



BORDAS DE UMA EXCLUSÃO VISUAL

José Afonso Jr.

Professor e Pesquisador em Comunicação da UFPE

Toda fotografia conta uma história ou ficção. Algumas, maiores que outras. Toda fotografia mostra e esconde. Algumas com mais porções de imagens que outras. Ao se produzir uma fotografia, a primeira operação já está condicionada antes de se apertar o botão do clique: o corte do enquadramento, o dentro ou fora do que será visto/não visto.

O gesto necessário de levar o olho ao nível do visor implica escolhas. A primeira delas, o enquadramento, também envolve desenquadrar. O que não deve estar no quadro, coabita o esquema do que deve estar. Como o espaço do enquadramento deverá ser preenchido é uma questão de outra sorte e obedece a um sem fim de intencionalidades assentes em matrizes diversas, sejam plásticas, estéticas, utilitárias, funcionais, políticas etc. A tensão entre a visibilidade e invisibilidade é materializada nos limites do campo visual do aparelho fotográfico que isola, seleciona e fragmenta o espaço a ser transformado em fotografia. É, portanto, a conciliação permanente de um conflito de disputa entre o ver e o não ver. Uma política do olhar aderente ao que será visível ou anulado.



Chichico Alkmim. Diamantina, MG, Década de 1910. Fonte IMS.

[Chichico Alkmim](#) é um fotógrafo de transição que incorpora o regime visual da fotografia oitocentista e as tensões da modernidade precoce ambientadas em Diamantina, Minas Gerais, na passagem do século XIX para o XX. Nascido em 1886, em Bocaiúva, filho de fazendeiro que também atuava na mineração de diamantes, realizou várias viagens acompanhando o pai no comércio de gado. Nessas viagens, provavelmente conheceu a fotografia, que passou a adotar como ofício em 1907. Em 1912, passa a residir e trabalhar em estúdio em Diamantina e, lá, registra sobretudo vistas da cidade e personagens da vida social e cotidiana.

Se isolada do contexto, essa fotografia poderia facilmente ser compreendida como de uma família europeia do início do século XX. A pose, o código das vestimentas, a disposição e arranjo



dos sujeitos e a gestualidade cooperam para a representação de um grupo de acordo com os códigos da modernidade: a imagem é harmônica, limpa, com luz equilibrada, com nitidez e capacidade descritiva. Numa pose claramente dirigida, vê-se um núcleo familiar patriarcal composto de marido, esposa e duas crianças, de peles claras, em trajes que remontam à uma Belle Époque nos trópicos. O retrato é ladeado por uma criança de pele escura à esquerda e uma mulher adulta à direita que segura a mão de uma outra criança que está invisível ao enquadramento.

Essa aproximação entre o moderno e o pitoresco era presente nos procedimentos de estúdio da época. Afirmavam, em um certo sentido, o desejo de se apresentarem em sincronia com valores estrangeiros, sobretudo, europeus. Elaboravam, também, uma singularidade e identidade ligada à imagem de um Brasil de natureza exuberante. Uma configuração exótica e moderna dos corpos em diálogo com a peculiaridade tropical fazendo parte de uma certa estratégia visual.

Mas há algo que escapa. E se fundamenta, nesta fotografia, na coexistência perturbadora de um enquadramento dentro de outro. De uma permanência do programa da fotografia e sua correspondência entre valores sociais e visuais. Entre o negativo “cheio” da foto e o seu projeto final indicado pela presença do fundo idealizado, emerge a tensão visual desconcertante de sujeitos protagonistas e acessórios à imagem. Sujeitos que ocupam posições centrais e periféricas.

Se o quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta o que deve ser valorizado, separando o importante do acessório, cortar é um processo classificatório, um ajuste de procedimentos, um aperfeiçoamento do resultado da fotografia, uma operação de troca por eliminação: somem os elementos de inconveniência, ressaltam-se os elementos de privilégio.

O corte é necessário para afirmar a intencionalidade que elabora o imaginário sobre determinada imagem. Um recurso ficcional, sem dúvida, que oblitera parcelas da realidade inconvenientes à materialização da imagem. O fora de quadro a ser eliminado escancara, paradoxalmente, o que é visto na imagem, para outro nível de elaboração.



No caso, a intencionalidade do corte exercido revela mais que o estilo fotográfico. Ele pratica uma dimensão estética de segregação visual acionada por valores que não são necessariamente plásticos. Esse resultado surge devido a um nível de disputa e desigualdade que extrapola a imagem, mas que se faz presente nela. A relação entre exclusão-inclusão vai ampliando seu feixe de sentidos e interpretações à medida que dilatam-se os campos visuais relacionados.

Essa possibilidade repousa sobre a eterna dualidade da fotografia trazer aspectos documentais e ficcionais aderentes ao seu enunciado. Mas isso não impede um certo escape ou equívoco de enquadramento e de composição. Equívoco, aqui, não se define como imprecisões de ordem técnica ou mesmo da interpretação errada sobre o objetivo da fotografia. O equívoco composicional se encaixa no jogo de ficções e realidades, na coabitação dessas duas noções de modo simultâneo no tempo e no espaço fotográficos.

O equívoco composicional na foto de Chichico Alkmim traz materialmente outra ordem de dualidade. Corresponde de modo mais ou menos homogêneo ao compartilhamento de códigos vigentes, à época, presentes no desejo de representação do sujeito ao mesmo tempo periférico e cosmopolita, moderno e patriarcal, europeu e brasileiro. O desconcerto se amplia ao revelar a vigência de valores que dispõem sujeitos periféricos nos cantos da imagem. Um obsceno (fora de cena) elaborado na tradição do fotógrafo oitocentista que se prolonga e que se faz presente nas relações entre essenciais e acessórios, entre centrais e periféricos, consoante as relações sociais que, justamente, permitem que as imagens se plasmem como tal.

O equívoco composicional nas fotografias, no decorrer do tempo, permite a sua revelação e o acesso às condições de sua operacionalização. Paradoxalmente, informa e amplia o feixe de sentidos sobre a fotografia. Olhar para as bordas é perceber que mesmo quando não mostra ou explicita algo, a fotografia ainda é capaz de falar sobre o que não se vê.



Para Saber Mais

BARTHES, Roland. **A câmara clara**, notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FERRAZ, Eucanaã (org). **Chichico Alkmim, fotógrafo**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no Estúdio do Fotógrafo**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Lorena. **Molduras fotojornalísticas da Magnum: Ensaios audiovisuais de guerra e de rituais de fé**. João Pessoa: Dissertação de Mestrado, UFPB, 2014.

Autor



José Afonso Jr. é professor e pesquisador no DCOM-PPGCOM da UFPE. Possui pós-doutorado pela Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha (2010-2011); doutorado (2006) e mestrado (2000) em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia; é jornalista pela Universidade Federal de Pernambuco (1992). Atua na área de pesquisa e ensino de Comunicação, com ênfase nas relações entre Fotografia e Sociedade, Cultura visual, Imagem Técnica.