

TRÊS FOTOGRAFIAS

RENATA MOREIRA MARQUEZ, ADRIANA GALUPPO,
LOUISE ROCHEBOIS E PRISCILA MUSA

TRAVELOGUE

“Só a significação e a significância – e não a comunicação – me interessam [...]”, escreve Roland Barthes (1984, p. 45) no texto “Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”¹. O autor, conhecido pensador da fotografia, se mostra curioso para tentar abarcar o cinema, essa experiência de passagem de imagens que teimam em não permanecer e que Barthes tenta reenquadrar, recortar, apreender ou pelo menos desacelerar, por meio do fotograma.

Para Barthes, ao analisarmos o fotograma, poderíamos constituir três níveis de sentido: o sentido da comunicação, o da significação e o da significância. Depois de esgotar os dois primeiros níveis – os quais somos mais comumente treinados a percorrer –, ele lança a pergunta: “Será tudo?”. E em seguida responde: “Não, pois ainda posso separar-me da imagem”. Assim começaria o que ele entende como o “terceiro sentido” ou “sentido obtuso”, aquele que:

[...] excede a cópia de motivo referencial, obriga a uma leitura interrogativa (a interrogação incide precisamente sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a inteligência: é uma captação ‘poética’); e por outro lado, já não se confunde com o sentido dramático do episódio [...]. (BARTHES, 1984, p. 44)

Se Barthes parte da fotografia e busca no fotograma do cinema destituir este último de movimento – pois acha que não podemos acrescentar nada aos quadros da imagem fílmica porque não dá tempo, porque não

¹ “Le troisieme sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes”, de S. M. Eisenstein, foi publicado por Roland Barthes nos *Cahiers du Cinéma* em 1970 e republicado em português em *O óbvio e o obtuso* em 1984.

podemos fechar os olhos! –, proponho neste breve capítulo um experimento não exatamente inverso, mas, de certa maneira, divergente. Proponho o experimento de restituir movimento à imagem fotográfica para poder pensar a fotografia frente a sua “leitura interrogativa” e a seus fluxos imprevisíveis no campo da significância, utilizando o *travelogue* como método.

Podemos entender o *travelogue* como um dispositivo pré-documentário, um diário de viagem, uma narrativa de itinerários que não se fixa numa linguagem específica – podendo ser escrita, desenhada, audiovisual etc. –, um registro de encontros e impressões. Mas, aqui, o *travelogue* aplicado como método de leitura de imagens implicará a peculiaridade de que o agente que viaja não é aquele que lê (e descreve); agora, é a própria imagem que terá um itinerário.

Falar em viagem da imagem requer esclarecimentos. Em um tempo no qual somos submetidos a uma enxurrada insaciável de imagens por todos os lados, imagens digitais que viajam desde que nascem, imagens cuja matriz é puro movimento – captar, descarregar, gravar, compartilhar –, imagens cujo verbo fundamental é “enviar”, de que viagem estaríamos falando?

Da rota dos antigos viajantes associada à prática dos antigos impressores: trata-se da viagem da imagem impressa que pode vaguear, objeto material que é conduzido por um par de mãos e por uma intencionalidade interrogativa. Tratar do envio não através de uma rede imperceptí-

vel e onipresente, mas da entrega em mãos. Não se trata da nostalgia de um tempo passado anterior ao tempo pós-fotográfico, mas da atenção à coexistência de temporalidades múltiplas e à ideia de história como montagem.

O que significa imprimir uma imagem hoje, restituindo sua materialidade no mundo, no intuito de ampliar seu campo de relações? Se o cinema, para Barthes, é a “voracidade contínua”, hoje não poderíamos encontrar essa voracidade como principal característica do fluxo das imagens digitais?

UM MINUTO PARA UMA IMAGEM

A inspiração deste experimento é Agnès Varda, mestra do *travelogue* e também a artista que, desafiando o distanciamento entre fotografia e cinema, põe em risco a distinção de Barthes. Inicialmente fotógrafa e depois cineasta, Varda frequentemente vai e volta transitando entre essas duas linguagens, interessada não na especificidade das linguagens em si, mas em sua capacidade de relação com o mundo. Falecida em março de 2019, retratista de si e de tantos outros que encontrou pelo caminho, é uma pensadora por imagens cuja atualidade não cessa de comprovar-se.

Interessada sobretudo nos encontros e nas relações que ali se potencializam – o que pode ser visto em filmes recentes como *Visages, Villages* (2017) ou *Catadores e eu* (2000) ou em filmes anteriores como *Daguerreótipos* (1976) –, Varda contribui aqui para complexificar a discussão so-

bre o cinema de Barthes introduzindo a televisão como veículo da imagem. Afinal, a significância vaza; não é sobre a linguagem fotográfica ou cinematográfica, mas justamente sobre o mundo que as abriga.

Um minuto para uma imagem é uma série experimental para a TV pública francesa proposta por Agnès Varda em 1983, com o apoio de Robert Delpire, então diretor do Centre National de la Photographie (CNP). Depois de filmar *Ulysses* (1982), Varda constatou como pode ser diferente o modo como cada um vê uma mesma fotografia. Daí surgiu seu projeto para a TV: veicular uma foto por dia, sempre no mesmo canal e horário, por 15 segundos silenciosos que precediam os comentários de um minuto feitos por um convidado – até aquele momento, alguém desconhecido do público. Apenas ao final do vídeo, quando o telespectador já havia considerado, reconsiderado ou desconsiderado o comentário, eram revelados os autores da fotografia e do comentário. A imagem e o breve texto eram também publicados no jornal francês *Libération*, no dia seguinte à sua exibição na TV.

A série abrangeu cerca de 170 fotografias de um álbum imaginário. E aqui nos interessam essas duas coisas: a materialidade da fotografia que viaja – em *travelogue* – e a ideia de álbum. A ideia de álbum, por sua vez, implica montagem e compartilhamento; compartilhamento entre os pares – Varda e os comentaristas – e também compartilhamento público – daí o álbum imaginário, espécie de projeto pedagógico por imagens. É heterogêneo o conjunto dos comentários, cuja diversidade, democracia e conteúdo já foram alvo de críticas,² mas a ideia de montagem é as-

² Rosalind Krauss (2002), em *Nota sobre a fotografia e o simulacro*, critica a tentativa de democratização pela imagem e acusa as leituras de Varda de resultarem simplistas.

sumida sobretudo quando a comentarista é a própria Varda, que evita, entre imagem e palavra, coincidências descritivas para promover e cultivar as lacunas e os desvios, separando-se da imagem para juntá-la a outras muitas. Barthes e Varda aproximam-se quanto ao interesse pela significância da imagem.

Varda, com seu modo singular de fazer coincidir arte e vida, dá nova experiência à ideia de álbum, normalmente retido na esfera da domesticidade. Com *Um minuto para uma imagem na TV*, um álbum ganha vida pública e é compartilhado por meio de um projeto político pedagógico aberto à leitura interrogativa.

INTERVALO

“Partindo da hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real, levanta-se a questão: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?” – pergunta Georges Didi-Huberman no artigo “Quando as imagens tocam o real”, para logo responder: “A imagem em contato com o real – uma fotografia, por exemplo – nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207-208)

Claro que não. Como então fomentar dispositivos de contato da imagem com o real? Diante dessa questão e munida das práticas de pensamento de Barthes, Varda e Didi-Huberman, fomos ao encontro do arquivo fotográfico de Aracy Esteve Gomes, fotógrafa nascida na Bahia em 1923, no

intuito de ativá-lo por meio do método do *travelogue* aplicado à imagem. Aracy, cujo pai, José Esteve, nascido em Barcelona em 1886, era também fotógrafo e desembarcou no Brasil em 1914, retoma a prática imagética de seu pai registrando momentos de sua família, da cidade e do cotidiano baiano.

Quando deixo ressoar, a partir de Barthes, o desinteresse pela capacidade de comunicação das imagens, não quero dizer com isso que tal capacidade não seja importante. Um arquivo fotográfico como o de Aracy Esteve Gomes é uma riqueza nos três níveis de sentido propostos por Barthes. Uma potência documental, sem dúvida; mas aqui me detenho ao terceiro nível, o da significância, como exercício ou ensaio de resposta à questão de Didi-Huberman (2012, p. 207): “a que tipo de conhecimento pode [também] dar lugar a imagem?”.

Não vem nossa dificuldade a nos orientar de que uma só imagem é capaz, justamente, de início, de reunir tudo isso e de dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209)

Diante de uma pequena seleção de três fotografias de Aracy Esteve Gomes produzidas na década de 1950, retomamos Didi-Huberman (2012, p. 210) para nos ajudar a lembrar que toda imagem é, antes de tudo, uma imagem lacunar, porque é uma imagem sobrevivente: “[...] cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas con-

dições que impediram sua destruição, sua desapareção. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual”.

O autor indica um caminho possível para lidar com a leitura das imagens: a imaginação e a montagem. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215)

Próxima à proposta de Varda, é impossível não se lembrar do álbum intitulado *ABC da Guerra*, de Bertolt Brecht, que gerou um livro publicado em Berlim dos anos 1950 no qual Brecht coleciona imagens de jornal, mas as reorganiza e as re legenda, libertando-as de leituras e circulações únicas e dominadas pela mídia oficial da guerra. Os novos vínculos entre imagem e legenda receberam do autor a denominação de “fotoepigrama”, prática iniciada já na década de 1930 em seus diários de exílio.

Como nos ensina o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, “[...] a história, contada só por um lado, não é história, é ficção”. (BISPO DOS SANTOS, 2019, p. 217) Como destronar o estatuto de história dos fatos já naturalizados como históricos e aprender a conviver com o estatuto de ficção das narrativas? O poder relacional do trânsito da imagem em seus diversos arredores espaçotemporais pode ser um importante instrumento de reconfiguração e compreensão dos acontecimentos. Nas palavras de Didi-Huberman: um caminho para a imaginação e a montagem.

Do fotograma de Barthes ao fotoepigrama de Brecht, a ativação do arquivo de Aracy Esteve Gomes aqui proposta se baseia, mais uma vez, na relação entre imagem e palavra. Houve uma reedição de *Um minuto para uma imagem* com três pesquisadoras atuantes em Belo Horizonte, bem distantes de Salvador e da vida de Aracy: Adriana Galuppo, Louise Rochebois e Priscila Musa – três olhares fotográficos interessados nas crises não apaziguadas e nos sintomas das imagens. Com interesses comuns, pudemos nos encontrar no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no ano de 2019, e pude lhes entregar em mãos três imagens impressas de Aracy, seguidas da seguinte mensagem por *e-mail*, enviada em 2 de setembro de 2019:

Queridas três,

Hoje, distribuí as três imagens impressas de Aracy Esteve que curiosamente combinam com vocês (quando as escolhi, no ano passado, ainda não sabia o que fazer com elas nem que vocês três fotografias seriam acionadas).

Piorei um pouco o projeto público e warburgiano da Agnès Varda, e peço desculpas por isso, a vocês e a ela, por transformar um programa de TV num modesto texto... Mas é um experimento de arquivo/olhar/escrita que espero que seja interessante para todas nós.

Quando possível, compartilharei com vocês um Google Docs do texto em processo, isto é, em estado de espera dos minutos que dedicarão a cada imagem, a fim de ser transformado e habitado por suas leituras.

Beijos e obrigada, mais uma vez, pela companhia! (MARQUEZ, 2019)

As novas legendas criadas para cada imagem poderiam atuar como epigramas forçosamente em palimpsesto, como um lugar constante onde a cinza não esfriou?

COMENTÁRIO 1: ADRIANA GALUPPO

AEG.AI-4.PCT-CR_014, p. XX – Meninos sentados no banco.



domingos de missa, comida com doce e de brincar com os primos.

olhando para o mesmo horizonte um com impaciência, o outro com desconfiança e o outro com um misto de curiosidade e desespero.

vestindo gestos desenhados, friamente calculados. todos com seus chapéus que nunca puderam escolher matar, conquistar, competir. matar, conquistar, competir. matar, conquistar, competir.

segurando as poucas opções de destino nas mãos, segurando firme o choro porque homem não chora a cadeira é um balanço. a porta é um limite. a infância é um ensaio

COMENTÁRIO 2: LOUISE ROCHEBOIS

AEG.AI-4.PCT-FC_014, p.XX _ Moça com pote de barro para buscar água na fonte e depois transportá-la sobre rodilha fixada na cabeça. Fazenda Canabrava, Maracás (BA)

A imagem traz uma cena do cotidiano de uma fazenda do sertão baiano. A moça vai buscar água na fonte, água que servirá ao consumo de toda uma família. O tom suave de cinza do chão denuncia a secura do sertão e não faz nenhuma ameaça ao protagonismo da moça, que chega a lembrar uma pintura.

Seus gestos indicam que ela posa para a foto: uma perna um pouco à frente da outra, o braço esquerdo levantado para trás da cabeça e o direito segura o pote de barro na lateral do corpo. O olhar fixo para o lado e o sorriso levemente esboçado no canto da boca revelam a timidez de quem não quer encarar a câmera de frente, mas se deixa fotografar. Eu não sei para onde ela olha e o que ela pensa. A sensação é de que seu olhar repousa na continuidade da paisagem que vemos ao fundo.

Seus pés descalços se fundem à poeira do chão de terra batida e, apesar de a imagem só trazer tons de cinza, o imaginário se faz capaz das cores que indicam a fusão entre pele e poeira. Em suas mãos, o pote de barro aparenta uma leveza que provavelmente não tem, mesmo que a sua



fina casca de cerâmica demonstre fragilidade. A moça tem um tipo de elegância e serenidade que pertence àquelas que têm a postura, a força e o equilíbrio para carregar um pote de barro cheio de água sobre a cabeça, como se não sentisse seu peso. Acredito que essa elegância e serenidade sejam próprias de quem é capaz de fazer isso. O olhar, mesmo que tímido, revela também uma doçura que conversa com a delicadeza das flores que estampam a sua saia, do pequeno brinco em sua orelha, do lenço bem posto em sua cabeça e da rodilha que mais parece um adereço.

Penso na volta da moça para a sua casa, passando por esse mesmo lugar com o pote de barro cheio de água sobre a cabeça. Esse é o tipo de fotografia que traz consigo a continuidade da ação retratada. Eu já não estou mais falando da moça parada que eu vejo na imagem, mas da moça que caminha com o pote de água sobre a cabeça. Certas imagens nos entregam seu passado e seu porvir. Essa moça que agora caminha chega a me lembrar uma formiga que passa solitária carregando um pedaço de folha maior do que ela mesma.

Tenho a impressão de que a vida no sertão passa mais devagar durante o caminhar da moça. O balanço macio que a água faz, em um ritmo guiado por cada passo que ela dá, se contrapõe à secura e à dureza da terra. A maciez desse balanço e desse caminhar é própria das coisas que não se quebram.

Essa imagem me faz pensar em alguns contrapontos: a delicadeza e a força da moça; a maciez de seus passos e a dureza da terra em que ela

pisa; a fragilidade e a leveza inspirada pela forma de balão e pela fina casca de cerâmica do pote e seu peso quando cheio de água; a água que segue em um movimento contínuo sem sair do lugar.

O sertão se torna menos árido com o passar da moça.

COMENTÁRIO 3: PRISCILA MUSA

AEG.AI-4.PCT-FC_007, p.XX _ Criança espremendo a massa de mandioca em peneira sobre o cocho para confecção de farinha. A criança ao centro é Núria, filha de Aracy Esteve. Fazenda Canabrava, Maracás (BA)

Um instante atravessou o obturador, se fixou na película e foi ampliado até o papel. Parecem coisas frágeis, película, papel, mas já são 62 anos, ou seja, milhares de instantes depois e aqui está. Não tenho o primeiro papel em mãos, mas imagino. Quando vejo estas fotografias em preto e branco, fico me perguntando se as pessoas já não estariam mortas enquanto o papel, que é também morto, sobrevive a gordura de muitas mãos. Corpo presente parece contar de uma certa ausência: da vida, da infância, da casa de farinha, de algum compartilhamento. Muitas vezes, sinto que as pessoas podem ser mais sensíveis que os papéis, às vezes o fotográfico, às vezes o da vida.

Ninguém traz a fotógrafa no olhar; ela está meio de canto, parece por fora, parece silenciosa. Entretanto, sinto a força de sua presença no exato aperto da massa de mandioca, o fio denso de água escorrendo por entre os dedos da criança. Tem algo mais, os braços e as roupas intocadas da pequena

me dizem que talvez esse acontecimento tenha sido fotográfico, ou tenha se iniciado para ou com a foto. Pode ser que esse instante tenha sido um ensaio, que não se conecte ao tempo repetido de espremer a massa como podemos sentir nas mãos de braços afetados que descansam o instante sobre ela. Talvez esse papel não seja o real, mas mesmo assim ele é um pedaço de realidade no agora enquanto fotografia, imagem ou ficção.

Algo me inquieta no acontecimento que parece cotidiano. Uma mãe fotografando os passos de sua filha, ou ensinando os passos para registrar. A fotografia não se separa do vivido. Uma outra mãe na foto com uma filha por vir e a outra no canto do quadro, já com o braço saindo da

imagem. Elas observam Núria, que, mesmo sendo o centro dos olhares, não é o centro da imagem. No centro do papel, há um vazio. Esse que poderia ser ocupado pela criança, essa a quem a mãe poderia compartilhar a experiência de espremer a massa de mandioca ou de cuidar de alguma outra etapa da casa de farinha.

No olhar da mãe, uma atenção de quem confere o gesto da criança. Uma com os olhos no canto



da imagem, a outra com a câmera. A criança que sobra observa com o corpo levemente inclinado e segura as mãos em um pedaço do vestido. Sinto que, no instante antes, ela estava com a cabeça baixa, olhava para as mãos. O vazio parece deslocar, mas coloca tudo em seu devido lugar, desconecta um corpo de menina, de um corpo de mãe. Evidencia a distancia entre elas, a mãe e sua filha, Aracy e Núria, a mãe e sua filha. Os dois nomes que não constam na legenda têm existência indígena: de estatura, de cabelo, de pele, de mãos e braços comprometidos, de força delicada e constante na lida que alimenta.

O vazio que separa também reparte. Uma das mulheres pode fotografar a vida que cotidianamente se passava à sombra daquela que um dia foi a casa grande; já não era mais. A casa de farinha, lugar de cultura indígena e africana, ficava ao fundo, próximo à senzala. Assim, o contato entre escravizados e senhores era minimizado. A mãe senhora entrou com sua filha, poderia ter focado, poderia ter recortado, poderia ter centralizado, mas escolheu a perspectiva em aberto. Sua sensibilidade nos colocou entre, compartilhou as imagens, assumiu o risco. Um outro corpo de mulher aparece ainda mais ao canto na ponta do braço e vestido. A divisão de papéis entre elas é visível, não se desfaz com a fotografia; mas, nessa casa dos fundos, são todas mulheres. Existências classificadas nesses corpos, em diferentes experiências. Eu entro com elas, observo o vazio.

Abandono este texto de um dia para o outro e sonho. O olhar da mãe, essa que vejo indígena, questiona, interpela. Acordo, olho uma vez mais para o seu rosto. Ele diz; há um estranhamento, há um desconforto, de

mãe e filha. Essa fotografia não nos coloca em relação. Por onde ela circulou, onde ela veio parar? Por onde ela não circulou, onde ela não foi parar? Há um conforto de Aracy e Núria. Um conforto que sinto, olhei para este rosto através do meu. A comodidade que não desloca; o risco não é o meu, não é o delas. Nós que temos nome, no texto e na legenda, queremos unir, espremer a massa amalgamada da vida, alimentar e dar à luz a uma imagem. A fotografia não nos funde em um nós; ela revela. O instante tenta, mas não consegue driblar o movimento lento da história.

ÁLBUM

Que gesto de montagem abriga um álbum de fotografias? Seria um álbum com fotos de família, como aqueles que Aracy Esteve Gomes produziu com esmero, com o cuidado de registrar seus próprios comentários junto às fotografias, álbum destinado a circular entre os parentes e amigos? Ou seria um álbum nos moldes de uma *playlist*, no qual as imagens fogem do contexto e passeiam entre outras tantas, expandindo afinidades e construindo vizinhanças efêmeras? Seriam gestos de montagem tão distintos assim?

A incompletude do álbum é aquilo que o mantém vivo, que o faz arder em contato com novos tempos e espaços. Sua condição lacunar é um convite a outras presenças, outras conversas, outras significâncias. Sabemos que a memória é, por sua vez, também forçosamente lacunar. O experimento com a leitura interrogativa das três imagens de Aracy Este-



ve Gomes foi uma tentativa de ativar seu arquivo no intuito de capacitar o olhar voltado à fotografia para perceber a lacuna; de vincular a leitura à circulação da imagem, destituindo a leitura única, o olhar único, a história única; de festejar a sobrevivência da imagem e de fomentar suas sobrevidas.

Assim, a partir do encontro das três imagens de Aracy Esteve Gomes com os olhares de Galuppo, Rochebois e Musa, pude imaginar e montar um álbum conduzido pela combinação de três palavras decalcadas de seus comentários: “gênero”, “gesto” e “corpo”. Um álbum que reúne os olhares das três, cujos rastros imagéticos são, respectivamente, o corpo LGBTQ, o abandono urbano e os movimentos sociais. Olhares que se avizinham do olhar de Aracy, por meio das três imagens iniciais acrescidas de mais duas imagens da Fazenda Canabrava, em Maracás.

Em certo ponto do álbum, também catei – à maneira de *La Glaneuse*, de Jules Breton (1877) – duas imagens de Agnès Varda. Na primeira, Varda é flagrada no II Festival Internacional do Filme, no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, em 1969 (*O Globo*); e na segunda, ela registra os fatos e intitula a imagem como “The Black Panthers: demonstration in Oakland, 1968”, parte do filme reportagem que fez no verão daquele ano durante as manifestações do Black Panthers para a libertação de Huey Newton, uma de suas lideranças. E, é claro, também deixei espaços para as lacunas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. O terceiro sentido. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BISPO DOS SANTOS, A. Chãos: sobre filme de Camila Freitas. *Catálogo 23º Forumdoc*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: file:///C:/Users/Convidado/Desktop/Quando_as_imagens_tocam_o_real_-_Georges.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davee. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- MARQUEZ, R. M. [e-mail]. Destinatários: Adriana Galuppo, Louise Rochebois e Priscila Musa. Belo Horizonte, 2 set. 2019. 1 e-mail.