

Retratos da Cidade: a construção da memória urbana através da fotografia - caminhos metodológicos*

Maria Cristina R. Barreto**

Cameras don't *take* pictures, but they *make* them.

— Paul Byers —

Uma das maiores dificuldades enfrentadas por quem se propõe a utilizar a fotografia como um instrumento de observação e análise de um determinado aspecto da realidade social é o procedimento a ser tomado. Mesmo sabendo que a fotografia registra a realidade como ela se apresenta aos olhos, ainda permanece uma questão fundamental: aos olhos de quem?

Além disso, ao ter a imagem em mãos o pesquisador enfrenta dúvidas e incertezas que se não levadas em conta podem ser um entrave ao seu trabalho ou mesmo imobilizá-lo. Por onde começar o exame das fotos? Quais os aspectos que realmente interessam ao seu estudo e quais aqueles que podem ser postos em segundo plano? São alguns dos problemas que, em algum momento, se defronta quem se propõe a realizar uma análise de fotografias.

No decorrer desse ensaio tentaremos percorrer estas questões e apontar caminhos que facilitem sua resolução, bem como expor algumas dificuldades que enfrentaremos e para as quais ainda não temos resposta.

O Cenário

Como o nosso interesse concentra-se sobretudo no espaço urbano e em como as fotografias contaram a história da cidade num determinado período é de fundamental importância a construção *a priori* de um cenário, procurando traçar um perfil do estágio de desenvolvimento urbano e do projeto de modernização que se construía, bem como dos costumes, relações sociais, principais atividades econômicas e as discussões políticas e mesmo de cunho geral travadas na época.

Esse cenário pode ser todo ou em grande parte construído através de fontes secundárias e servirá como pano de fundo, como situador das fotografias em um contexto, fazendo com que elas não sejam imagens soltas ou apenas curiosidades. Como um olhar a partir da cultura, prisma através do qual poderemos ler as imagens.

* Texto revisado da Comunicação apresentada no GT "Antropologia e Imagem" da XIX Reunião da ABA realizada em Niterói - RJ de 27 a 30 de março de 1994.

** Graduada em Arquitetura e Urbanismo e aluna do Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba.

A Descrição

Segundo Arlindo Machado (1984), a fotografia é a automatização de um modelo figurativo que nasceu no Renascimento. Ou seja, mesmo antes do Renascimento, os pintores já obtinham a reprodução de uma determinada imagem através da câmara escura e, nesse sentido, pode-se dizer que a pintura também é uma reprodução da realidade. A fotografia como processo de "fixar sobre uma chapa sensível à luz, as imagens obtidas numa câmara escura" passa a ser para nós o que atualmente a arte pictórica já não é: um duplo da realidade visto através do olho do sujeito da representação (antes o pintor, agora o fotógrafo). Porém, há uma diferença entre os dois. O fotógrafo captura a imagem através de um recurso técnico, operação que é tradicionalmente desvinculada da arte. Todavia a imagem assim obtida continua a obedecer a um modelo figurativo que já foi ultrapassado pela sociedade nas outras áreas (como a pintura), mas que ainda é fruto do desenvolvimento de uma forma de ver e de viver o espaço característico da cultura ocidental.

A falta de hábito e a dificuldade encontrada na leitura de qualquer documento plástico é um outro fato cultural de grande importância em nossa sociedade. As pessoas não encaram a imagem como algo capaz de exprimir idéias e sensações, embora as tenham e sintam ao contemplá-la (FRANCASTEL, 1993:33). A imagem é, no entanto, passível de ser descrita, de produzir um relato, ou seja, de ser constatada em suas partes e componentes e, o que nela está "escrito", transposto para a linguagem. Esse discurso descritivo é o ponto de partida de tudo o que se queira ou o que se possa dizer a respeito dela.

Num primeiro momento temos apenas a imagem que se apresenta para nós plena para ser vista e lida. Nesse processo é bastante difícil distinguir entre uma fase perceptiva e descritiva da imagem de uma fase interpretativa construída a partir e sobre as duas primeiras (MARIN, 1974:85). A descrição é uma leitura inicial dentre as muitas leituras iniciais possíveis, visto que o modo como as imagens são descritas depende de quem o faz, de sua idade e sexo, de seus interesses e, principalmente, de seu conhecimento de mundo, da sua cultura e erudição. Por outro lado, o fato de descrever o conteúdo de uma foto cria um hábito no leitor de observar o que há realmente nela, para só depois que esta prática de leitura descritiva estiver desenvolvida, misturar as fases de leitura com a de interpretação (LIMA, 1982:62).

Segundo Ivan Lima (1988:19-20), é possível simplificar a leitura da imagem, a partir de três grupos de componentes hierarquizados. Essas regras, porém, não devem ser tomadas como leis, mas como pontos de partida para identificar os elementos que, na maioria das vezes, destacam-se por sua força expressiva. São eles:

1. Os *componentes vivos* - humanos e animais - que quase sempre quando presentes dominam a cena, variando sua intensidade e sua supremacia emocional. A razão do predomínio desses componentes, é que a leitura de suas expressões, gestos, posturas, isto é, dos meios de comunicação não-verbais, extrapola fatores culturais. Os signos de comunicação não-verbais são inequívocos e fazem parte da fase de leitura da imagem. Enquanto que a especulação a respeito de seu significado baseado no conhecimento pessoal do leitor sobre o assunto é interpretação (LIMA, 1982:62). Esta supremacia expressiva dos seres vivos é reduzida apenas quando eles ocupam um espaço muito pequeno na imagem, diluindo-se em meio a outros componentes.

2. Os *componentes móveis e elementos naturais*. A presença de algo que se move em uma imagem é algo que chama a atenção do leitor e domina os elementos fixos qualquer que seja seu tamanho ou proporção.

3. E finalmente os *componentes fixos*, que, na maioria das vezes, só têm algum destaque quando representam algo inabitual que força o interesse.

A forma é de grande importância ao lermos uma fotografia. Primeiro percebemos os componentes presentes na imagem combinando as estruturas geométricas com as perceptuais que variam de indivíduo para indivíduo, e que determinam grande parte da atração que ela exerce e o tempo que o leitor nela se detém. É assim que, mesmo sendo nossa cultura espacial tradicionalmente simétrica, o nosso olhar não o é. Pelo contrário, é dinâmico e assimétrico.

Esse caráter particular e relativo ao fotógrafo que imprime à fotografia o seu ponto de vista e também relativo a cada leitor, que acrescenta sentidos próprios à imagem, é o que dificulta, segundo Lima (1984:22), o uso da fotografia "como meio de informação e formação, na medida em que ela não é completa sozinha". Ele também diferencia a leitura da interpretação na medida em que na primeira o importante são os elementos que compõem a imagem e na segunda, é o assunto (LIMA, 1982:68).

Sendo assim, não se pode encontrar uma receita única para a decodificação dos componentes de uma fotografia, pois, eles funcionam tanto no nível descritivo quanto no sugestivo (da interpretação). É por isso que, na maioria das vezes, a leitura (descrição) se confunde com a interpretação, já que é difícil falar sobre algo sem lhe imputar sentido e significação.

A nosso ver, isso só vem a reforçar a importância de se buscar um conhecimento das imagens, de como e quando elas são produzidas e as leis que as regem. Parafraseando Francastel (1993: 35), não podemos negar que as imagens são um importante "meio também de se julgar o passado com olhos novos e pedir-lhe esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida [...]".

Mesmo não havendo regras rígidas estabelecendo por onde começar a descrição, adotaremos o procedimento de começar dando-lhes um título. Em seguida passamos a uma descrição dos componentes de cada imagem, destacando nessa primeira leitura aqueles que, a nosso ver, são mais expressivos e procurando, na medida do possível, seguir a hierarquização já citada anteriormente. A análise das imagens irão se enriquecendo à medida em que se vai aprofundando em detalhes da história da cidade e preenchendo lacunas que de outra forma permaneceriam espaços em branco.

Neste trabalho utilizaremos duas fotografias do espaço urbano de João Pessoa.¹ A primeira é uma "Cena da Rua Duque de Caxias na década de 20" (foto 1 - anexo) e a segunda retrata a "Antiga estação de bondes puxados por burros na década de 10" (foto 2 - anexo).

A primeira aproximação de gênero (foto 1) que obtivemos foi "cena de rua" que ao mesmo tempo em que circunscreve alguns limites, abre um léxico relativamente amplo para interpretação (MARIN, 1974:87). O restante do título limita mais ainda a imagem reduzindo-a a algumas "marcas essenciais" que lhe conferem a especificidade: é uma cena de uma determinada rua, em um período determinado. Estamos ainda num estágio puramente descritivo da imagem. O título da foto 2 é um tanto mais genérico, pois a não ser contrapondo-a ao cenário histórico, não teremos

claro a importância desta estação em particular na vida urbana, entretanto, essa descrição que se dá através de cada um dos títulos diferencia as duas imagens de forma inequívoca.



Rua Duque de
Caxias, na década de
20.
(foto 1)

Descrição da foto 1 - Cena da Rua Duque de Caxias na década de 20.

Vemos aqui uma cena do ponto de parada de bondes no centro da cidade de João Pessoa que se chama até hoje de "Ponto de 100 Réis". "É a única moeda que não seguiu a evolução dos valores. Podendo ter subido a cem cruzeiros, ficou no seu lugar, mantendo seu custo antigo. Prova de que tem padrão e caráter próprios, inacessível ao tempo até hoje", segundo o historiador Celso Mariz (MAIA, 1976:17).

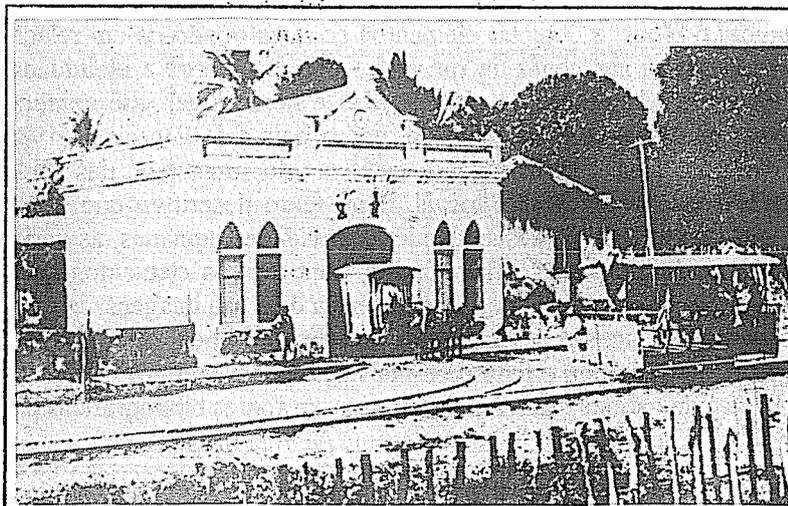
A imagem é percebida primeiramente como se dividida em três eixos verticais. As ações mais expressivas e movimentadas desenvolvem-se principalmente à esquerda e ao centro. A parte esquerda da foto mostra a calçada da rua repleta de transeuntes e, em primeiro plano, alguns homens de terno branco parados conversando em frente a uma carroça. Em segundo e terceiro planos vemos o prosseguimento da rua com seus casarões e sobrados. A passagem da esquerda para a direita da cena é marcada por um poste de ferro da iluminação pública em primeiro plano.

Ao centro, dominando pela proporção que ocupa, a Igreja N. Sra. do Rosário dos Homens de Cor (vulgarmente chamada de Igreja do Rosário dos Pretos) que foi demolida em 1924 para dar lugar à Praça Vidal de Negreiros. Fato lamentado inclusive pelo órgão oficial do Estado, jornal A União que assim se referiu ao fato na época: "... desapareceu assim, aquela página de granito que testemunhava o fervor religioso, o senso estético de nossos antepassados" (MAIA, 1976:14). Em frente a ela um bonde movido a eletricidade vindo para a direita. Algumas pessoas sobem nele e outras aguardam na calçada, outras ainda permanecem paradas em frente a ele no primeiro

ARTIGOS

plano. Vemos também postes que conectam o bonde à rede elétrica pública. A partir dessas informações, temos alguns indícios de que essa foto foi tirada em data posterior a 1914,² ano de implantação dos bondes elétricos na cidade (AGUIAR, 1992:110)

O lado direito da foto é marcado pela aresta esquerda do casarão que abrigava, no térreo, a sede do jornal *Correio da Manhã*. Nos dois andares superiores funcionava a "banca" e residência do Dr. João Dantas, nome que adquiriu projeção nacional por ter assassinado João Pessoa, presidente de província e que serviu de estopim para a Revolução de 30. Este casarão apresenta características barrocas e portas-janelas com balcões de ferro - no primeiro andar os balcões são sustentados por consoles de alvenaria. A presença desse casarão nos dá uma data limite do período em que esta foto foi obtida, pois o mesmo foi demolido também em 1924 para a construção da Praça Vidal de Negreiros. Ao lado do casarão vemos, também, parte do prédio em que funcionava o estúdio e residência de um fotógrafo em atividade na capital chamado Bruno Bougard.³



Estação de bonde na década de 10. (foto 2)

Descrição da foto 2 - Antiga estação de bondes puxados por burros na década de 10:

Dominando a cena encontra-se a estação de bondes puxados a burro. Os trilhos chegam a estação e se dividem em dois: um que vai para o seu interior e outro que prossegue para a direita. No centro da cena aparece um bonde saindo da estação, puxado por duas parelhas de burros, porém sem mostrar o condutor. À sua esquerda vemos um ambulante com seu carrinho de vendas e à direita algumas pessoas sentadas na calçada. À direita da cena vemos um bonde estacionado sem as parelhas de burros. Observa-se nitidamente o caráter precário desse meio de transporte que constava de um carro simples, aberto lateralmente com uma cobertura. Dentro 4 ou 5 fileiras de bancos para acomodar os passageiros. À esquerda do bonde observamos uma pessoa vestida em trajes simples e com um chapéu na cabeça e à direita um cachorro. A imagem mostra também a estação cercada por coqueiros e mangueiras e,

em primeiro plano, uma cerca de varas finas e a rua em chão batido. Essa foto deve ter sido tirada em data anterior a 1914, ano de implantação de bondes elétricos na cidade de João Pessoa.

Comparando-se as descrições das duas fotos, temos algumas observações a fazer. O texto produzido pela descrição da imagem, constitui-se numa primeira evocação de sentido. Nele descobrimos investimentos culturais, sociais e afetivos que transformam o objeto descrito. A partir de então, ele é texto "sobre o qual se depositam leituras sucessivas que deslocam seus elementos, modificam suas relações, criam zonas de intensa visibilidade e outras cegas e brancas, provocam o aparecimento ou dissipação de tal elemento em relação com os outros, a propósito deles" (MARIN, 1974:83).

Surge então uma pergunta: afinal o que se deseja fazer não é uma análise das imagens? A resposta é sim, mas uma análise com um propósito: o estudo de como o espaço urbano é visto através delas. Na construção de um texto descritivo das imagens, alguns elementos se destacam e se tornam visíveis de tal modo que exigem uma explicação e uma situação histórica dentro do contexto da foto. O ato de descrever nos obriga a aguçar o olhar, a detectar elementos comuns pondo-os em relação uns com os outros. O homem nas cenas de rua está incógnito, perde a identidade individual e torna-se apenas habitante da cidade. Mas é nesse lugar que aparecem os elementos comuns do "viver em multidão" e, como bem fala Bresciani (1982:16), permite-nos "compor uma representação estética do universo das cidades", ressaltando, porém, as especificidades locais. É no texto descritivo que o olhar se permite contar por inteiro a cena, desvendando as atividades humanas, as variedades de figuras, roupas, andar, expressão fisionômica, conhecer os elementos que compõem a multidão presente na rua ou mesmo a ausência dela nas imagens.

A descrição da foto 1, mais rica em figuras humanas e ações, além dos diversos elementos fixos que a compõem, é feita com mais detalhes narrativos e já aponta algumas interpretações de caráter histórico embasadas em fontes bibliográficas e outras de caráter simbólico, do que aquele lugar representa na vida urbana.

A da foto 2, bem mais simples, esgota muito rapidamente sua descrição levando a inserção de elementos da paisagem que, em outra cena mais expressiva, se perderiam. Não dizemos que esses elementos não sejam de algum modo importantes, pois indicam justamente a ainda precária urbanização da localidade no momento em que a foto foi tomada. Contudo, sua importância só é revelada de forma mais categórica, em meio a um conjunto de fotos da cidade no período ou do mesmo local em diversas épocas.

Em outras palavras: para que se retire algum conhecimento de fotos como esta (nº 2) exige-se do pesquisador um conhecimento considerável de contexto. Pois, como diz Battaglia (1976:25), "no documentário, o fato tem uma terrível importância", uma vez que o conhecimento é fruto de uma experiência coletiva de uma sociedade em uma determinada ocasião, tanto a nível factual como a nível emocional, que é a alma da experiência. Essa opinião é suplementada por Marin (1974: 89) ao afirmar que as descrições mais amplas e ricas das imagens estão estreitamente relacionadas com as ações e o drama, isto é, quando têm nos homens seus protagonistas.

A Interpretação

Essa fase nos interessa principalmente porque nela ocorre o exame da descrição das imagens, confrontadas com o cenário construído através de fontes bibliográficas e jornalísticas (da época), sempre com o retorno à imagem propriamente dita em caso de dúvida ou de uma observação mais atenta e/ou comparativa.

Esse retorno se deve ao fato de que nunca as descrições poderão substituir inteiramente as imagens. Existe sempre um elemento de percepção que só pode ser realizado inteiramente se "visto", pois remete diretamente ao efeito psicológico na relação entre os fotografados e a relação do leitor com os elementos da imagem (LIMA, 1982:67).

É quase sempre nessa fase que chamamos de interpretação, embora ela não ocorra a rigor separada das outras, que se buscam e manipulam os sentidos segundos das imagens. No uso da fotografia como meio para uma análise sociológica isso deve ocorrer com cuidado, pois, segundo Roland Barthes (1990:11), o objetivo seria o de estudar os grupos humanos, definir motivos e atitudes e tentar relacionar o comportamento destes grupos à sociedade total de que fazem parte.

Uma análise da estrutura fotográfica precede à análise sociológica e para ela concorrem alguns fatores como o olhar do fotógrafo, do analista da imagem e de quem a solicitou, importantes para a compreensão da imagem como mensagem.

O olhar do fotógrafo não é nunca neutro ou aleatório. Pois, ao se colocar em um ponto determinado do espaço para capturar um certo objeto com sua câmera, ele está sujeito a restrições que vão desde descobrir que o espaço está tão ocupado que torna difícil a escolha de um "bom" ponto de vista, até a recusa do próprio objeto a ser fotografado. Fotografar algo ou alguém exige uma certa cumplicidade com o detentor do espaço e do objeto desejado para captura (MACHADO, 1984). Conseguindo isto, ainda resta a escolha do momento "certo", da expressão desejada. Esse fator leva para dentro da denotação fotográfica muito daquilo que o fotógrafo é como indivíduo integrante da sociedade que ele fotografa. Generalizando o que Michel Tournier (1987:34-8) afirmou acerca dos retratos, podemos dizer que as boas fotografias são antes de tudo um auto-retrato do fotógrafo.

No caso das fotografias, tomadas em conjunto, existe mais um "olhar": o de quem solicita a imagem. Do ponto de vista de quem realiza a foto, ela é uma atividade profissional, o seu ganha-pão. Já para quem solicita ela pode ser um instrumento de expressão, de propaganda ou de dominação. Esse elemento age primordialmente sobre o olhar do fotógrafo, determinando o tema ou objeto a ser registrado e uma finalidade e destino primeiros para a imagem.

É nesse lugar de interseção de olhares que podemos considerar a fotografia como a "expressão de grupos humanos distintos simultaneamente da sociedade global e das classes sociais, definidas por oposições concretas de tendências e de interesses. Fora os serviços materiais que lhes presta, ela manifesta pensamentos comuns a amplos círculos de homens unidos em terrenos de entendimento puramente imaginários, cada qual colocando na arte apenas uma parte do que nela encontra seu vizinho e ninguém, nem mesmo o artista sendo definitivamente capaz de fixar ou de esgotar a significação do que foi formulado uma vez" (FRANCASTEL, 1993:40).

A interpretação é o lugar de articulação do olhar e do discurso do analista da imagem. O que conta nesse momento é o saber acumulado em sua vida pessoal, relações sociais e espaços que ocupa na sociedade (LIMA, 1982:65). Expressões que indicam referências espaciais como esquerda, direita, acima, abaixo centro etc. definem o movimento do seu olhar, mostrando o jogo das figuras na imagem e evidenciando "um eu do olhar", anônimo mas sempre presente justamente por estar ausente na representação. O cenário construído por ele nas descrições são os significantes desse eu-ausente (MARIN, 1974:97-8). A articulação das figuras na imagem não é aleatória. Ela se deve à presença de certos signos representados segundo uma certa ordem na imagem, diferenciando-se em intensidade e força expressiva. O olhar do analista é que os articula e transforma em texto narrativo-descritivo através do qual a imagem torna-se texto e os personagens ou componentes em figuras relacionais.

NOTAS

1. Reproduções feitas a partir do *Álbum da Paraíba* publicado por Bloch Editores e Governo do Estado da Paraíba em 1988.
2. A rede elétrica urbana foi inaugurada em 14 de março de 1912 e dois anos depois todo o sistema de transporte da cidade velha foi renovado, passando a trafegar apenas bondes elétricos.
3. Informação obtida através do fotógrafo Arion Farias em pesquisa pública no jornal *O Norte*.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Wellington. *Cidade de João Pessoa: a memória do tempo*. João Pessoa, Gráfica e Editora Persona, 1992.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso. Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- BATTAGLIA, Lee. Educação para Ver e Compreender a Fotografia. *Diálogo*. (3):16-26, volume IX, 1976.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no Século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- GILSON, Etienne. Fotografia e Beleza. *Diogenes*. Brasília, Editora da UnB, (6):18-33. Semestral, 1984.
- LIMA, Ivan. *A Linguagem Fotográfica. Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- *A Fotografia é a sua Linguagem*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia como fato cultural. *FOTOPTICA*. São Paulo, Bela Vista Editorial, jun./jul., 1984.
- MAIA, Benedito. *Universidade do Ponto de Cem Réis*. João Pessoa, A União, 1976.
- METZ, Christian e outros. *A Análise das Imagens*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- TOURNIER, Michel. "Um encontro entre a imagem e a palavra". *IRISFOTO*. Novembro, 1987.