

Notas sobre a história da fotografia: o “estranho encontro” entre realidade e ficção

Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho*

No volume 5 da excelente revista de fotografia *Zum*, editada em São Paulo pelo Instituto Moreira Salles, deparei-me com um artigo de Julian Stallbrass sobre a *Cartilha de guerra*, publicada por Bertold Brecht em 1955, um ano antes de morrer. Nessa obra-prima, o dramaturgo, que se exilara da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, passando pelo Suécia, Finlândia e E.U.A., recortou de jornais e revistas impressionantes fotografias sobre a guerra, passando a “comentá-las” mediante poemas curtos e pungentes que exalavam sua revolta exasperada e satírica sobre aquela tragédia.

Por sorte, consegui comprar na Amazon o derradeiro exemplar de *War primer*, a tradução inglesa dessa *Cartilha (Kriegsfibel*, no original), publicada em 1998 em Londres pela *Libris*, contendo a totalidade das fotos que Brecht reunira num portfólio. Vários desses registros verbo-visuais me intrigaram ou me divertiram, mas um em particular me tocou: trata-se da foto de um soldado americano de pé numa clareira da selva, observando a seus pés o corpo de bruços do soldado japonês que ele acabara de matar. Deduz-se que a foto fora publicada em um jornal americano ou inglês, sendo ainda possível ler o texto jornalístico que a explicava:

Um Americano e o japonês morto por ele. Pfe. Wally Wakerman conta: “Eu descia uma trilha quando me deparei com dois caras conversando. Eu e eles sorrimos nervosamente. Um deles sacou uma arma. Eu saquei a minha. Então eu o matei. Igualzinho nos filmes”.

Para mim, o *punctum* dessa foto, seguindo a terminologia de Roland Barthes, é o cigarro que o matador equilibra relaxadamente em sua boca, e que nos evoca pateticamente a tranquilidade gozosa consequente a um orgasmo bem-sucedido.

Vejamos, então, o comentário de Brecht:

Nós nos entreolhamos – tudo ocorreu muito rápido –
Eu sorri e ambos devolveram o sorriso para mim.
E assim, num primeiro momento, todos os três
sorriam expectantes.



* Membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

Um deles sacou sua arma. Foi então que eu o al-
vejei mortalmente. (Brecht, 1998, p. 50)

Acho que não seria ousado pensarmos que Brecht também ficou tão chocado com esta imagem da “banalidade do assassinato”, que não conseguiu mais do que tartamudear o texto da reportagem.

Este estranho encontro entre alguém com um desconhecido que vai lhe tirar a vida, evocou-me uma parábola criada pelo psicanalista Wilfred Bion, em sua obra ficcional *Uma memória do futuro*, para relatar como um psiquismo reage ao germe de uma ideia nova que se debate para nascer. Tentando descrever a paisagem daquela região primitiva em que os pensamentos se formam, Bion nos apresenta um interessante diálogo entre o personagem Roland (representando o raciocínio lógico) e Du (o germe de uma ideia ou de uma conjectura imaginativa, lutando para existir):

Roland – Você não passa de um diabinho bem feio-
so. Quem é você? Você não é o diabo? Seria um
pesadelo? Não é um pesadelo? Você não é um fato.
Du – Eu sou o Futuro do Passado: a forma da coisa-
-a-existir.

Roland – Você não é um fantasma?

Du – Eu gargalho feito fantasma? Que tal esses den-
tes? São meuzinhos. Eu me fixo à sua psique, uma
espécie de psicoalojamento. É um barato. (Bion,
1991, p. 274 – tradução nossa)

Bion representa o germe de uma ideia como alguma coisa desconhecida e assustadora, que se fixa numa psique, alojando-se no seu interior como um hóspede estranho passando-se como íntimo. Roland espanta-se com a intromissão deste personagem íntimo cada vez mais impertinente:

Du – Eu não passo de uma ideia sua. Se você conti-
nuar me chutando deste jeito, vai me abortar.

Roland – Se você não passa de uma ideia, você não
tem o direito de ficar saltitando – mesmo se se tra-
tasse de uma ideia na mente de Deus. As metáforas
não têm o direito de se comportarem como se fos-
sem fatos.

Du – Palavras; palavras não têm o direito de serem
cestas definitórias rígidas a impedir o meu nasci-
mento. Eu tenho direito de existir sem depender de

um pensador pensando dia e noite. Entre aqui.
Roland – Não, obrigado, disse a mosca para a aranha. (Bion, 1991, p. 276 – tradução nossa)

Nesse trecho podemos acompanhar o “who is who” entre pensamento e pensar, ou melhor, podemos compreender que “[...] o problema psicanalítico é o problema do crescimento e de sua resolução harmônica no relacionamento entre continente e contido, repetido no indivíduo, no par, e finalmente no grupo – intra-e-extra psiquicamente” (Bion, 1970, pp. 15-16), como Bion, uma vez, definiu a Psicanálise. Podemos também observar como as pessoas estão sempre procurando continentes definitórios rígidos para sobreviver: Du criticava a Roland por usar as palavras como “cestas definitórias rígidas”, sem se dar conta de estar usando hipóteses definitórias rígidas ao se apresentar – “Sou o Futuro do Passado: a forma da coisa-a-existir”. Roland, por seu turno, reconhece quão perigoso seria penetrar numa conjectura imaginativa, tão perigoso quanto cair numa teia de aranha.

Meg Harris Williams, comentando essa passagem, sugere que Roland e Du protagonizaram, na realidade, um “estranho encontro”, se parafrasearmos o incrível poema de Wilfred Owen (1893-1918), que descreve o descenso de um soldado ao inferno, onde ele se encontra com o espectro de um soldado inimigo que ele matara. A poesia realista de Owen, relatando os horrores da I Guerra Mundial que ele presenciou antes de morrer em combate, contrastava com a poesia ufanista e patriótica do mesmo período, como aquela produzida por Rupert Brooke. Em seu poema “Strange Meeting” (“Um estranho encontro”), abaixo reproduzido, Owen procura suavizar a crueldade de um assassinato “anônimo” (como aquele comentado por Brecht), promovendo um encontro fictício no Além entre o executor e sua vítima:

Pareceu-me ter escapado da batalha
Descendo por certo túnel sombrio, escavado há
tempos
Através de granitos abobadados por guerras Titânicas.
Mas lá também gemiam entulhados seres dormentes,
Muito atolados em pensamento ou morte, para que
pudessem ser despertados.
Então, enquanto os examinava um se levantou, ar-
regalando os olhos
Que exibiam um reconhecimento de dar pena
quando fixados em mim,

Fazendo-o levantar mãos aflitas, desejosas de abençoar.
Foi através de seu sorriso que conheci aquele sa-
lão sombrio;

Seu sorriso morto me fez saber que estávamos no
Inferno.

Mil pavores granulavam a face daquela aparição;
Porém, nenhum sangue ali chegava vindo do solo
lá de cima,

Nenhuma arma palpitava, nem, abaixo, as farpas
dos arpões choravam.

“Estranho amigo”, eu falei, “Aqui não há porque
prantear”.

“Não há mesmo”, disse o outro, “A não ser os anos
arruinados,

E a desesperança”, qualquer que fosse a sua esperança,
Ela era parte da minha vida; eu me lancei a uma
caça selvagem

Em busca da beleza mais selvagem do mundo,
Que repousa não em olhos calmos, nem em cabelos
trançados,

Mas zomba do fluir contínuo da hora,

E se ela se angustia, o faz com mais exuberância do
que aqui.

Pois muitos homens podem ter sorrido em função
da minha alegria,

Sendo que algo pode ter restado do meu pranto,
Que agora precisa morrer. Refiro-me à verdade não
revelada,

A compaixão pela guerra, a compaixão destilada
pela guerra.

Agora os homens ficarão contentes com tudo que
estragamos.

Ou, descontentes, com o sangue fervendo, trans-
bordante.

Eles serão ágeis, com a agilidade de um felino,
Nenhum perderá a compostura, apesar das nações
se afastarem do progresso.

A coragem apossou-se de mim, me trazendo mistério;
A sabedoria apossou-se de mim, me trazendo maestria;
Perder o curso deste mundo que bate em retirada
Em direção a vãs cidadelas sem muralhas.

Então, quando um jorro de sangue travou as rodas
de suas bigas

Eu subiria para lavá-las em doces nascentes,
 Até com verdades imaculadas por habitarem as
 profundezas
 Eu poderia ter deixado meu espírito extravasar sem
 restrições,
 Mas não através de ferimentos; não ao sabor da guerra.
 Frontes de homens sangraram por feridas invisíveis;
 Meu amigo; eu sou o inimigo que você matou!
 Pude reconhecê-lo nesta escuridão; pois ontem
 Você me olhou com o mesmo ódio ao me matar
 apunhalando.
 Eu me defendi; mas minhas mãos estavam frias e
 pusilânicas.
 Mas agora, durmamos... (Owen, 2009, p. 32 – tra-
 dução nossa)

Mas, saindo agora da esfera do fotojornalismo, passemos a considerar o “estranho encontro” entre realidade e ficção a partir de um particular período evolutivo da arte da representação, ocorrido nos primórdios do século XX, que contrapôs aquilo que se convencionou chamar de “fotografia realista” com a fotogravura (ou foto pictorialista).

Essa questão apresentou-se a mim de forma casual e, num certo sentido, quase profética. Estava eu há anos numa livraria de arte, garimpando livros de fotografia, quando me deparei, perdido e abandonado numa estante empoeirada, com um alentado livro cuja capa estampava uma linda foto do burburinho da terceira classe de um navio, como pano de fundo para os dizeres: *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Illustrations (1903-1917). Taschen.*

Um rápido manuseio do achado foi suficiente para concluir tratar-se de uma raridade que, ao ser folheada em casa com avidez, foi revelando uma incrível sequência de fotos de tonalidade sépia que nos transportam *incontinenti* para uma atmosfera de onírica sobrenaturalidade. Levado instintivamente a consultar os créditos equivalentes, notei que todas eram apresentadas como “fotogravuras”, trazendo-me, então, certo alívio em função da coerência de evocarem a perfeição daquilo que eu conhecia da arte da gravura.

Curioso, fui ao dicionário e encontrei: “Fotogravura – Processo de impressão foto-mecânica a tinta, semelhante à gravura, capaz de gerar reproduções rápidas e de alta qualidade de fotografias, preservando os detalhes e o tom do papel”. Num

certo sentido, a mágica estava explicada. Mas, agora, era preciso explorar com deleite esta reunião quase bíblica de fotos e textos publicados entre 1903 e 1917 em New York, pela revista *Camera Work*, porta-voz do grupo Photo-Secession, fundado por Alfred Stieglitz (1864-1956).

Ao abrir o livro, somos apresentados a ele: “[...] um fotógrafo genial, um editor inspirado, um hábil escritor, um proprietário de galeria e curador de exposições de fotografia e de arte moderna” (Stieglitz, 1997, p. 6). Personalidade controvertida, ele contribuiu de forma irrevogável para transformar a fotografia numa das maiores formas artísticas do século 20, tendo inoculado, num grupo de aficionados que se reuniu em torno dele, o vírus do pictorialismo que ele contraiu nos anos em que estudara na Europa.

Para os pictorialistas, a fotografia não deveria se restringir ao registro documentário de fatos, mas permitir que o artista-fotógrafo pudesse manipular a imagem, expressando sua visão subjetiva e criando uma nova realidade, puramente fotográfica. Para tanto, eles se valiam de recursos técnicos como foco suave, filtros especiais, profundidade de campo e enquadramento, mas, principalmente, tratavam com esmero a impressão fotográfica através do uso da goma cromada e da platina em papéis especiais: o resultado evocava efeitos característicos da pintura, como composição e textura. Stieglitz era enfático: “Há uma realidade tão sutil na fotografia, que ela se torna mais real que a realidade”.

Sua obsessão com o controle de qualidade das impressões era tal que ele mesmo escolhia como suporte delicados papéis japoneses, supervisionando a correção de eventuais imperfeições e, por vezes, atrasando a data prevista para a publicação, enquanto o resultado final não preenchesse suas expectativas.

Alfred Stieglitz,
Winter – Fifth Avenue (1905),
Fotogravura



Alfred Stieglitz,
Spring Showers
(1911),
Fotogravura



Em *Winter – Fifth Avenue* (1905), Stieglitz nos apresenta uma Nova Iorque demiúrgica, que parece ter acabado de nascer e, ao abrir os olhos, deparou-se com um cenário invernal em que uma carruagem fantasmagórica parece estar emergindo de um vácuo atemporal. Já em *Spring Showers* (1911), temos um testemunho da natureza gravurista de uma foto que contrapõe a delicadeza de uma forma vegetal ascendente com a inclemência de um aguaceiro que se precipita sobre a grande cidade, esbatendo sua silhueta amedrontada para um segundo plano em fuga: qualquer semelhança com uma gravura japonesa não será mera coincidência...

Um grande contingente das fotos produzidas pelo grupo secessionista encontrou abrigo na Galeria 291, este oásis que Stieglitz implantou nesse número da Quinta Avenida em 1905, mas que, a partir de 1908, tornou-se eclética, passando a exibir desenhos, gravuras e pinturas de Rodin, Cézane, Picasso, Braque e vários outros artistas da vanguarda europeia. Até 1917, ano de seu fechamento e do encerramento da publicação da *Camera Work*, vemos que Stieglitz foi ampliando seu horizonte artístico. Ao afastar-se do romantismo impressionista do pictorialismo, foi se rendendo gradualmente à “straight photography”, a fotografia direta ou pura que buscava um contato com a realidade sem intervenções posteriores no laboratório ou na cópia. Além disso, foi percebendo que a fotografia se entrelaçava organicamente com os processos criativos construtivistas, dadaístas, futuristas, surrealistas e, inclusive, com a estética modernista da Bauhaus.

Os dois últimos números da revista foram dedicados a Paul Strand, o maior expoente da fotografia direta, a qual era impressa com vigor num papel mais grosso e com uma tinta mais ressonante. Com esse gesto, que parecia renegar o pictorialismo, creio que Stieglitz credenciou-se a irmanar-se com os grandes artistas que não se intimidam em oscilar livremente entre a ficção e a realidade, o figurativismo e a abstração, o naturalismo e o intervencionismo, o material e o espiritual.

Em 1916, Stieglitz conheceu a pintora Georgia O’Keeffe, com quem se casaria em 1924, depois de tê-la transformado em sua musa: entre 1918 e 1937 chegou a tirar dela cerca de 300 retratos. Nesse, que aqui reproduzimos, notamos não só a influência do precisionismo, emanado de Paul Strand, mas também um toque surrealista na esteira de Man Ray.



O’Keeffe Hands
1918

Stieglitz sempre se mostrou obcecado pela verdade. Em certa ocasião, ele declarou: “Eu detesto superstições que se contra-põem à vida, à verdade, que se insurgem contra a realidade da experiência, contra a vivência espontânea do maravilhar-se, ou seja, da experiência vista e comunicada com frescor”.

Mas, como conciliar fotografia e verdade? Edward Steichen, seu principal colaborador na fundação da *Camera Work*, logo no primeiro editorial, posiciona-se de modo sincero a esse respeito, endereçando-o provocativamente a “Vós, falsificadores”:

[...] os sabichões encaram uma foto que tenha sido localmente manipulada como fotografia irracional, tendência descrita pela palavra *falsificada* [...]. Mas muito antes deste estágio de manipulação consciente ter começado, o falseamento já existia. Desde o começo, quando o operador controla e regula seu tempo de exposição, quando na câmera escura o revelador é quantificado, visando o detalhe ou o efeito geral, o nivelamento ou o contraste, já se está recorrendo ao falseamento. De fato, toda fotografia é uma trapaça do começo ao fim, uma fotografia puramente impessoal e não-manipulada é praticamente impossível. (Stieglitz, 1997, p. 107)

É inegável a influência exercida por Stieglitz na gênese da fotografia moderna de Robert Capa a Cartier-Bresson, mas talvez a “fotografia” mais importante tirada por ele tenha sido aquela que registrou o “estranho encontro” entre o pictorialismo e a fotografia direta. Talvez a “fotografia” mais importante que nós psicanalistas *não* conseguimos tirar, seja aquela que registra o “estranho encontro” entre analista e analisando, aquela unificação efêmera entre dois eus impossível de ser reproduzida e/ou publicada.



REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bion, W. R. (1991). *A memoir of the future*. London/New York: Karnac Books.
- Brecht, B. (1998). *War primer*. London: Libris.
- Owen, W. (2009). *Selected poems and letters*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Stallbrass, J. (2013). *Zum*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Stieglitz, A. (1997). *Camera Work*. Köln: Taschen.
- Williams, M. H. (2010). *Bion's dream*. London: Karnac Books.

Notas sobre a história da fotografia: o “estranho encontro” entre realidade e ficção Neste artigo, procuro retratar o “estranho encontro” entre a fotografia pictorialista e a fotografia direta, através da evolução artística de Alfred Stieglitz, um dos pais da fotografia moderna. De fato, ele não se intimidou em oscilar livremente entre a ficção e a realidade, o figurativismo e a abstração, o naturalismo e o intervencionismo, o material e o espiritual. Uma analogia é proposta com o “estranho encontro” entre uma dada personalidade e uma ideia nova. | *Notes on photography's history: The “strange meeting” amongst reality and fiction* In this paper, I intend to portray the “strange meeting” between pictorialist photography and straight photography, based on the artistic evolution of Alfred Stieglitz, one of the fathers of modern photography. Surely, he was not frightened in freely oscillate between fiction and reality, figurativism and abstraction, naturalism and interventionism, materialism and spirituality. An analogy is proposed between a given personality and a new idea.

RESUMO | SUMMARY

Fotografia pictorialista. Fotografia direta. Ficção. Realidade. Alfred Stieglitz. | *Pictorialist photography. Straight photography. Fiction. Reality. Alfred Stieglitz.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

LUIZ CARLOS UCHÔA JUNQUEIRA FILHO

Rua Helena, 170 – cj. 123
04552-050 – São Paulo – SP
tel.: 11 3842-3060
mr.junqueira@uol.com.br

RECEBIDO 08.05.2015
ACEITO 09.05.2015