

Etienne Samain

Modalidades do olhar fotográfico

Neste ensaio sobre as modalidades do olhar fotográfico, não apresentarei considerações teóricas. No melhor dos casos, as reflexões propostas poderão, talvez, ajudar a entrever e circunscrever problemáticas levantadas por este singular suporte imagético que é a fotografia, quando se oferece ao olhar humano. Outra limitação dessas anotações: encarar a questão apenas do ponto de vista do observador/espectador da imagem fotográfica, e não daquele que a teria concebido, o que levantaria muitas outras questões no que diz respeito às representações que, um e outro, se fazem do real pelo viés deste *medium*. Tratar-se-á, de certo modo, ousar confiar ao leitor – ao amante da fotografia ou ao antropólogo que pensa poder tirar

proveito dela – o que já, provavelmente, viveu, sem se dar conta das implicações contidas nessas vivências. Serão impressões, mais do que certezas, que gravitarão em torno de um duplo foco crítico.

O primeiro foco levanta o problema dos modos de apresentação da fotografia e das *leituras* que podem inspirar para quem a contempla. O segundo encara a fotografia, imagem fixa, na sua dimensão cognitiva e, ao relacioná-la com a imagem em movimento, o cinema, pergunta-se se, uma como a outra, não vão definindo posturas existenciais – e até filosóficas – com relação à apreensão, à representação e a uma maneira de tratar, de pensar e de dizer o mundo.



Devo acrescentar, enfim, que as anotações que seguem, permanecem às margens de três leituras recentes¹ e de uma experiência. É desta que partirei.

O arqueólogo e o viajante – Participava recentemente de uma banca de dissertação em Fotoetnologia. O trabalho apresentado² era um forte volume de duzentas páginas, cuja metade – a segunda parte – se constituía em uma apresentação de fotografias realizadas na Vila Dique, em Porto Alegre. Cem fotografias que o autor oferecia ao olhar de seu *leitor*, de duas maneiras distintas. Num primeiro momento, as fotografias se sucediam ao fio das páginas, pontuadas apenas por algumas breves legendas que demarcavam os seis conjuntos ou *bloccos* de fotografias: “A Vila”; “O Trabalho e o Lixo”; “Retratos da Vila”; “As Casas”; “Recortes, Formas e Cores”; “Imagens Dentro da Imagem”. Num segundo momento, o autor reunira numa única página, num único plano visual, os fotogramas de cada uma das seis séries, dando a este conjunto o título significativo de “Mosaico: Visão de Conjunto dos Subcapítulos Fotoetnográficos”.

Como se tratava de um trabalho de antropologia visual, isto é, desta tentativa de legitimação por meio de imagens de uma outra representação do real que não exclusivamente da ordem da verbalidade, quis, ao examinar o trabalho pela primeira vez, deter-me prioritariamente ao exame das mensagens visuais. Queria, de certo modo, poder sentir – não digo *entender* –, sem nenhuma determinação prévia, imposta ou sugerida pelo comentário escrito, sem ou-

tro imperativo de contextualização, o que poderia provocar, suscitar e evocar – estética e antropologicamente – o fato, ou de *penetrar* num álbum organizado de fotografias que se sucediam ao desenrolar das páginas, ou de *percorrer* outros conjuntos das mesmas fotografias, agrupadas desta vez em pranchas. Dois direcionamentos propostos ao olhar do observador que, no caso, iam moldar dois percursos heurísticos singulares. Dois atos visuais distintos que definiam dois modos de apreensão e de compreensão dessas mensagens visuais.

No primeiro arranjo – o *bloco* de fotografias –, meu olhar era, por assim dizer, atraído pelo peso da gravidade, convidado a um mergulho na fotografia e convocado a uma descida subterrânea dentro e abaixo de sua superfície achatada. Mais ainda: de fotografia em fotografia, ao fio das páginas que, lentamente, folheava e ia virando, sentia-me entrar, ao preço de uma imersão progressiva, na espessura significativa do *bloco* de fotografias. Leitura vertical, na profundidade, como se se tratasse do lento afundamento de um arqueólogo, passando pelas sucessivas camadas do terreno de sua exploração. Dentro deste campo e deste modo de observação, as informações visuais pareciam se sobrepor, se acumular e, ao mesmo tempo, adensar-se e se sedimentar, afunilar-se num feixe de significações que falava à minha memória e interpelava meu imaginário.

No segundo arranjo – as *pranchas* de fotografias –, os mesmos olhos eram, desta vez, engajados num outro percurso visual. Percurso horizontal, linear num primeiro momento, deslocando-se da esquerda

para a direita, de cima para baixo, como se daria o reconhecimento de palavras numa frase. Depois, rompendo esta linearidade, o olhar se desfazia em recortes sucessivos, laterais, transversais, diagonais, dialogais, à procura de possíveis associações, correspondências, oposições, tensões. Leitura do viajante que, primeiro, perscruta e varre o horizonte; investiga, em seguida, em todas as direções, procurando os indícios que lhe permitirão descobrir novas pistas, novos rumos, novos significados. Dentro deste campo e deste modo de exploração, as informações visuais pareciam se apear, dialogando entre si, extrapolando até os assuntos que efetivamente mostravam. Excitavam minha curiosidade e o meu desejo de conhecer melhor o que eu não podia ver, mas que elas me deixavam entrever.

* * *

Dois itinerários do olhar que definem dois modos de representações. O primeiro, orientado na sua verticalidade, congrega e condensa as informações num movimento centrípeto e abissal, estruturando uma imagem mental, comprimida e densa, coesa e mais sintética. Essencialmente fotográfico, este primeiro itinerário remete à memória do observador. O segundo, dirigido na sua horizontalidade, espalha, distende e alarga o campo da observação. Num movimento centrífugo e um tanto convulsivo, organiza mentalmente pacotes de relações visuais que ultrapassam e debordam, muitas vezes, os limites dos próprios registros. A meio caminho entre a fotografia e o cinema, este segundo itinerário faz mais diretamente apelo à necessidade do

entendimento e de uma compreensão crítica por parte do observador.

Quando a confiança se rasga – Tinha, até então, observado e contemplado com *todo o meu tempo* essas fotografias inseridas no corpo de uma dissertação. As fotografias – é verdade – eram belas, carregadas de uma grande ternura humana. Duvido, todavia, que, publicadas num jornal ou expostas numa galeria, tenham conseguido provocar dentro de mim o que acabava de experimentar. *Tais como apresentadas*, tinham me transformado em um confidente, um convidado, o portador de segredos. Pudor, reserva, silêncio. Sabia que doravante, mesmo cego, poderia entrar na Vila Dique, onde nunca estivera. Reconheceria as ruas, as cores das casas de madeira. Reconheceria as rugas sobre a testa desta velha mulher que, com um pão na mão, olharia ainda para mim. Reconheceria o cheiro do lixo, o suor do labor, o riso das crianças, o odor fresco do creme de barbear sobre o bigode do Senhor Pinheiro. Essas fotografias tinham-se tornado fragmentos de um discurso amoroso, lugares de um investimento psíquico considerável, de um prazer. Tinham-me falado e, sem sabê-lo, nelas tinha colocado minhas próprias palavras. Debaixo de cada uma delas, pendurava a minha própria le(ge)nda.

Assim como em outras circunstâncias – quando, por exemplo, abria o velho álbum da minha família para me dissolver nos olhares daqueles que faziam a trama da minha própria existência ou, mais banalmente, quando, saindo da loja de um fotógrafo, ras-

gava febrilmente o envelope das últimas tomadas de uma viagem e me refugiava no canto de uma parede para reconhecê-las – tinha, neste momento, a grave sensação de ter percorrido algo de particularmente íntimo, um tanto secreto. Tinha sido, por assim dizer, o *voyeur* absoluto dessas imagens, o convidado único e silencioso de uma longa confidência.

* * *

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrar seus segredos. As fotografias são romances que se escrevem sobre elas, dentro delas, com elas. E nada mais desagradável quando se escreve ou se lê um romance, do que sentir o olhar indiscreto de um desconhecido ou de um estrangeiro correr acima do ombro. A fotografia não gosta da indiscrção, mesmo que ela a induza muitas vezes. É, talvez, por essa razão, que resistimos à objetiva quando nos aponta, que estamos raramente satisfeitos da imagem que fabricou de nós. Ela dizia “demais”, “o que não queríamos dizer”, revelava “o que não devia mostrar”. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências e memórias.

* * *

Chegou o dia da defesa. Parentes, amigos, membros da banca examinadora estavam lá para um

ritual que, enfim, podia começar. Fazia-se necessário apresentar o trabalho e essas fotografias. A tela foi erguida e o projetor de mesa começou o seu mutilante ofício: um golpe de guilhotina a cada dez segundos. Como se essas fotografias, já recortes de um tempo e de um espaço perdidos, precisassem de uma outra morte. Algo se rasgava, se rompia: a confidência.

Essas fotografias, há pouco tempo ainda postas bem perto dos meus olhos, tinham recuado, tomado distância. Expostas, afastavam-se, retiravam-se como esses amigos que a escada rolante, num aeroporto, leva e engole. A tela fazia ver, ao mesmo tempo que ocultava. *Écran* no duplo sentido da palavra: presença e separação.

Projetados, os olhos azuis da boneca de celulóide – reencontrada no meio do lixo – tinham se tornado muito grandes, desmedidos e monstruosos até certo ponto. Grandes demais para que pudesse ainda mergulhar neles e reencontrar os sonhos de uma infância. Na tela, a boneca tinha crescido. Era uma mulher, cujos olhos azuis e os lábios vermelhos falavam de outras coisas.

Não podia mais segurar essas imagens. Não podia mais tocá-las, senti-las mesmo no seu achatamento. Tinham-se tornado sombras de luzes, inacessíveis, inapreensíveis. Fantasmas congelados na horizontalidade do meu olhar, cravados numa tela. Essas fotografias não eram mais os diamantes sobre os quais meu imaginário podia, horas antes, viajar.

Oferecidas a olhares alheios, reconhecia-as com uma mistura de pudor, de tristeza e de perda.

Algo tinha sido exposto, descoberto. Essas imagens tomavam outros rumos e outros caminhos. Não digo que as informações sobre a Vila Dique não existissem mais. Existiam alhures e diferentemente. Tornava-me vulnerável, não apenas ao que me tinham dito, mas ao que deveriam ainda dizer.

“Decretei que gostava da Foto contra o cinema...” – Como acabamos de vê-lo, a questão das modalidades do olhar humano torna-se patente dentro do próprio suporte fotográfico. A questão se torna muito mais complexa e instigante se, desta vez, considerarmos os outros suportes imagéticos e sonoros e suas possíveis inter-relações e combinações. Para poder medir o peso desta problemática, bastaria ter em mãos uma dessas atuais filmadoras de vídeo que oferecem, embutidas na câmera, possibilidades de realizar, no decorrer de uma mesma filmagem, *efeitos de cinema, efeitos fotográficos, efeitos informáticos*. *Efeitos* que perturbam e fazem pensar quando, em questão de instantes, se sucedem num monitor, aproximações, apreensões e compreensões visuais completamente distintas de uma mesma realidade. Encararei, breve e lateralmente, esta problemática, lembrando o que Barthes pensava, quando contemplava a fotografia e admirava o cinema.

* * *

A *Câmara Clara* inaugurava uma coleção de cinema dirigida pelos *Cahiers do Cinéma*. Não sem provocação, Barthes assinalava na primeira página

de sua autobiografia e de sua última aventura “que gostava da Foto *contra* o cinema”.³ Ele precisava, mais adiante, que “na Foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (...) mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela seqüência contínua das imagens”. Para pensar as realidades do mundo, Barthes reivindicava, desta maneira, não somente uma suspensão das coisas no tempo – pausa –, seu congelamento, mas também, uma postura do corpo – pose – que lhe desse “todo o tempo de permanecer diante delas, olhá-las, escrutá-las (...) observá-las intensamente (...) ampliando o detalhe ‘em cascata’ (cada clichê engendrando detalhes menores que no estágio precedente) (...) decompondo, ampliando (...) *ralentando*, para ter tempo de enfim *saber*”.⁴

Anne-Marie Garat, romancista francesa, acrescentaria: “o cinema tem seu ritmo próprio de desfilamento que toma o espectador como um réfém. A fotografia reserva áreas de liberdade, pausas e silêncios, ela não reproduz o tempo real, transpõe-no numa duração outra, autônoma, que é a da criação romanesca”.⁵

* * *

Ver um filme não é olhar para uma fotografia. São atos de observação, posturas do olhar, muito diferentes. *Assiste-se* a um filme, *mergulha-se* numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro, um olhar vertical, abissal. Enquanto as imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal



contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias, por sua vez, o fixam num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. Posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de *ver e de pensar o mundo*. No primeiro caso, pensa-se o mundo na sua continuidade, no seu fluxo, na sua dinâmica, na sua aparente *normalidade*; no outro, pensa-o na sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte, na sua extraordinária *singularidade*.

Existem atrás e dentro das matrizes imagéticas – fotográfica, cinematográfica, videográfica, informática –, lógicas, operações cognitivas, posturas filosóficas, visões e apreensões singulares do mundo, que temos ainda de descobrir e pôr à luz. ❖

¹ Barthes, Roland. *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard-Seuil, 1.980. Versão portuguesa: *A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira., 1.984. Garat, Anne-Marie. *Photos de Familles*, Paris, Seuil, 1.994. Piette, Albert. *Le Mode Mineur de la Réalité. Paradoxes et Photographies en Anthropologie*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 1.992 e *Ethnographie de l'Action. L'Observation des Détails*, Paris, Métailié, 1.996.

² Achutti, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia. Um Estudo de Antropologia Visual sobre Cotidiano, Lixo e Trabalho em uma Vila Popular na Cidade de Porto Alegre*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof^{ra} Dr^a Ondina Fachel Leal, Porto Alegre, abril de 1.996 (inédito).

³ Barthes, *La Chambre Claire*, p. 13 [p.11: ed. port.]. Ver meu outro trabalho: “Um retorno à ‘Câmara Clara’”, a ser publicado in Samain Etienne (org.). *Do Fotográfico*.

⁴ Parafrazeio uma passagem do *La Chambre Claire*, p. 154-156 [p. 147-149: ed. port.], que remete diretamente à maneira com que Barthes encarava seu mergulho na fotografia do *Jardim de Inverno*, mas que expressa, também, toda a metodologia barthesiana. Philippe Dubois escreve: “A imagem fotográfica do *A Câmara Clara* seria apenas um pretexto espelho da maneira barthesiana em geral. Um auto-retrato metodológico. A fotografia seria em toda a parte para ele, como uma obsessão permanente de seu olhar sobre toda coisa”. Ver Dubois, Philippe. “Le regard photographique de Roland Barthes”, in *Roland Barthes, Une Aventure avec la Photographie. La Recherche Photographique*, n°12 (junho de 1.992), p. 67-70.

⁵ Garat, Anne-Marie. *Photos de Famille*, Paris, Seuil, 1.994, p.65.

Etienne Samain – Professor do Departamento de Múltiplos Meios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Antropólogo, interessa-se pelas questões relativas ao uso da fotografia no campo das ciências humanas e levantadas pelo pensamento visual fotográfico. Organiza atualmente uma coletânea de 25 artigos, nacionais e estrangeiros, a ser publicada sob o título *Do Fotográfico*.