

O GIGANTE CAMPESINO DE MARTIN CHAMBI ¹

Fernando de Tacca

Escolher uma imagem para analisar é sempre uma tarefa difícil pelas características de personalidade, subjetividade e cognição que envolvem essa escolha. À interação entre o olhar analítico e a imagem interpõem-se fluxos racionais e emocionais, alteridades e identidades. Muitas vezes vemos somente o outro, outras vezes nos vemos refletidos em ilusão auto-projetiva.



Campesino Gigante de Paruru, Cusco, 1932

A leitura de uma imagem ou o significado da imagem fotográfica teve na busca de sua "estrutura" a razão de encontro de possíveis significações em clássico artigo de Roland Barthes. "Le message photographique" foi publicado em 1962 no número inicial da revista *Communications*, no qual Barthes identifica a fotografia como um *analogon* do real sendo que sua estrutura se caracterizaria por ser puramente denotativa. Barthes propõe abordar a fotografia de imprensa,

¹ Publicado originalmente nos Cadernos de Antropologia e Imagem, número 18, PPCIS/NAI/UERJ, julho/ 2005, Contra Capa, Rio de Janeiro.

ou seja, a co-presença sempre de duas estruturas diferentes: texto e imagem. Para Barthes, a fragilidade conotativa da fotografia, que seria uma "mensagem sem código", e seu estatuto particular permitiriam uma dominação do texto sobre a mensagem final devido ao código conotativo da estrutura lingüística. Entretanto, sua análise extrapola o sentido de uma imagem com texto, e vai encontrar a significação da mensagem fotográfica em seis processos de conotação na mensagem fotográfica: trucagem (ou montagem); pose (atitudes estereotipadas que se constituem de elementos feitos de significação dentro de um contexto cultural); objetos (composição de objetos ou cenas que remetem o leitor ao texto); fotogenia (embelezamento e sublimação da imagem); estetismo (a fotografia como substrato da pintura, o pictorialismo, por exemplo); e a sintaxe (conjunto de imagens em seqüência).

Barthes propõe aprofundar a questão da "*in-significância*" da fotografia ou da procura de sua conotação, elucidando seus mecanismos de leitura: a conotação perceptiva (a imagem apreendida por uma "metalinguagem interior", a língua, coincidindo com os grandes planos de conotação da linguagem); a conotação cognitiva (a leitura da imagem dependente da formação sociocultural do leitor e de sua história pessoal); e a conotação ideológica (ampla possibilidade da polissemia da imagem).

A crítica mais contundente a esse texto é de Raul Beceyro. Para esse autor Barthes não se defronta com a imagem em si mesma ao procurar conotações fora dos elementos propriamente constitutivos do código fotográfico, que seriam o enquadramento, o ângulo de tomada, a profundidade de campo, foco etc. Para Beceyro, a estrutura da imagem fotográfica são as conotações existentes "*nela mesma*", "*somente nela mesma*", ou seja, em seu próprio código, sendo que Barthes procura conotações tomando como referência fatores externos à própria estrutura da fotografia.

Nessa perspectiva, Alexander Rodtchenko, na fotografia "*O Chofer*" (1933), introduz efetivamente o fotógrafo como enunciador, não somente por se autoretratar, mas ao utilizar dos elementos propriamente constitutivos do código fotográfico rompe com a relação de mero "funcionário do programa", e mais do que somente fornecer *input*, para receber um *output* do aparelho, ele joga com

e contra o próprio aparelho (Flusser:1985). Ao criar um campo descontínuo entre a profundidade de campo do quadro e do extra-quadro, articula dois modos de existência da perspectiva, no qual dentro do quadro é reduzida pelo uso de uma grande focal, e no espelhamento do extra-quadro acentua-a com a imagem refletiva em campo convexo. E o primeiríssimo plano nos diz que a parte escura das mãos do chofer carrega um elemento próximo de seu corpo, e afirma visualmente "isto é um cachimbo", ao contrário de Magritte no quadro "*La Trahison des Images*" (1952), em que ele acrescenta junto ao objeto representado a frase - "*Ceci continue de ne pas être une pipe*" ("Isto continua não sendo um cachimbo"). Nessa foto, o fotógrafo é elemento da enunciação que leva o leitor a encontrá-lo obrigatoriamente, deslocando sua passividade do olhar até então presente na recepção das imagens. A sensação de estranheza diretamente jogada para o leitor leva-o de encontro à significação ou mesmo ao formulador inicial do processo de significação, o fotógrafo, antes da imagem cair em outras redes.

Dentro desse campo de debate - do encontro das escolhas do fotógrafo, de seu olhar e de suas relações com o aparato fotográfico - que analisarei a imagem de Chambi.

A fotografia endógena é um olhar produzido de dentro da cultura, com seus valores e significados. Podemos considerar a fotografia de Chambi como um instrumento de auto-representação, com um modo de ver particularizado pela sua sensibilidade estética na qual é também portadora de um recorte e de um contexto sociocultural. Raramente tivemos na história da fotografia a oportunidade de uma imersão em um universo visual singular como a documentação da sociedade cusquenha realizada por Chambi. Ele permite-nos penetrar nessa realidade por um olhar auto-projetivo e a realidade cultural cusquenha mostra-se aos nossos olhos como uma realidade vivida por um olhar que lhe é intrínseco, expressando um imaginário social, muitas vezes crítico, e construtor de identidades.

Ao passar o olhar por algumas dezenas de imagens de Martín Chambi (1891-1973), meu olhar sempre deteve-se na imagem "Campesino gigante de Paruru, Cusco, 1932", retrato feito em estúdio de um camponês da região de

Cusco. A dificuldade de estarmos diante de uma imagem fotográfica e tentarmos compreendê-la torna-se ainda maior quando à nossa frente coloca-se quase inexpugnavelmente um retrato, e sempre, nesses casos, o olhar direto para as lentes e para o fotógrafo, e para nossos olhos, é o vetor das relações de aproximação e distanciamento. Barthes deteve-se no olhar perdido de um condenado à morte e encontrou o anúncio de uma ambígua temporalidade: ele morreu e ele vai morrer!

A fotografia permite termos um instante de encontro de olhares em temporalidades distintas, e assim essa imagem freqüenta meu cotidiano e muitas vezes lanço-me a encontrá-la e coloco-a diante de mim, e o gigante fica impassível a me observar e acompanhar. Ao dar vida para a imagem, ela passa a fazer parte de minha experiência sensorial, e espero que aqui também possa ser analítica.

Onde está o gigante alentado na legenda? Por que a imagem atrai meu olhar, prendendo-o em fluxos indagativos, quase irracionais? Qual a razão de tal força visual? Por que a imagem do gigante pulsa no meu cotidiano? Cabe colocar que sempre vi essa fotografia dentro de um contexto, de um pequeno conjunto da sua obra, o livro *Martín Chambi. Fotografias del Peru, 1920 –1959* (catálogo de uma exposição realizada em outubro/novembro de 1988, *Banco de la Republica/Biblioteca Luis Angel Arango, Lima, Peru*). Estar frente a ela na exposição recente de Martín Chambi foi uma experiência diferente, parecia que ele me era familiar, como uma pessoa querida, mas perdeu sua intimidade de quando nos colocamos sozinhos frente a frente, no espaço privado. No espaço público da exposição eu não quis partilhar essa relação.

Chambi teve uma relação com a fotografia desde a sua juventude e para Caroline Ponce de Leon possui uma "visão indigenista genuína", um olhar indígena sobre a sociedade cusquenha. O olhar endógeno de Chambi, um olhar que é classificado por Sara Facio como "um olhar sobre sua gente com olhos não colonizados", muitas vezes precisa de um aprofundamento e um mergulho analítico. Onde encontramos a diferença entre o olhar colonizado sobre povos não europeus e um olhar "genuíno" não contaminado?



Fiesta en la hacienda Angostura, Cusco, 1929

Ao olhar para a sociedade cusquenha, Chambi encontra sua identidade colocando as diferenças sociais no contexto do código fotográfico. A foto "Fiesta en la hacienda Angostura, Cusco, 1929", mostra claramente a hierarquia e os planos sociais. Vemos no plano do chão, onde está o fotógrafo, a massa de populares, músicos, crianças, soldados, elementos da cultura popular, o estandarte religioso sustentado por uma pessoa humilde e todos juntos com quase nenhum espaço, corpo a corpo. Na lateralidade da fotografia há uma escada que indica o acesso ao segundo pavimento, mas está cortada, não chega até o chão, e sai para um extra-plano, nos indicando que não existe possibilidade de mobilidade social para as pessoas que estão no nível do chão, somente sua condição de explorados. No alto da varanda da casa da fazenda, os membros da família aparecem em trajes que os diferenciam dos camponeses, tendo ao seu lado uma autoridade militar, todos debruçados olhando para baixo, com amplos espaços entre as pessoas, e mais isolado vemos um padre em pose solene. Mesmo estando um pouco acima das primeiras pessoas, o ângulo escolhido por Chambi e a ordenação dada ao evento fotográfico coloca-o no plano das camadas mais pobres e dos trabalhadores. O distanciamento do poder nessa foto somente indica uma tomada de posição para o ato fotográfico que destaca o primeiro plano dos trabalhadores, de suas famílias e de elementos da cultura tradicional presentes nas roupas e adereços.

Ao retratar a sociedade cusquenha em estúdio, Chambi não recria as diferenças encontradas no dia-a-dia. Dentro de seu habitat, no seu estúdio ou mesmo quando retrata as pessoas no seu ambiente de trabalho, tanto a aristocracia local quanto as pessoas comuns são vistas com nobreza e elegância. Para Chambi o ser humano é um só, mesmo guardadas suas diferenças sociais. Essas diferenças são presentes nas roupas e nos gestos, mas dentro de seu espaço fotográfico, entendendo espaço como a própria câmara, no exercício livre de olhar, todos são iguais perante a lente: os operários, a campesina, os músicos populares, o jovem mendigo, e também os técnicos alemães, as famílias aristocráticas, as noivas etc.

Nesse sentido, podemos ver uma similitude com August Sander sobre a forma de compreender as diferenças na estratificação social de uma sociedade. Entretanto, Chambi concebe a relação de uma estratificação social também a partir de um olhar sobre o coletivo, enquanto Sander o faz através da personificação de categorias do trabalho em retratos individuais. Essa é a diferença. A obra e a imagem do gigante de Chambi não devem ser analisadas de forma isolada e diacrônica. O contexto e as escolhas dos elementos propriamente fotográficos são presentes no conjunto de sua obra e nos indicam várias características que permeiam suas fotografias.

O gigante de Chambi está em completo deslocamento de seu ambiente cultural, dentro de um estúdio com um fundo neutro que acentua sua expressão, seu olhar, suas roupas gastas pelo tempo e pelo uso, seus pés próximos da superfície usando somente uma simples sandália. A falta de outros elementos possibilita que sua imagem seja trazida à frente do nosso olhar como uma valorização da pessoa, do indivíduo. O retrato descontextualiza o referencial espacial não permitindo diferenciais em escala de volume, atenuando suas dimensões e sua estatura. Caso não houvesse a legenda teríamos dificuldades para visualizarmos a estatura do camponês, pois os elementos do estúdio são nulos para uma comparação. Nesse sentido, a legenda é uma forte conotação atribuída por Chambi para denotar uma escolha de olhar. Depois de lermos a

legenda temos a idéia de estar frente a um homem com estatura de um "gigante", cuja imagem nos será sempre inexoravelmente associada. ²



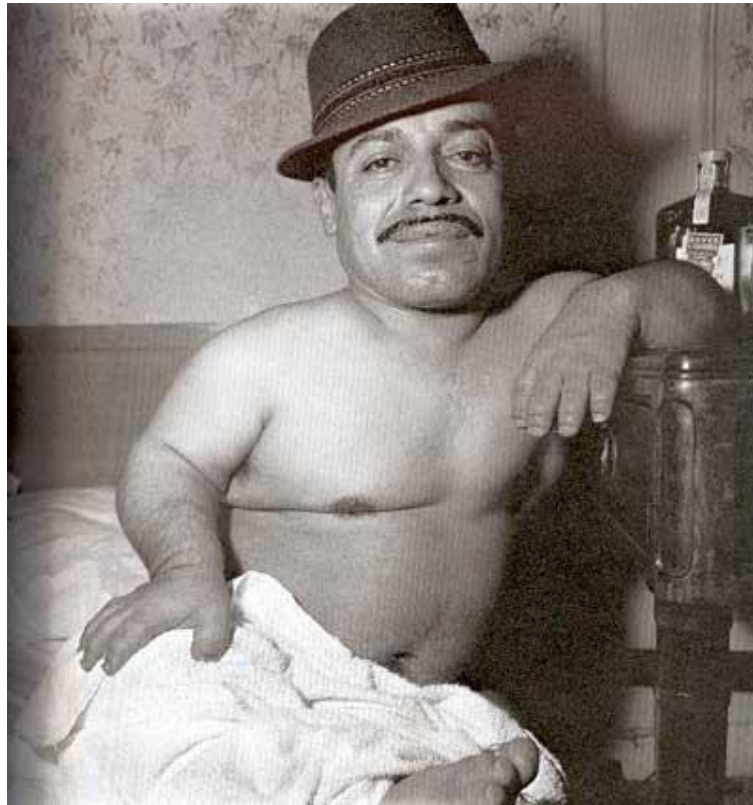
A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970

Se dermos um salto e compararmos com a foto do "gigante" judeu de Diane Arbus - "A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970" ³ - acentua-se o exótico próximo, ausente no conjunto de sua obra quando resgata a imagem dos *freaks* que fotografava como pessoas normais. Arbus nessa foto demonstra o desconforto ambiental dentro de uma casa não adaptada ao tamanho da pessoa, obrigando-a a fazer um encurvamento postural para ser fotografada junto de seus pais, que são obrigados a olhar acentuadamente para cima, como se estivessem sendo oprimidos pelo espaço familiar, e reforçando uma situação de anormalidade. Por mais que o retrato seja de partilhamento da fotógrafa com uma situação fora do comum, e aceita pelos retratados, a imagem diferencia-se de outras de Arbus. Assim, o pitoresco e o esdrúxulo são acentuados pela ambiência contextual levando a situação grotesca. Penso, em

² Chambi fotografou o gigante inca com outra pessoa de estatura bem inferior, criando a idéia da proporcionalidade, mas dentro de um campo meramente ilustrativo, e não pejorativo, ou de desconforto ambiental, e até mesmo com certo clima de descontração.

³ Fotografia publicada no livro "*Diane Arbus: an Aperture Monograph*", Aperture Foundation, N.Y., 1973.

oposição, no retrato do anão mexicano em sua cama - "Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970" ⁴ -, em pose sensual, dorso nu, lençol escondendo o resto do corpo, e incrivelmente posando de chapéu, em forte primeiro plano, no qual os elementos de composição não criam uma situação de opressão, ao contrário, colocam-no em plenitude frente ao fotógrafo e ao seu próprio ambiente.



Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970

O grande homem de Chambi, um camponês em roupas puídas do trabalho cotidiano, com seus pés sulcados pelo trabalho na terra fincados no seu estúdio, tem acentuada a dramaticidade de sua vida com a luz trabalhada em seu rosto. Ao deixar que nossa imaginação seja alimentada através de sua legenda e não no plano do visível, do fotográfico, a estatura do camponês ou sua condição gigantesca cresce ao nosso olhar como uma imagem mental, pois as suas dimensões só podem ser imaginadas. A ele, são dadas as condições de sua existência humana como uma pessoa normal, nada esdrúxula ou ridicularizada, sem diminuição de seu estado de ser, um originário inca. Na

⁴ Idem.

legenda é que encontramos o deslumbramento de Chambi, a denotada mensagem fotográfica de um homem simples permitindo sua conotação pela legenda, e é aí que ele acentua sua identidade com a cultura inca, encontrando no singelo e ingênuo camponês o grande homem representante de sua própria cultura: um doce e amável gigante Inca, como mito de origem inexpugnável e invencível.

Referências bibliográficas

ARBUS, Diane. **Diane Arbus: an Aperture Monograph**, Aperture Foundation, N.Y., 1973.

BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica", in **Teoria da comunicação de massa**, Rio de Janeiro:Paz e Terra,1978.

BECEYRO, Raul. **Ensayos sobre Fotografia**; Buenos Aires:Paidós, 2003 (edição ampliada).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**, São Paulo:Hucitec, 1985.

SONTAG, Susan. **Ensayos de Fotografia**; CM:Arte y Libros, 1981.

Catálogo de exposição **Martín Chambi** - Fotografia Del Peru 1920-1950 Banco de la Republica/ Biblioteca Luis-Angel Arango, noviembre de 1988 Texto de Introdução: "El Ojo de la Dignidad", de Carolina Ponce de Leon