias, os hábitos africanos ou os habitantes do, ainda, Novo Mundo. A ânsia documentadora busca cumprir sua função tanto no diálogo com seus contemporâneos, quanto em suas responsabilidades para com o futuro, registrando e perpetuando fragmentos dos acontecimentos infalivelmente em desaparecimento.

As “cartes-de-visite”, o cartão postal e a imprensa ilustrada com fotografias instalam-se com razoável rapidez no cotidiano das pessoas, apontando para as diversas demandas de uso da fotografia. Da documentação da Guerra da Criméia - primeiras fotografias feitas de uma guerra - realizada por

Roger Fenton (1819-69), às tomadas familiares propiciadas pelas “ratoeiras” da Kodak no final do século, o caráter documental, descritivo e artístico da fotografia é revelado em toda a sua gama. Sem exceção, do registro científico ao projeto estético, da documentação sociológica e histórica à divulgação turística, da constatação jornalística à luta política, o uso da imagem técnica esteve sempre notavelmente assinalado pelo realismo de sua aparência.

À veracidade naturalista da fotografia correspondiam os anseios de ter cristalizadas impressões e olhares daquilo que se tinha como fugidio, passageiro. O imaginário moderno, marcado pela realização plena de suas próprias verdades, ganha, enfim, sua dupla materialidade: a de se tornar visível, extensível, e a de poder se legitimar pelo próprio desenvolvimento técnico da fotografia.

Projetos de documentação não faltaram. Susan Sontag (1981:87) registra a publicação de *Excursions Daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe* em 1841. Mathew Brady (1826-96) e Alexander Gardner (1821-82), ao contrário de Roger Fenton, que tivera seu empreendimento financiado sob a condição de não mostrar o lado repulsivo da guerra, documentaram, com crueza e sensibilidade, a Guerra de Secessão nos EUA. Na busca de objetividade, produziram, pela primeira vez, um olhar público para os horrores da guerra, destituídos, pela fotografia, de qualquer nobreza ou heroísmo.

A propósito das coberturas de guerra realizadas por Brady e Fenton, Freund esclarece:

"Las imagenes de Fenton, censuradas de antemano, dan una visión de la guerra como si se tratara de una jira campestre; en cambio las de Brandy y sus colaboradores, entre quienes figuran Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, dan por vez primera una idea muy concreta de su horror. Las fotografías que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividad que se confiere a esos documentos un valor excepcional, sobre todo si recordamos que la técnica rudimentaria de la daguerreotipia (los aparatos pesan kilos, la preparación de las placas y el período de pose son largos) no facilitaba su trabajo.

Sin embargo, la venta de las fotografías no respondió en absoluto a las esperanzas de Brandy, que perdió toda su fortuna en esa aventura. Finalmente tuvo que ceder esas fotos a su principal acreedor, la firma de productos fotográficos que le había suministrado el material. Esta

imprimió y publicó esas fotos durante varios años, pero Brady se había arruinado" (Freund, 1976: 97).



Figura 1. Timothy O'Sullivan. "A Colheita da Morte", Gettysburg, 1868.

Brady, Gardner e O'Sullivan fotografaram com o compromisso duplo e pioneiro de utilizar-se da imprensa para permitir que um número muito grande de pessoas pudesse *ver* o que de fato ocorria nos campos de batalha; ao mesmo tempo, suas fotografias documentavam, com cruel clareza e objetividade, suas opiniões sobre a guerra. Documentavam objetivamente, mas reconhecendo a objetividade dentro dos limites dos seus próprios pontos de vista, seus olhares de fotógrafos.

O projeto Brady, mesmo com o fracasso financeiro, antecipava-se, em muito, à utilização das imagens nos Meios de Comunicação de Massa. Mesmo assim, análogo confronto entre a produção de fotografia e os dominantes interesses de Estado os EUA só tornariam a ver na guerra do Vietnã.

Se Gardner não fez concessões quanto ao seu olhar sobre os fatos, também não permitiu que a importância desses fatos se impusesse sobre o seu senso estético. Suas fotografias parecem querer demonstrar todo o tempo que a eloquência da imagem se constrói sobre as formas como o fotógrafo a constitui: enquadramento, controle da luz, organização das formas e volumes, todo um cuidadoso trabalho para que a fotografia expresse as intenções e sentimentos do fotógrafo. Uma rápida passagem por uma de suas mais importantes

fotografias, comparada com outra sobre o mesmo tema, pode esclarecer um pouco mais sobre o comportamento deste profissional.

Lewis Payne, condenado à morte pela participação na conspiração que resultou no assassinato do presidente Lincoln, aparece aqui em dois momentos: na Figura 3 o fotógrafo, contratado pelo governo, mostra o “assassino frio”, recém capturado, de semblante duro, obscurecido pelo chapéu. Já Gardner, na Figura 2, apresenta um jovem rapaz amedrontado pela frieza da prisão e pela morte inexorável.



Figura 2. Alexander Gardner. "Lewis Payne", 1865.

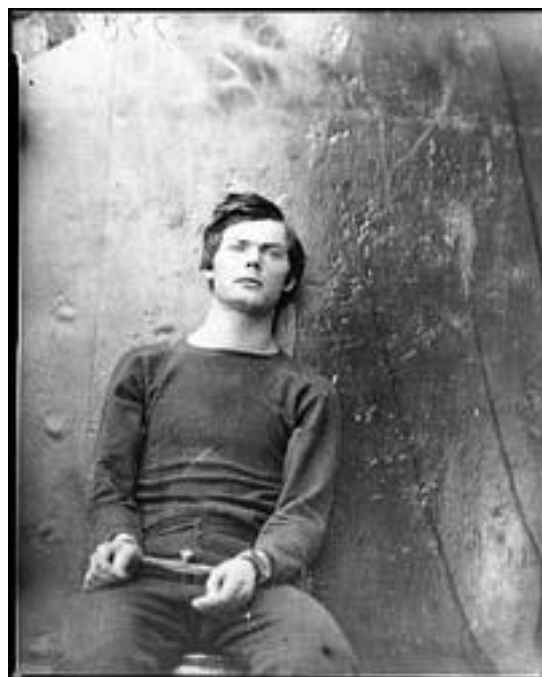


Figura 3. Fotografia desconhecida. Lewis Payne, na prisão, 1865.

Na fotografia oficial, a única preocupação é com o enquadramento centralizado da imagem de Payne. O soldado que guarda o prisioneiro aparece cortado ao meio, quase fora do quadro, dando a impressão de um total desleixo, mas que, ao mesmo tempo, reforça a idéia do “instantâneo”, de fotografia sem qualquer preparação ou pose. O cenário da prisão é retirado da imagem pelo uso de lonas, neutralizando o contexto da cena.

Na fotografia de Gardner, ao contrário, a cuidadosa elaboração, que reveste a fotografia, demonstra um olhar quase solidário à tragédia que vai marcar o final da vida de Payne, apesar da comoção da opinião pública, que já

o havia condenado. Um enquadramento cuidadoso, marcado por dois grandes volumes (a figura humana, à esquerda, e parede da cela, à direita), o cuidadoso tratamento das luzes e do foco, alterando a percepção dos planos, deixando a figura de Payne como que envolvida pela rudeza da parede da prisão, todos os elementos da imagem induzem a um sentimento de compaixão pelo condenado. Gardner não se deixa envolver pela revolta do momento e, munido de sua experiência e conhecimento na fotografia, argumenta pela vida.

As fotografias Brady e sua equipe não apenas apontaram para a desumanidade da guerra, ou os horrores frente à morte de jovens impelidos ao assassinato por duvidosas motivações políticas. Ao contrário, argüiram consciências, expressaram pontos de vista e ousaram discordar e não fazer coro ao senso comum ou aos interesses poderosos; mais além, servem ainda como legado do testemunho daqueles olhares, permitindo-nos hoje enxergar aqueles eventos de forma muito mais próxima à complexidade que certamente os compôs. Esta posição impôs o seu custo aos fotógrafos, mas contribuiu para alterar radicalmente o sentido do uso da fotografia documental.

Galeria

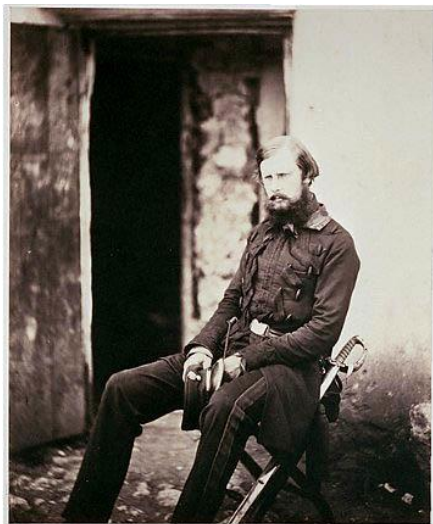
Fenton



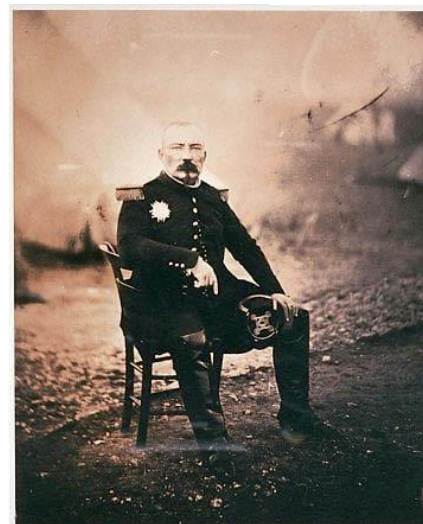
Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieut Gen.l Sir J.L. Pennefather
 & Staff
 1855
 salted paper print
 13.5 x 19.8 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 81:1233:0001



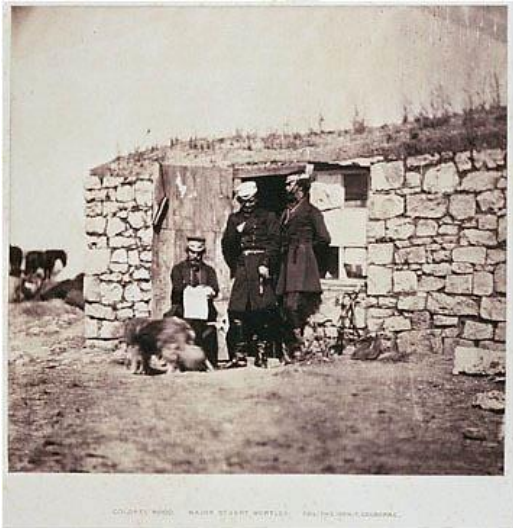
Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieut Gen.l Sir
 W.J. Codrington K.C.B.
 1855
 salted paper print
 16.5 x 15.0 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 GEH NEG: 7962
 81:1234:0001



Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieut Colonel
 Prince Edward of Saxe Weimar
 1855 / print 1856
 salted paper print
 18.8 x 15.5 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 GEH NEG: 35733
 81:1234:0002



Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: General Bosquet
 1855
 salted paper print
 18.8 x 15.1 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 GEH NEG: 7928
 81:1234:0003



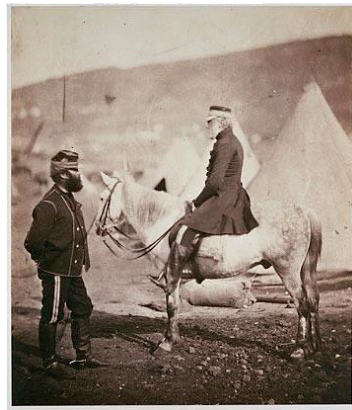
Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Officers on the Staff of
 Lieu.t Gen.l Sir Richard England
 1855 / print 1856
 salted paper print
 13.8 x 14.6 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 81:1234:0004



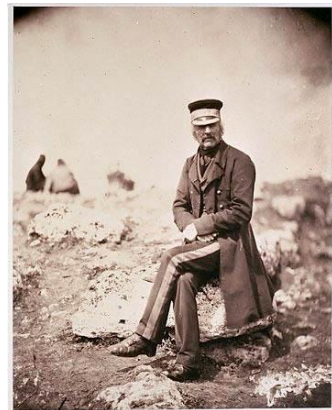
Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lt. Gen.l Sir
 George Brown, G.C.B.
 1855
 salted paper print
 17.5 x 13.6 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 81:1234:0005



Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieu.t Col.l
 Brownrigg, C.B. & the Russian
 Boys
 1855 / print 1856
 salted paper print
 16.7 x 15.5 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 GEH NEG: 17509
 81:1234:0006



Fenton, Roger English (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieu.t
 Gen.l The Hon.ble Sir J.Y.
 Scarlett, K.C.B.
 1855 / print 1856
 salted paper print
 18.7 x 16.1 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 81:1234:0007



Fenton, Roger English
 (1819-1869)
 TITLE ON OBJECT: Lieu.t
 Gen.l Sir J.L. Pennefather,
 K.C.B.
 1855 / print 1856
 salted paper print
 19.8 x 15.9 cm.
 Gift of Alden Scott Boyer
 GEH NEG: 35735
 81:1234:0008

Gardner



Confederate dead on the east side of the Hagerstown Pike near the hill where the Visitor Center is located today, with the photographer looking toward the Dunker Church. (Gardner photo #552)



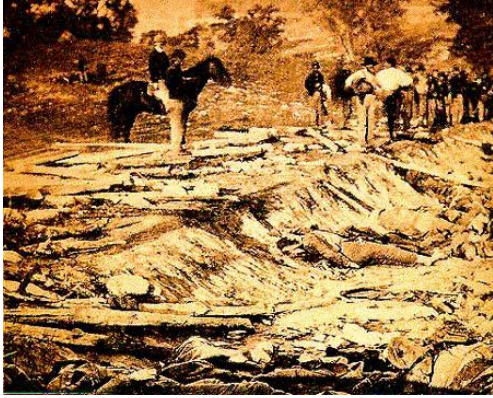
Confederate dead gathered for burial. Photo taken September 19, 1862. (Gardner photo #557)



Confederate dead along Hagerstown Pike, with the photo taken from the west side of the Pike, looking southeast. Photo taken September 19, 1862.



Confederate dead along the west side of Hagerstown Pike. Photo taken about 500 yards north of Dunker Church, looking north, on September 19, 1862. The dirt lane on the left is not Hagerstown Pike, but a path on Miller's Farm. Hagerstown Pike is on the far side of the post-and-rail fence. (Gardner photo #560)



Confederate dead at Bloody Lane, looking northeast from the south bank. The group of Union soldiers looking on were likely members of the 130th Pennsylvania, who were assigned burial detail on the 19th. Photo taken September 19, 1862. (Gardner photo #565)



Confederate dead at Bloody Lane, from the north bank looking southeast with Henry Piper's cornfield in the background. Photo taken September 19, 1862. Today the stone tower stands at the far end of this lane. (Gardner photo #563)



Photo taken of Bloody Lane after the war, looking east down the lane. The Union army had attacked across the field to the left

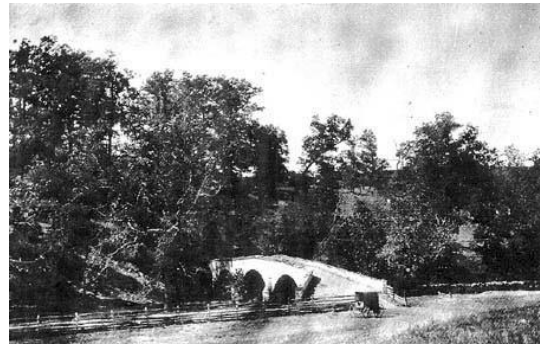


Photo taken September 21, 1862, at Burnside Bridge, with the photographer's horse and photo-studio wagon parked near the east end of the bridge. (Gardner photo #600)



President Lincoln visits General McClellan at McClellan's headquarters on October 4, 1862. Visible on the ground at the lower left is one of 39 captured Confederate battle flags. (Gardner photo #602)

Bibliografia

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo : Ática, 1989.

OWNSBEY, Betty J. **Alias Paine - Lewis Thornton Powell, the mystery man of the Lincoln Conspiracy**. New York: Jefferson, NC, McFarland and Co., 1993.

SÔLHA, Hélio L. **A construção dos olhares**: imagem e antropologia. 1998. 253p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Arbor, 1981.