

**MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: UMA LEITURA DA INFÂNCIA NO SERTÃO
POTIGUAR**

Autoria: Evaneide Maria de Melo,
Geógrafa, mestre em Geografia/UFRN e
Doutoranda em Ciências Sociais,
PPGCS/na mesma instituição.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Laudelina
Gomes.

1. MEMÓRIAS RESSURGENTES PELA FOTOGRAFIA

*Graças ao que, na imagem, é puramente
imagem (e que, na verdade, é muito pouca
coisa), podemos passar sem as palavras e
continuamos a nos entender.*

Roland Barthes

A epígrafe de Barthes abre o percurso reflexivo que se pretender fazer sobre a imagem fotográfica da infância, porque coaduna com a perspectiva de que as mesmas (infância e imagem fotográfica) são antes códigos demarcados na/pela vida social. A imagem fotográfica quer de cenas, rostos, e/ou a imensa possibilidade de composição plástica “ [...] liminarmente situado entre a ciência e arte. [...] cada vez mais a fotografia é um intervalo entre a imagem dada à ciência e a imagem ofertada à arte [...]” (Brandão, 2004, p. 29) ou como bem diz o autor, uma fronteira constituída entre evidência e mistério, sobretudo porque o entendimento da imagem em seu continente e seu conteúdo é campo cultural.

Barthes (1984) reconhece que na constituição fotográfica operam procedimentos mecânicos, emprego de técnicas, aplicativos de sais, compostos de prata, modos de circulação, maneiras de reprodução e os suportes que auxiliam na difusão da rede imagética. A questão do recurso técnico aplicado à imagem fotográfica, é extremamente ampla. De modo que, Barthes (1984) não vê necessidade de abordar com mais propriedade essa temática. Para esse autor, a questão posta é que a imagem fotográfica opera em correspondência aos valores subjetivos, e que se pode “ver” nessa [na imagem fotográfica], muito mais do que um “registro realista, ou a mensagem codificada”, ou seja, interessa evidenciar a imagem como representação simbólica, e não como técnica.

O debate de Barthes (1984, p. 13) emerge da angústia que o mesmo sentia diante de algumas imagens. Para ele certas fotografias ao serem observadas geravam no seu íntimo um compulsivo desejo de classificar, nomear, expressar e/ou “saber a qualquer preço o que ela era” em si, promovendo a transferência de usos e apropriações. Ao passo que, a fotografia se revelava como um panorama inclassificável, atentando para o fato de que as imbricações que o registro fotográfico reproduz, nunca mais torna a acontecer existencialmente. Por isso, o mencionado autor considera a fotografia como sendo o “particular absoluto”, a “contingência soberana”. Associada à idéia de fatalidade fotográfica, Barthes (1984) articula uma proposta dual que reveste o universo fotográfico.

De modo que, em território fotográfico há sempre diferentes dimensões recobertas, sobretudo, porque sob diferentes formas, com seus diversos usos e apropriações, a fotografia promove implicações ao cotidiano e por extensão, às maneiras de representação e significação da vida social. Nos significantes visuais, revelados pela imagem, elabora-se formas e dimensões do que é dado a ver, dada a multiplicidade de elementos icônicos que se mostram na imagem fotográfica. Kossoy (2001, p. 37) elucida essa questão dizendo que “a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializam” no seio da cultura que ensina ver.

É pertinente ressaltar que a imagem fotográfica se liga a uma multiplicidade de linhas graduadas na vida social, cujo pano de fundo, revela inevitavelmente narrativas situadas no trabalho humano, nos ritos, na vida, nos corpos e sujeitos etnografados pelos fios invisíveis que a imagem percorre na significação da vida. De modo que, corroboram um campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites, esses centros visuais se agregam às atmosferas imagéticas que envolvem a dramaturgia da linguagem fotográfica.

Para Aumont (1993, p. 120), a imagem fotográfica é um espaço profundamente favorável ao imaginário, razão pela qual toda imagem fotográfica socialmente difundida em um dispositivo específico resulta da mesma abordagem, haja vista que, a paisagem representada atua no duplo efeito (na “dupla realidade”) de uma presença e de uma ausência. Toda imagem fotográfica encontra o imaginário, promovendo a articulação de redes de significado.

Dubois (1993, p. 40 - 41) mostra que a fotografia não é um símbolo neutro. Para ele, a imagem fotográfica é uma codificação, cujas temáticas são variadas; na emergência social mostram quadros que são determinados e/ou determinantes culturais. O próprio Dubois (1993) ressalta que tudo o que se impõe ao receptor é fruto de uma concepção que necessita de um aprendizado que desemboca na leitura de imagens. Para o autor o conhecimento fotográfico é um exercício que se aproxima do processo de

alfabetização, ao mesmo tempo em que o aprendizado de uma língua envolve instrumentos de apropriação e assimilação.

Portanto, na emergência da imagem como experiência que interrelaciona os verbos fazer, suportar e olhar, o poeta orienta que, para além dos dispositivos que a contém uma experiência de memória. Desse modo, numa tentativa de conhecimento do acervo infanto-poético sertanejo, adentramos no universo criativo do fotógrafo de uma infância permitida como esforço de significação da inocência, do permitido, e do encanto, no qual sob diferentes formas e diferentes circunstâncias os campos de visão emergem. Sob esse aspecto nossa leitura é orientada a partir dos seguintes questionamentos: Como a infância é representada pela fotografia dos fotógrafos seridoenses? Quem são esses fotógrafos? Que domínios de memória resguardam para a vida social? Que dimensões da vida social estão recobertas mesmo com o que é dado a ver? Essas e outras questões são minimamente exploradas ao longo desse texto.

2 NO SERTÃO DO SERIDÓ: A INFÂNCIA PELA FOTOGRAFIA

O domínio territorial de reflexão é a porção centro meridional do estado do Rio Grande do Norte, conhecida por Seridó Potiguar, e que historicamente está associada ao domínio do criatório bovino e produção agropecuária na lavoura algodoeira, um espaço com profunda experiência ruralista. De acordo com Moraes (2005) o Seridó historicamente constituído envolve um total de 22 municípios, dentre eles Jardim do Seridó, Ipueira, e São João do Sabugi, ou seja, os recortes espaciais dessa pesquisa. Contudo, em função da recorrência temática da infância no registro fotográfico de Severino Ramos, diferente dos outros dois fotógrafos de compreensão (Heráclio Pires e Enoque Neves), optamos por focar mais o trabalho do primeiro, posto que os outros dois fotógrafos evidenciam outros temas como por exemplo, vida rural, rituais de passagem, experiência com a morte, espaços de sociabilidade, enfim diversos instantes da ritualística na vida social do Seridó Potiguar.

A escolha deste acervo se justifica em parte, pelo conteúdo que o mesmo resguarda isso porque, dado o contato com outros acervos de fotógrafos contemporâneos a Severino Ramos, é preciso salientar que há uma nítida preferência estética pela infância, e pelo estado nascente-criador que esse tema nos permite acessar no devaneio e no esforço de conhecimento da infância estabelecida pelas “lentes da objetiva”, dentro e para além de uma experiência técnica e informativa.

O interesse pela temática infância se justifica ainda pela possibilidade de entendimento do que Bachelard (2006) fornece no tratamento de categorias da vida social, e na abertura para novas formas de ver e dizer dos sistemas simbólicos na emergência dos fenômenos históricos, na entrega do pensamento aos domínios da imagem poética, e na experiência semiológica que é operacionalizada na obra desse autor, bem como, no impacto de seu pensamento na tradicional história familiar que

tanto se esforça por operar numa disputa maniqueísta, que secundarizou os corpos, os rostos, os sujeitos, e as experiências das bordas, fronteiras, e limites que toda fotografia permite contemplar e problematizar como uma (antro) poética que age na fronteira nem sempre clara entre a documentação científica e a criação artística.

Muito mais do que uma posição acabada sobre a infância, esse texto lança algumas considerações acerca deste tema evidenciado sobretudo em Bachelard (2006), para quem o devaneio da infância “anônima revela mais coisas sobre a alma humana do que a infância singular, tomada num contexto de uma história familiar [...]” (*idem*, p.15). Aqui, o referente de significação cognitivo é o acervo fotográfico, monocromático – preto e branco –, existente no centro sul do estado do Rio Grande do Norte, sertão de Jardim do Seridó (ver mapa 1), cuja autoria remonta ao sertanejo, músico, e fotógrafo Severino Ramos (1916 – 1992).

O fotógrafo:

De acordo com as informações coletadas¹, soube-se que Severino Ramos de Azevedo, nasceu no dia 25 de junho de 1916, no sítio Riacho do Meio, município de Jardim do Seridó – RN, era filho único de Remígio Joaquim de Azevedo e Maria do Carmo de Azevedo. Severino casou-se com Maria José de Azevedo em 1949; sendo que da união conjugal nasceram Hugo Ramos, Edjan Ramos, Edjanir Ramos e Luciene Ramos. No contato com os familiares, soube-se que desde criança era amante da música, por essa grande paixão e por tocar eximamente bem recebeu o apelido de “Galinho”, foi músico da Banda Euterpe Jardimense, exerceu o ofício de fotógrafo a partir da década de 50, do século XX, incentivado por Zé Duda e por Heráclio Pires.

Passou grande parte de sua vida atuando na área de funcionalismo público municipal, chegando a falecer no dia 11 de agosto de 1992, em virtude de taque cardíaco, quando fazia uma viagem para Natal/RN.

O acervo:

A infância é um núcleo sempre vivo de apreciação e confecção do social. O qual se acessa na existência poética, nas formas de elaborações culturais, bem como, como memória que condensa uma forma plástica. Por isso, evocou-se dois eixos de significação da infância enquanto instante imaginado e/ou significado pela fotografia, que são:

I) Investimento

II) Estado primitivo.

No primeiro tópico (ver fotos 01, 02, 03, 04) as imagens são sempre trabalhadas num plano de visão em que operam uma leveza na constituição das simetrias planas, um

equilíbrio dos corpos, na constituição de uma cena plácida, na formação de uma pose.

Ao mesmo tempo em que a perspectiva de investimento deriva de uma noção cultural em que são operacionalizados processos de criação de cada imagem, nas quais os sujeitos ocupam os lugares que têm na vida social. Os ângulos, os recortes, e a seleção do ponto focal operam na transmutação de um ritual que se precisa vivenciar, um estado de criação da obra antro-po-socio-cultural.

De modo que, corroboram um campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites, esses centros visuais se agregam às atmosferas imagéticas que envolvem a infância (Aumont, 1993, p. 250).

O segundo tópico de significação do acervo permite compreender que há um campo estético vazado por uma série de fotografias em que a nudez é apreciada, é um estado infantil, uma inocência primitiva da qual se pode compartilhar (ver fotos 04, 05, 06, 07).

Desse modo, as imagens fotográficas têm campos de visão que particularizam formas de ver, de ser e de estar no mundo, não apenas como reprodução fria da infância. Mas muito mais, como realidade investida de significados, como repouso etnográfico de memória, como amplitude de um estado criador numa abertura que acentua um repouso

e/ou recusa na forma de olhar, assim, a imagem da infância opera na sutileza daquilo que vemos, como estado solitário integrante de um universo visitado pelo devaneio poético.

Nessas fotografias dispostas (01, 02, 03, 04, 05, 06, 07), há um estado primeiro abrasador que se alimenta num campo de visão reto, simétrico e aberto que permite múltiplas leituras, que resguarda infinitas formas de olhar uma subjetividade criada pela infância. Na medida em que, a subjetividade que cada imagem fotográfica dessas permite acessar permanece ainda no quadro das diferenças culturais, ao mesmo tempo em que “[...] A estação abre o mundo, mundos em que cada sonhador vê expandir-se o seu próprio ser. E as estações providas de seu dinamismo primeiro são as estações da Infância [...]” (BACHELARD, 2006, p.112).

3 FRAGMENTOS DE MEMÓRIA FOTOGRÁFICOS

Temos perfeita consciência de que a compreensão do acervo fotográfico foi breve. Contudo, é preciso destacar que esse é o primeiro exercício de depuração sobre a temática da infância em domínio fotográfico. Dado o fato que nossa intenção em nível de doutoramento é adentrar com afinco nas sutilezas textuais da imagem fotográfica sobre a infância. A infância é uma potência de significação na vida social constituída em domínios de práticas e estratégias de poder, um investimento constante da cultura, e que em diferentes temporalidades e espacialidades distintas são elaboradas diversas visões de mundo. De modo que, pelas imagens fotográficas tematizadas em dois grupos (*grupo I – Investimentos*) e (*grupo II – Estado primitivo*) temos as breves proposições sobre a ênfase dada pelo fotógrafo.

Quando no primeiro grupo de imagens temos um recorte e um enquadramento proposital que se opera em grandes campos de significação da ritualística cultural, primeira comunhão, batismo, momentos de ludicidade, imitação dos adultos, principalmente há uma ênfase em torná-los pequenos-adultos. Mesmo assim, no processo de há espaços de fuga do olhar, como se pode observar na menina, que mesmo na sua pose frontal-proposital ela desvia o campo de visão, e se aloja em um domínio externo a imagem.

Quanto ao segundo grupo de imagens, a infância aparece como nudez primitiva da qual se pode acessar, um campo permitido, licenciado, uma pureza contagiosa da qual se que permitem o maravilhamento do sujeito, daí acreditar que o devaneio da memória é um investimento semiótico da fenomenologia e que traz à luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. Numa atmosfera simbólica que age por trás do esforço de clareza na tomada de consciência a propósito de uma imagem dada por um poeta, o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta.

Desse modo, essas duas vertentes de reflexão reforçam o quanto da imagem fotográfica se instala na dinâmica da cultura, sendo, portanto, uma experiência capturada na vida social. Desse modo, o itinerário infantil alimenta uma dinâmica própria do *script* da memória cotidiana, quando se apropria e transforma em significação das múltiplas imagens vividas e dramatizadas em diferentes espaços-tempos.

4 REFERENCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 11ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Olympio, 1978.

_____. **Poesia Completa** – conforme as disposições do autor. Fixação e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio César Santoro. Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca. – Campinas, SP: Papyrus, (Ofício de arte e forma), 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Alain M. Mouzat, Mário Laranjeira. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A Poética do Espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio – 6ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 6ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984;

_____. **O prazer do texto**. Coleção Elos. Editora Perspectiva. 4ª ed., 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. In.: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 2004, p. 27-54.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed., Campinas/São Paulo: Papyrus, 1993.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 2001.