

# MEMÓRIAS VISÍVEIS <sup>1</sup>

André Luís Carvalho <sup>2</sup>

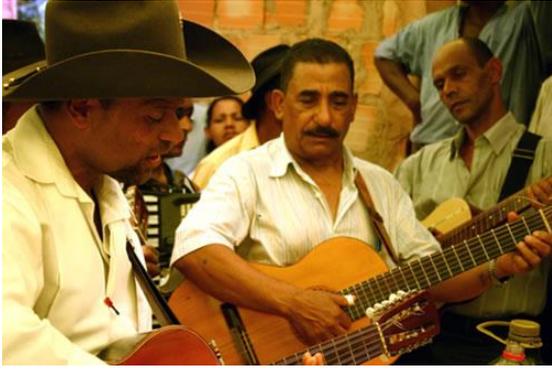


---

<sup>1</sup> A versão integral deste texto traz depoimentos sobre a experiência de campo escritos por quatro estudantes-fotógrafos do Projeto Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (Ride). Portanto, sua elaboração só foi possível graças à fundamental contribuição de Eduardo Kolody Bay, estudante de História; Johanna Nublat, Thaíza Nascimento Dias e Yokohare de Magalhães Teles, estudantes de Comunicação.

<sup>2</sup> André Luís Carvalho (adlcarvalho@gmail.com): professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília (UCB); mestrando em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB).













*O essencial é saber ver  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.* <sup>3</sup>

A proposta deste texto é apresentar, em fragmentos, algumas impressões, registros de uma história por trás das histórias – tal como a fotografia faz com a vida. O tema é a trajetória do trabalho fotográfico desenvolvido dentro do projeto Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (Ride) <sup>4</sup>. É uma história sobre imagens captadas em cinco municípios pertencentes a essa região: Formosa, Luziânia, Santo Antônio do Descoberto, Corumbá, todas no estado de Goiás; e Buritituba, em Minas Gerais. A intenção não é abarcar a complexidade do vivido, a totalidade do experimentado, mas alguns de seus instantes, a partir dos quais seja possível se ter uma idéia da caminhada repleta de desafios, descobertas e muitos olhares.

A estrutura pretendida para este ensaio escrito é a de um bloco de notas, um diário de bordo: ora se preocupa em ser o mais preciso possível e, de forma ilusoriamente passiva, relata o observado, ora cuida de deixar explícitos os juízos formados, os valores acerca do vivido. O momento final dessa estrutura remete à tentativa do narrador de ordenar o observado, acreditando que assim poderá entendê-lo e, portanto, revivê-lo melhor. Em todo caso, sempre redescobre que, na verdade, só é possível registrar partes do vivido, recortes espaço-temporais, memórias pontuais de um todo muito mais complexo do que o que se consegue contextualizar.

---

<sup>3</sup> PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caetano**; edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 49.

<sup>4</sup> Pesquisa sobre patrimônio imaterial com o patrocínio da Petrobras realizada entre o fim de 2004 e o início de 2006 e desenvolvida por professores e estudantes do Curso de Comunicação Social da UCB e do Departamento de História e da Faculdade de Comunicação da UnB. Além da documentação fotográfica, foram produzidos cinco vídeo-documentários sob a supervisão do MFA. Mauro Giuntini Viana. Coordenação-geral: Dra. Thereza Negrão (UnB) e MSc. Alex da Silveira (UCB).

Cinco cidades, cinco equipes, cada uma composta por um professor universitário – coordenador de pesquisa – e três estudantes, dos quais um ficou diretamente responsável pela documentação fotográfica. O desafio comum: construir um acervo imagético de expressões ligadas ao patrimônio imaterial dessas localidades. Entre outros propósitos, as fotos seriam destinadas à produção de um catálogo, um livro e uma exposição.

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

### **Exercícios de ver**

De início, vale salientar, o equipamento fotográfico digital de que dispúnhamos na maior parte das saídas de campo apresentava limitações ligadas ao uso do *flash* eletrônico, com baixa potência, e ao *zoom* ótico de pequeno alcance.<sup>5</sup> O primeiro aspecto dificultava tanto a documentação noturna de áreas amplas, onde muitas das expressões culturais se desenvolviam, quanto a de grandes grupos de pessoas. Além disso, ao ser acionado, o *flash* levava um tempo considerável para disparar, comprometendo assim o registro de ações de curta duração.

O *zoom* ótico de pequeno alcance, por sua vez, obrigava o fotógrafo a se aproximar da cena captada. Desse modo, em diversas situações, a técnica acabou determinando decisivamente as estratégias de abordagem do assunto. O autor da foto deveria, assim, garantir o registro do instante pretendido, sem,

---

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

contudo, interferir excessivamente no ritual em andamento. Em condições adversas, teve de optar pela gravação da imagem ou pela possibilidade de interferir na cena. Nesses casos, o respeito ao que se fotografa estabelece o limite da escolha.

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

*... desenvolveu-se todo um fetichismo a respeito da técnica fotográfica. Esta última (...) é importante na medida em que devemos dominá-la para transmitir o que vemos (...). A máquina fotográfica é para nós uma ferramenta (...). O manejo do aparelho, o diafragma, as velocidades, etc. devem tornar-se um reflexo, como mudar a marcha num automóvel.<sup>6</sup>*

Mas, com certeza, a busca por uma imagem eficaz – seja por sua beleza plástica, riqueza informativa ou potencial de síntese da complexidade de um determinado evento – é uma eterna negociação com o que as condições da realidade de produção nos impõem. O assunto documentado, as expressões culturais, embora pontuadas pela tradição, por elementos que se repetem, apresentavam, como toda obra humana, os improvisos, as mudanças impostas pelas contingências do espaço e do tempo, onde e quando ocorriam. Assim, a imprevisibilidade também marcava as ações em pauta.

---

<sup>6</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**; tradução de Renato Aguiar. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, p. 26.

## Muito além do aparelho

Mas, para um melhor entendimento do universo fotográfico, é importante levarmos em conta também as considerações de Boris Kossoy <sup>7</sup> acerca dos “componentes estruturais” da fotografia: a tríade assunto, fotógrafo e tecnologia. Sobre a tecnologia e o assunto fizemos breves apontamentos. Portanto, agora é preciso conhecer um pouco mais sobre os autores da documentação e suas expectativas.

A maioria dos fotógrafos, embora com alguma experiência, era iniciante. Desta sorte, não se aplicava ao nosso caso a proposta de Henri Cartier-Bresson sobre a técnica se tornar um reflexo quase imperceptível. O autor de uma foto sabe o quanto pode lhe custar, no plano das frustrações, um registro ineficaz. É deixar para a cruel memória a tarefa de apontar, internamente, o que se viu, mas que não se concretizou em imagem. Assim, inicialmente, a obsessão técnica, imposta pela condição de aprendizes, acabou pontuando um dos desafios das incursões de campo.

Somente após os primeiros resultados, quando se percebe o que foi transformado ou não no registro imagético, é que se começa a ter uma noção mais nítida dos limites e potencialidades dos aparelhos da escrita visual, bem como da habilidade de quem os maneja. É nesse momento que, conseqüentemente, o olhar começa a suplantiar, em relevância, a câmera, transformando-a não em barreira, mas em sua extensão. É um processo lento, relativamente complexo, pois o exercício de superação não deixa de existir, é apenas atenuado no caso das condições de iluminação, enquadramento e disparo já dominadas.

Kossoy, em seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*, discute alguns aspectos que norteiam o processo de produção da imagem:

*Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam a uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.) existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira*

---

<sup>7</sup> KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 26.

*opção do fotógrafo (...). Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final.*<sup>8</sup>

É bem provável que tais motivações se alternem, em ordem de prioridade, durante o ato do registro. Na tentativa de discutirmos as mais evidentes, responsáveis por conduzir o trabalho em questão, podemos citar três, não necessariamente em ordem de importância, sobre o ato do registro. A primeira delas foi a acadêmica. Por se tratar de uma pesquisa, alguns parâmetros e procedimentos norteadores adquiriram um valor crucial e efetivo no dia-a-dia de captação das imagens: cuidados com a interferência excessivamente manipuladora, capaz de distorcer a configuração simbólica da cena representada; respeito ao ritual na forma como é habitualmente desenvolvido; estudo prévio e em profundidade sobre o assunto, como forma de entender melhor sua complexidade e, assim, estar mais apto a selecionar seus fragmentos espaço-temporais relevantes. Tudo isso regado à relativa liberdade de escolha do fotógrafo, pois, em campo e por trás da lente, era ele que, muitas vezes sozinho, definia para onde apontar a câmera e em que instante dispará-la.

Por existirem objetivos definidos para o uso das imagens, antes mesmo de terem sido produzidas (o catálogo, o livro e a exposição), eles também acabaram orientando a documentação. Como os três produtos permitiam o emprego de seqüências de fotografias para descrever ou narrar um determinado tema, o trabalho não se deteve à obsessão, por exemplo, a que a prática do jornalismo diário condiciona seus fotógrafos: a todo instante buscam uma única imagem-síntese do acontecimento. Em nosso caso, se comparado ao trabalho diário do fotógrafo de imprensa, houve uma maior semelhança com o que Cartier-Bresson aponta como reportagem fotográfica:

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

---

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.

<sup>9</sup> CARTIER-BRESSON, Henri., *op. cit.*, p. 17.

A terceira motivação, por sua vez, é a que Boris Kossoy chama de “componente de ordem imaterial”<sup>10</sup> – embora não a reconheça exatamente pelo termo “motivação”. São os “filtros individuais, sociais, ideológicos etc.”, além do “repertório pessoal: bagagem artística, habilidade técnica, experiência etc.”.

Portanto, com uma pequena diferença do que propõe Kossoy, mas me apropriando de grande parte de sua terminologia, chamarei aqui de componentes imateriais tudo o que liga as demais motivações e as filtra no instante da foto, o imaginário e o olhar do fotógrafo, sua subjetividade, ora mais influenciada por uma, ora por outras das orientações anteriormente descritas, mas sempre levada por um misto de todas elas. É o que determina o ato fotográfico no exato instante do clique, de forma às vezes mais intuitiva que consciente. Henri Cartier-Bresson define essa escolha da seguinte maneira:

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

Fotografar é por, na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração.<sup>11</sup>

Os acontecimentos colocavam-se diante do olhar do fotógrafo, conduzido ainda, no caso deste trabalho, pelas necessidades do coordenador de pesquisa e de seus colegas.

### **Itinerários imagem-texto**

Após tantas negociações intermináveis entre olhares acadêmicos, técnicos, temáticos, intuitivos e autorais, é chegada a hora de nos lembrarmos das fotografias materializadas em estado “bruto”. Embora permita a visualização quase instantânea da imagem captada, o digital não elimina a surpresa do ato fotográfico, pois a euforia e o envolvimento no momento do registro levam o fotógrafo, em diversas circunstâncias, a um estado próximo do transe, quando suas ponderações mais lógicas e precisas sobre a qualidade do produzido se tornam frágeis. A respeito do processo de construção e transposição de

---

<sup>10</sup> KOSSOY, Boris., *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> CARTIER-BRESSON, Henri., *op. cit.*, p. 11.

realidades fotográficas, Kossoy propõe a existência de uma primeira e outra segunda realidades:

*A primeira realidade é o próprio passado. (...) diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação (fotografia) (...) como também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo (...). Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior (...).*

*A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. (...) É esse aspecto visível a realidade exterior da imagem.*<sup>12</sup>

A todo instante, realidade da vida (referente fotográfico, cena a ser registrada) e realidade do documento se fundem, não só pelo que separa o passado (tempo do registro) do presente (imagem material, explícita, posta sobre uma outra condição). O ato da edição, escolha das imagens mais adequadas aos objetivos do trabalho, está condicionado a um complexo processo de fusão do documento fotográfico e do imaginário de quem seleciona as fotos. O próprio Kossoy chega a afirmar que “fotografia é memória e com ela se confunde”.<sup>13</sup> Assim, com o intuito de editarmos o material captado de forma menos pessoal e subjetiva, adotamos os seguintes critérios:

1. Conteúdo informativo, levando em conta o assunto em questão (representado) e o devido enfoque dado a ele pela pesquisa.
2. Construção do quadro fotográfico: disposição dos elementos na fotografia, com destaque visual para os de maior importância informativa.
3. Contextualização do assunto: precisão do significado do plano de fundo das imagens (cenário do evento em pauta).
4. Qualidade estética: elementos plásticos compostos de forma a garantir uma leitura clara, objetiva e agradável da foto.

O processo de edição passava sempre por três filtros: o fotógrafo, o coordenador da pesquisa e o consultor de fotografia – todos repletos de suas primeiras realidades, nem sempre coincidentes, mas dialogando a partir de

---

<sup>12</sup> KOSSOY, Boris., *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

critérios mínimos de obtenção de uma pretensa eficácia fotográfica, ainda que por parâmetros muito abertos.

Quando, então, entra em cena o primeiro produto, o catálogo, <sup>14</sup> acabam-se agregando aos filtros mencionados outros relativos à sua finalidade (conceito) e à sua forma (características gráfica, como número de páginas, formato, impressão, entre outras). O livro e a exposição foram lançados em março de 2006, quatro meses após o catálogo. Para este ensaio, ative-me somente ao primeiro produto como forma de exemplificar um pouco algumas negociações texto-imagem instauradas durante sua elaboração.

Problematizando as relações entre o que chama de mensagem lingüística, o texto escrito e a mensagem icônica (dupla), <sup>15</sup> a imagem fotográfica, Roland Barthes propõe:

*... toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. (...) Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística (texto escrito) é uma dessas técnicas. (...) A função denominativa corresponde a uma fixação de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, através da nomenclatura; (...) Ao nível da mensagem “simbólica”, (...) constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados.* <sup>16</sup>

Portanto, de acordo com Barthes, cabe ao texto a função de controlar a multiplicidade de sentidos da fotografia. Isso ocorre tanto no campo mais explícito da denominação (literalidade), quando nomeamos as coisas no mundo, quanto no campo das idéias, quando valores, conceitos e estruturas internas são trazidos à tona pelas “mensagens lingüísticas” que acompanham as fotos. No caso em tela, por se tratar da confecção de um catálogo de projeto de pesquisa, a precisão da informação não pôde ser deixada de lado. Mesmo assim, ao contrário do que se vê normalmente, onde a desconfiança de quem produz o trabalho recai sobre as fotografias – gerando textos-legendas com exageros descritivos, extremamente longos, exaustivos e para os quais a imagem atua

---

<sup>14</sup> O catálogo foi elaborado pela PLD Arquitetos Associados. A programação visual é de autoria de Frederico Barboza.

<sup>15</sup> Denotada: literal. Conotada: simbólica.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 32-34.

como simples traço de comprovação documental ou mera ilustração –, em nosso catálogo, optamos por dar à imagem sua devida função de também construir uma informação particular, associando-se ao texto e não somente o corroborando. É o caso das páginas 18 e 19 do catálogo da RIDE (a seguir), entre outras:



## Imagens em memória

Neste momento, com os catálogos prontos, está em processo um outro importante trabalho, o do retorno dessas imagens reveladas e potencialmente "ressignificantes" para os seus lugares e personagens de origem. Segundo Mauro Guilherme Koury, a imagem revelada "recompõe experiências sociais (...). Recupera os homens como engendrados de cada experiência social e pessoal".<sup>17</sup> Um novo mundo de reconstruções de realidades é então acionado. Os seus efeitos e caminhos são os mais distintos, a sua importância serve não apenas para os arquivos e inventários históricos familiares, mas principalmente para "ressignificar" o vivido, reforçando-o como memória viva. Por ser esta uma etapa ainda em andamento, não fico à vontade para o que poderia ser um exercício precipitado de análise. Assim, deixo aqui registrados dois depoimentos

<sup>17</sup> KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 73.

de moradores do povoado do Mesquita ao receberem seus catálogos da RIDE, com os quais concluo em aberto esse bloco de notas:

*Janeiro de 2006, Povoado do Mesquita.*

*Seu Dito, 90 anos:*

*(...) “Não tem eu aí na foto, mas tem meu filho – olha o João, é ele aí mexendo a massa do marmelo. Ele aprendeu comigo”.*

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

*“Essa foto mesmo aí – eu não fui lá, mas me contaram e agora tô vendo.”*

*Sobrinho do guia de folia Evandro Braga:*

*(...) “Mas não tem mais catálogo não, que possa ficar aqui? Era bom ter muito, pra quem é daqui ver as pessoas dos outros lugares, e quem é de lá conhecer nós daqui. Quem não pode ir pras festas dos outros lugares, podia conhecer assim...”.<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Esta mensagem de texto me foi generosamente cedida pela coordenadora de pesquisa do município de Luziânia, Ivany Câmara Neiva, a quem sou sempre grato pelo carinho, estímulo e cumplicidade.

## Referências Bibliográficas

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

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**; tradução de Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

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

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