



**Diante de uma foto de Chichico Alkmim:
equívocos entre as molduras de enquadramento
e composição no retrato fotográfico**

José Afonso Silva Jr.

Artigo recebido em: 10/03/2019
Artigo aprovado em: 19/09/2019

DOI 10.5433/1984-7939.2019v15n26p13

Diante de uma foto de Chichico Alkmim: equivocos entre as molduras de enquadramento e composição no retrato fotográfico

Facing a photo by Chichico Alkmim: mistakes between framing
and composition in the photographic portrait

José Afonso Silva Jr.*

Resumo: *O texto tem como corpus de partida um retrato de estúdio de autoria de Chichico Alkmim feito em Diamantina, MG, por volta dos anos 1910. Problematiza-se a dinâmica de organização visual segundo o conceito de programa tecnológico e ideológico da fotografia; das funções das molduras que operam o quadro da imagem em relação ao enquadramento, composição e contorno; e de extraquadro. A partir da coexistência de dois grupos sociais díspares que aparecem na imagem, buscam-se elaborações e contornos iniciais sobre a noção de equivoco de enquadramento e composicional. Assim, objetiva-se, com apoio de dados historiográficos, demonstrar que a ocupação marginal em parcelas periféricas da imagem fotográfica corresponde a dinâmicas de segregação social internalizadas e elaboradas ainda no século XIX e que se prolongam no percurso da fotografia.*

Palavras-chave: *Fotografia. Retrato. Composição. Extraquadro. Enquadramento.*

Abstract: *The text has as its starting corpus a studio portrait by Chichico Alkmim made in Diamantina, MG, around the 1910s. The dynamics of visual organization are approached according to the concept of photography's technological and ideological program; the border functions that operate the image frame in*

* Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Pós-Doutor em Estudos de Jornalismo (UPF). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

relation to framing, composition and outline; and the outside frame. Based on the coexistence of two disparate social groups appearing in the image, initial elaborations and outlines on the notion of framing and compositional misunderstanding are sought. Thus, with the support of historiographic data, the objective is to demonstrate that marginal occupation in peripheral portions of the photographic image corresponds to internalized and elaborated social segregation dynamics which came from the 19th century and continue in the historical pathway of photography.

Keywords: *Photography. Portrait. Composition. Outside frame. Framing.*

Apresentação

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, pensando aqui nas modalidades mais ortodoxas deste meio, 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 para levar o olho ao nível do visor implica em 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/ não ver. Uma política do olhar aderente ao que será visível ou anulado.

A elaboração do visor que gera o enquadramento nos aparelhos fotográficos sai de fábrica formatado segundo algumas regras que não são aleatórias. Estas, assimilam uma série de relações como, por exemplo, a proporção áurea, que ao seu turno, objetiva um esforço funcional de orientar e de organizar os elementos a serem distribuídos no campo visual.

Tendo seus protocolos de operação nascidos no eixo epistemológico da revolução industrial, a fotografia, como imagem técnica, não se exime da incorporação de rotinas à sua elaboração. Lembremos que a categoria central sobre a produção industrial é o trabalho. Máquinas trabalham, sintetizam e cristalizam conceitos para a produção de algo. Máquinas transformam.

Arrancam objetos da natureza e os informam [...]. Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constatamos que o estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão de alguma forma inscritas previamente (“programadas”, “pré-inscritas”) por aqueles que o produziram. (FLUSSER, 2002, p. 22).

Flusser (2002) nos ajuda a compreender uma certa tensão no fazer fotográfico que oscila entre a subjetividade natural do fotógrafo e o número de muitas potencialidades presentes no ato de fotografar mas que, ao mesmo tempo, logra uma certa invariância na exploração de assuntos, estes, mais ou menos homogêneos e que se organizam em códigos uniformizados: os gêneros fotográficos. As

fotos de família, o perfilamento de times de futebol, as encenações entre sujeito e operador no estúdio fotográfico são os exemplos mais corriqueiros.

Essa tensão é expressa precisamente em Barthes (1984), na obra *A Câmara Clara*, quando fala dos vários “eus” que podem emergir da fotografia: “Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27). É essa multiplicidade que se constitui no entorno da ação entre fotografado e fotógrafo numa clara disputa de sentidos. Há a coexistência de tensões entre controle, acaso e equívocos. Este último, uma dimensão que, de modo paradoxal (paradoxos não são contradições necessariamente), opera o uso do programa, mas que não o controla como um todo.

A consolidação do retrato fotográfico durante o século XIX e seus desdobramentos e aquisições de códigos até o presente, aciona feixes de codificação, ao mesmo tempo, assentes no programa da máquina, na intencionalidade do fotógrafo e no desejo de imagem dos sujeitos retratados.

Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo. (FABRIS, 2004, p. 58).

O retrato de estúdio é, portanto, um feixe de intencionalidades visuais. Possui suas regularidades que vão se formando, ainda no

século XIX, através de uma codificação específica que se acumula e é compartilhada em lugares distintos do mundo. Como traço comum, atende a uma função política: elaborar o corpo visual público e possível através da fotografia. E isso não diz respeito apenas aos truques ou externalidades entre fotógrafo e fotografado, como aponta Barthes (1984). A fotografia se constitui num acontecimento de caráter dilatado, expandido. Acontece no momento da tomada, mas também através da sua proliferação e circulação.

Pequeno desvio.

A técnica de compor aplicada à crianças

No documentário *Nascidos em Bordéis* (2004), se mostra uma fotógrafa (Zana Briski) ministrando uma oficina com os filhos das garotas de programa da zona de prostituição Sonagachi, na cidade de Calcutá, em uma das regiões mais marginalizadas e pobres da Índia. Em determinado momento do filme, explicando o que é compor visualmente, a fotógrafa diz para as crianças: “composição significa colocar formas no quadrado, escolher o que se põe nas bordas da imagem”.

A passagem do filme coloca didaticamente a dinâmica de hierarquização entre enquadrar e compor. Não deixa ser interessante perceber que, na postura pedagógica da fotógrafa, se vincula na concepção de compor tanto à questão das escolhas subjetivas de quem opera a câmera; como o limite da borda, da inclusão / exclusão.

Ora, a primeira das pistas de como compor, se coloca nesse enredo de modo primário e intuitivo: organizar visualmente expressa

o recorte do enquadramento subjetivo e a intencionalidade de quem opera a câmera. Para quem vive a exclusão dia sim e outro também, entender os limites do quadro é a senha de uma certa poética: o prolongamento do que se experiencia nas ruas e do que é traduzido em imagens de borda.

Essa coabitação entre exclusão social e visual não é privilégio da narrativa exposta em *Nascidos em Bordéis* (2004). Na história da fotografia¹, todavia, há vários precedentes que reforçam essa correspondência entre segregação social e visual.

Mas, o problema aqui é a elaboração formal da exclusão social nas molduras, encaixes, bordas, entre o enquadrar e o compor. As sobras da composição. Em outras palavras, como a fotografia aciona procedimentos que materializam e incorporam a correspondência entre a exclusão social e a exclusão visual, criando uma síntese que revela sobre ambos processos.

Breve saber das molduras na fotografia

Retorno. Aumont (2006, p. 93) coloca que um objeto representado através da imagem necessita diretamente da ideia de forma. É a forma que aporta características de unidade, intencionalidade e implicação de sentidos. De estruturação de um

¹ Os exemplos mais claros podem ser enumerados em torno da documentação visual de Lewis Hine e Jacob Riis, no começo do século XX, com séries visuais que denunciavam o trabalho infantil, O trabalho no Brasil de João Roberto Ripper, denunciando o trabalho semiescravo. Mais que isolados, esse conjunto de obras e fotógrafos contribuem para toda uma tradição da fotografia documental vinculada a temas de invisibilidade social, manifesta, sobretudo na escola da fotografia humanista, a partir nos danos 1950. Para maiores aprofundamentos, conferir (LUGON, 2010).

todo a partir das partes constituintes, em termos de uma abordagem gestáltica. Nas imagens bidimensionais que ocupam superfícies, como a pintura e a fotografia, a formação desse todo resulta de limites, fronteiras, que separam a imagem do mundo exterior, ou do que não é imagem, através de diferenças luminosas, cromáticas e gráficas. Em breves termos, para a fotografia a ideia de moldura é componente direto do enquadramento, da composição e, portanto, do jogo de intenção na elaboração da imagem.

Prosseguindo, em Aumont (2006, p. 27) tem-se a concepção da “borda visual fechada”. Nada mais que o contorno, ou a delimitação não-linear que separa o centro da atenção da imagem (não necessariamente o centro físico ou geométrico) de outros elementos, como o fundo e que vai até o limite do quadro, por exemplo. Esse contorno, na teoria da Gestalt, refere-se a separação entre figura e fundo e elabora valores de sintaxe, de semântica e subjetivos da imagem. Enfim, o campo de significantes. A moldura, em essência, é que dá o encerramento e a finitude formal da imagem.

Para a fotografia, especificamente, a primeira moldura se encontra no limite da imagem vinculada ao conceito de enquadramento. A partir da revolução industrial e do surgimento da imagem técnica, as noções mais abstratas e difusas entre a relação do quadro e o ambiente circundante, presentes nas pinturas, são interiorizadas no aparelho fotográfico. Trata-se, na fotografia, no cinema e no vídeo, por exemplo, de um quadro visual distinto, organizado em forma retangular ou quadrada, onde prevalece a ideia de composição como fator organizador do que é fotografado. Algo que delimita e subtrai do mundo, secciona e fragmenta através da moldura necessariamente colocada como limite visual entre o que

se vê de modo amplo e, o que se objetiva, de modo específico. No ofício da pintura a moldura / borda reforça o valor da imagem interna e é concreta. Noutro, na fotografia, a moldura / enquadramento é seletiva, descontextualizadora, é de ordem abstrata.

Segundo Aumont (2006, p. 145) há cinco funções da moldura, a saber:

A. Visual: A moldura separa a imagem do que está fora dela e assim proporciona uma transição visual entre o interior e o exterior da imagem.

B. Econômica: forma com o quadro a concepção de objeto comercializável, mercadoria. Sendo por si só, às vezes, um objeto precioso.

C. Simbólica: Convenciona para o espectador alguns valores organizados para determinada perspectiva de observação.

D. Representativa e narrativa: A moldura assume o papel de janela para outro mundo. Desconectando tempo e espaço que estão no interior da imagem e ligando os sentidos que são internos a ela.

E. Retórica: A moldura organiza e interaciona com a composição “proferindo um discurso” em diálogo com o ambiente ao redor. Por exemplo, as técnicas de *trompe l’oeil*.²

² Para as finalidades deste artigo e considerando os limites de espaço, levaremos em conta as características 1,3,4 e 5 para elaborar uma análise da imagem de Chichico Alkmin. O confronto dessas características com os elementos iconográficos da fotografia em tela nesse artigo serão dispostos adiante no texto.

Belle époque à brasileira: uma foto de família na Diamantina do início do século XX

Figura 1 - Foto de família – Diamantina, início do século XX



Fotografia: Chichico Alkmim. Diamantina, MG, Década de 1910.

Fonte: Ferraz (2017).

Chichico Alkmim³ é um fotógrafo de transição que incorpora o regime visual da fotografia oitocentista e as tensões da modernidade

3 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, registrando sobretudo, vistas da cidade e personagens da vida social e cotidiana. Seu acervo, atualmente depositado em modo de comodato no Instituto Moreira Salles, corresponde a mais de 5.500 negativos a maioria deles de vidro. (FERRAZ, 2017, p. 169).

precoce ambientadas em Diamantina, Minas Gerais, na passagem do século XIX para o XX. No acervo legado pelo fotógrafo, destaca-se a imagem acima. Nela, numa pose claramente dirigida, vê-se um núcleo familiar patriarcal composto de marido, esposa e duas crianças. O núcleo familiar, de pele clara, em trajes que remontam à uma *Belle Époque* nos trópicos, é ladeado por uma criança de pele escura à esquerda e uma mulher adulta à direita que segura a mão de uma criança que está invisível ao enquadramento. Dispostos sobre um fundo que reproduz uma paisagem de mata ou floresta, a composição agencia dois espaços: a moldura de enquadramento e a moldura composicional. Esta, inserida e delimitada pela área do cenário artificial ao fundo, indicando uma clara intencionalidade de corte.

Figura 2 – A moldura composicional



Fotografia: Chichico Alkmim. Diamantina, MG, Década de 1910.

Fonte: Ferraz (2017).

Se isolada do contexto da sua tomada, convenhamos, a 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. Exceto por um detalhe: o fundo que alude à natureza tropical.

Essa aproximação entre o moderno e o pitoresco, contudo, 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 exuberante⁴. Assim, vale ressaltar que, a relação entre a configuração moderna dos corpos em diálogo com a peculiaridade tropical fazia parte de uma certa estratégia discursiva e visual. Essa convergência aparentemente antagônica era uma das linhas de força da identidade forjada pelo império:

O mito da fidedignidade, o fascínio do real, que parece se revelar por meio da fotografia, encobria a carga conotativa, sempre presente nessa técnica, que recortava a realidade pelo olho do fotógrafo [...] A foto tornava-se então, não só um símbolo da modernidade como marca da status e civilização; uma distinção mas mãos de poucos. Assim,

4 Vale ressaltar nesse aspecto que o Brasil oitocentista foi um dos primeiros países a aderir à prática da fotografia, tendo a própria família real patrocinado amplamente fotógrafos para o registro da paisagem nacional e também como estratégia de construção da imagem pública da família real. Prosseguindo, o envolvimento do imperador D. Pedro II com a fotografia não se restringia ao mecenato, sendo o mesmo um dos primeiros daguerreotipistas do Brasil e como indica Schwarcz (1998, p. 345), “o primeiro soberano fotógrafo do mundo”.

se os usos e funções políticos da fotografia no século XIX tenderam a se expandir, de outro modo dialogaram com o imaginário local, que por meio dela reproduzia imagens e paisagens. Mas a nova técnica também servia para atestar enriquecimento pessoal, sobretudo essa nova corte urbana. (SCHWARCZ, 1988, p. 348-349).

A relativização a ser feita é que, mesmo sendo uma imagem tomada provavelmente na década de 1910, a fotografia de Chichico Alkmim assume a incorporação e prolongamento desse projeto visual, ao mesmo tempo, de afirmação de uma modernidade dos sujeitos e da tropicalização do ambiente. Elementos visíveis que se encaixam pela subjetividade do fotógrafo no “programa” aludido por Flusser (2002); da composição como imperativo organizador visual da imagem.

Mas há algo que escapa.

No mesmo espírito da época, os valores visuais a serem elaborados na segunda metade do século XIX no Brasil imperial, apontam para uma invisibilidade. A escravidão. É certo que escravizados, ou os “negros forros ou libertos”, foram fotografados, mas de certo modo de maneira marginal às políticas de construção identitárias e visuais vigentes. Schwarcz observa que

[...] na coleção de fotografia imperial, se carrega não só as imagens do imperador, e de sua família, como os grandes temas do século XIX – as artes, o urbanismo, a arqueologia, a biologia, a botânica, a mineração, os eventos mais importantes e retratos da “nossa gente”. A coleção mostra ainda o que o imperador vê e, pela falta, aquilo que não vê ou quer esquecer. É assim que, se os trópicos aparecem a todo momento, a escravidão está ausente, como um figurante oculto das cenas. Com efeito, é uma certa civilização que aparece representada, selecionando uma memória e

tipo de lembrança. (SCHWARCZ, 1988, p. 32-33).

Paralelamente à eliminação visual da chaga da escravidão, indesejada e obscena à construção de uma idealização e imaginário modernos (vale lembrar que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão, em 1888), o arranjo da cena com fundos pintados e objetos simulando situações, se não enganava ninguém (KOUTSOUKOS, 2010, p. 73), era uma convenção do período que se prolonga por boa parte do início do século XX.

Contudo, os sentidos divergentes presentes na fotografia de família tema deste artigo, se fundamentam na coexistência perturbadora de um enquadramento dentro de outro. De uma permanência do programa do aparelho e seu consoante ajuste à 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.

Molduras, enquadramentos e contornos no estúdio fotográfico

“Toda foto é um retângulo invisível que recorta o visível, para selecionar significantes no interior de suas bordas. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta o que deve ser valorizado, separando o importante do acessório” (MACHADO, 1984, p. 77). A relação do visível e das bordas da fotografia com o

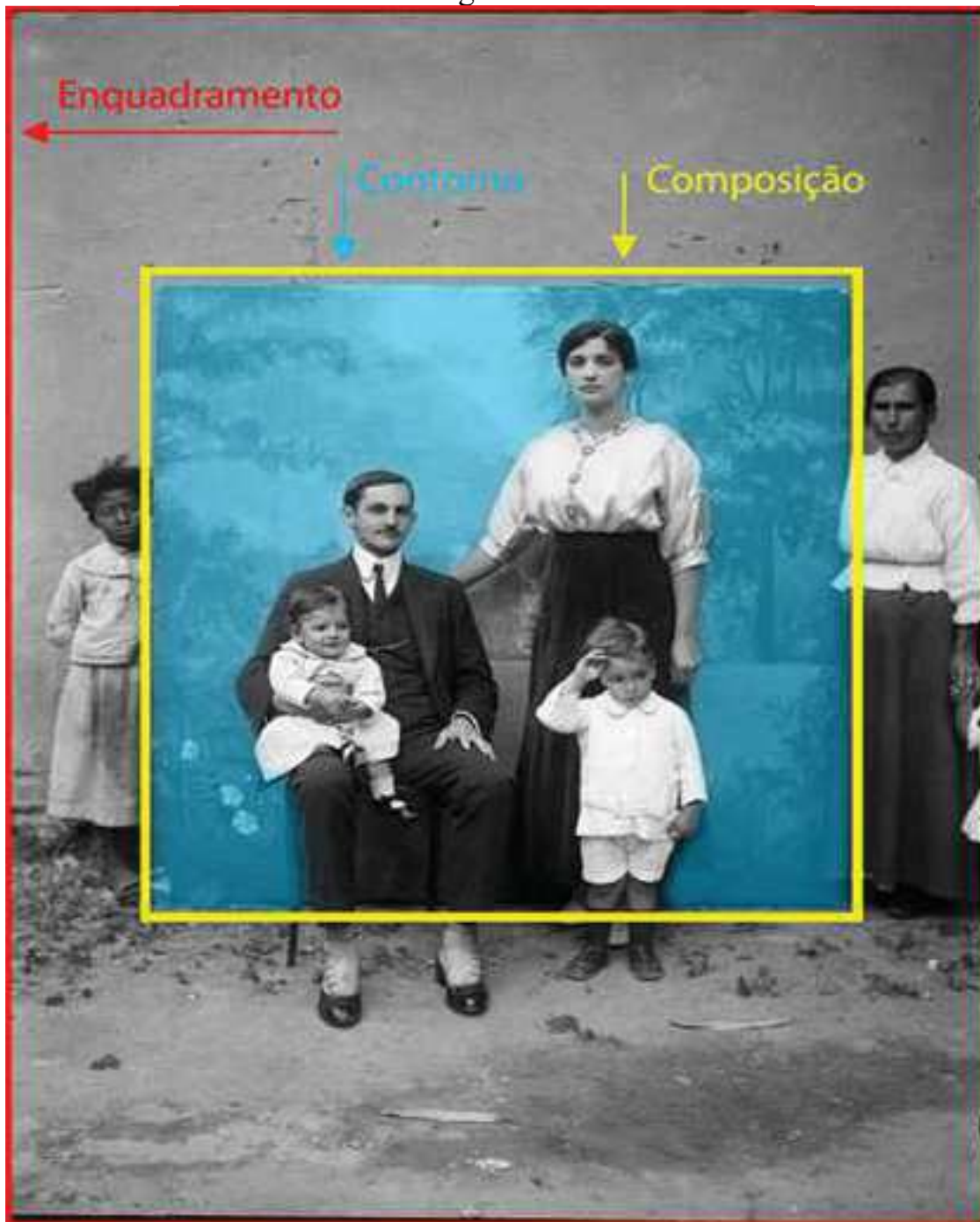
mundo exterior não elimina necessariamente alusões e referências a significados que se situam no extraquadro da imagem.

“Uma certa ‘violência deceptória’ de parcelas da imagem nem sempre implica em um maniqueísmo de intenção, em alguns casos, o recorte do quadro age como elemento despersonalizador, retirando do evento suas identidades mais imediatas, para revestir a cena de um sentido simbólico”. (MACHADO, 1984, p. 78).

Destarte, perceber a intencionalidade do corte envolve situar este ato na elaboração de sentido a partir das escolhas iniciais a serem aplicadas na foto. Em outras palavras, cortar é um processo classificatório, um ajuste de procedimentos, um aperfeiçoamento do resultado do programa contido no aparato fotográfico daquilo que não convém ao feixe de enunciados. Uma operação de troca por eliminação: somem os elementos de inconveniência, ressaltam-se os elementos de privilégio.

A dualidade é o elemento de tensão presente no jogo operado pela tesoura sobre a foto. 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 do projeto. O fora de quadro a ser eliminado escancara, paradoxalmente, o que é visto na imagem, para outro nível de elaboração simbólica. A presença dos periféricos na foto de Chichico Alkmim, fala mais não somente por situar os sujeitos nos limites da borda do enquadramento, à margem da composição, e fora do contorno entre os outros sujeitos principais dispostos no estúdio do fotógrafo.

Figura 3 - Esquema ilustrativo das relações entre enquadramento, composição e contorno sobre a fotografia de Chichico Alkmim



Fotografia: Chichico Alkmim. Diamantina, MG, Década de 1910.

Fonte: Ferraz (2017).

Retomando Aumont (2006, p. 145) e as funções da moldura a serem analisadas na fotografia, nos voltamos para as relações destas com a foto de Chichico Alkmim. Excluimos a função nomeada como

“econômica” por ela não ser diretamente aplicável ao nosso corpo de observação.

Destarte, temos variações e sobreposições das relações entre enquadramento, composição e contorno. Procuramos aqui, de modo inicial, propor algumas relações entre essas funções, tendo claro que é um procedimento eminentemente metodológico, lançado para orientar a compreensão das relações das bordas da imagem e que não esgota totalmente o repertório de análises sobre as funções das mesmas. Tampouco exclui, obviamente, sobreposições entre os elementos observados nessas categorias.

Funções da Moldura	Interpretação
Visual: A moldura separa a imagem do que está fora dela e assim proporciona uma transição visual entre o interior e o exterior da imagem.	Temos na foto duas molduras. Uma externa a tomada da imagem “cheia”, o enquadramento, e outra que separa a intencionalidade composicional do enquadramento. No enquadramento a transição visual é perturbada por um detalhe incompleto: uma criança da qual se vê somente a mão que é segurada pela mulher à direita da imagem. Na composição, a intenção é clara: eliminar do campo visual um grupo determinado de pessoas, que ocupam parcelas periféricas da imagem, com vistas a concentrar a intencionalidade da foto no grupo familiar.
Simbólica: A moldura convencionada para o espectador alguns valores organizados para determinada perspectiva de observação.	Há a delimitação, na moldura do corte composicional, dos valores de pose, vestimenta e fundo da imagem como elementos sobrepostos entre o ser moderno e natureza consoante a obliteração de sujeitos periféricos, situados entre as molduras da composição e do enquadramento, desalinhados aos valores intencionais da fotografia.
Representativa e narrativa: A moldura assume o papel de janela para outro mundo. Desconectando tempo e espaço que estão no interior da imagem e liga aos sentidos que são internos a ela.	A moldura composicional propõe a construção de um cosmopolitismo tropical, ligado à construção visual de uma identidade moderna e sincronizada com valores visuais regulares e intencionalizados através da fotografia. A moldura externa à composição não compõe a narrativa.
Retórica: A moldura organiza e interaciona com a composição “proferindo um discurso” em diálogo com o ambiente ao redor.	A moldura composicional que abriga o contorno e os sujeitos centrais da foto propõem uma retórica imaginária, idealizada e desconectada dos sujeitos periféricos da foto, situados entre a moldura da composição e do enquadramento. Ideia de modernidade nos trópicos. Ocultamento das desigualdades sociais e de classe.

Fonte: Autor.

Para um entendimento, na foto analisada, das molduras presentes além de uma dimensão meramente funcional ou operacional, 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, ou das regras de composição. Esse resultado surge devido a um nível de disputa e desigualdade que extrapola a imagem, mas que se faz presente nela.

O feixe visual das relações corte, não-corte, propõem uma metamoldura – uma reorganização que abriga em seus limites a moldura de outra imagem, seja ela materializada como objeto, ou, como neste caso, como quadro limite abstrato (TRAVASSOS, 2014, p. 87). Justamente, as funções visuais, simbólicas, representativas, narrativas e retóricas trabalhadas acima.

O diferencial, neste caso, é que raramente para o observador comum há o acesso as parcelas componentes do enquadramento que são subtraídas na elaboração da composição. Quando isso ocorre, pode-se extrair sentidos sobre as condições de produção do enunciado. Na foto de Chichico Alkmim isso é possível. Destarte, coexistem o que é visto e o que se esconde. O que a foto coloca não é uma alusão de significados presentes no extraquadro, nos termos trabalhados por Arlindo Machado (1984, p. 77), pois, no jogo composicional e nos contornos (considerando a foto já cortada) não se alude à presença de sujeitos dispostos nas margens. A relação entre exclusão-inclusão opera um sentido de metafotografia, que vai ampliando seu feixe de sentidos e interpretações à medida que dilatam-se os campos visuais inter-relacionados: centro de atenção, contornos, composição, bordas e enquadramento.

A possibilidade metafotográfica repousa sobre a eterna dualidade da fotografia trazer aspectos documentais e ficcionais aderentes ao seu enunciado. Uma boa foto de documentação não está isenta de lançar mão de técnicas ficcionais; ao passo que uma foto

dirigida, de caráter ficcional, traz elementos que permitem acessar determinada realidade e podem servir de referência documental para algo.

A fotografia é sempre uma representação a partir do real, intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é [...] o resultado de um processo de criação/ construção técnica, cultural e estética elaborada pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2000, p. 52).

Uma Conclusão: o equívoco de enquadramento e composicional

A incorporação ao resultado da representação visual, através dos jogos de elaboração do fotógrafo, constitui a sua dimensão de controle sobre a foto. Mas isso não impede ou certo escape, ou equívoco de enquadramento e composicional. 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 justamente pela elaboração de uma imagem que permite a coabitação dessas duas noções de modo simultâneo no tempo e no espaço.

O equívoco abraça o mal estar presente no projeto do estúdio oitocentista, na encenação para a câmera, na construção de uma imagem social e pública. Enquanto vínculo com o real, o retrato

sequestra a aparência visível, regulada por regras rigorosas de colocação dos sujeitos diante da câmera. “Isso reforça as possibilidades de idealização, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos mais insignificantes do conjunto” (FABRIS, 2004, p. 21). Na outra ponta do processo, a da ficção, o retrato é produto de imaginação, ou de imaginários que plasmam, que coalham em forma de imagem. O retrato assim é sempre um drama, tensionado entre uma narrativa que diz respeito a história dos sujeitos e, ao mesmo tempo, a elaboração de idealizações no desejo de se fazer representar em fotografias.

O equívoco composicional na foto de Chichico Alkmim assimila essa tensão e traz materialmente outra ordem de dualidade. A moldura da composição 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 não somente o limite do enquadramento, mas a vigência de valores que dispõem sujeitos periféricos nos cantos da imagem. Como na foto a seguir (Figura 4). Um dia de domingo de famílias de classe média, em Pernambuco, na década de 1960. Notar que as pessoas de pele escura, empregados das famílias, ocupam as margens e o fundo da foto, em áreas desfavorecidas, com luz mais precária e foco mais impreciso.

Figura 4 - Foto das famílias Bastos-Afonso e Almeida-Bastos, cerca 1968.



Fonte: Acervo pessoal.

O prolongamento desses códigos de exclusão visual de acordo com um regime de exclusão social se incorpora à fotografia. Em maior número nas fotos vernaculares, amadoras, mas também, de modo mais raro, nas fotografias fruto do trabalho de profissionais, como era o caso de Chichico Alkmim. Ao largo dos anos, a presença dessa codificação é de certo modo intrusa e marginal. Um obsceno (fora de cena) elaborado na tradição do fotógrafo oitocentista, 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 correr 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.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2006.
- 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: UFMG, 2004.
- FERRAZ, Eucanaã (org.). **Chichico Alkmim, fotógrafo**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no Estúdio do Fotógrafo**. Campinas: UNICAMP, 2010.
- LUGON, Olivier. **El estilo documental**: de August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NASCIDOS em Bordéis. Direção: Zana Briski e Ross Kauffman. Nova Iorque: Red Light Films; HBO/Cinemax Documentary, 2004.

Documentário de Longa-Metragem (85 min), HD, color. Título original: Born into brothels: Calcutta's Red Light Kids.

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

TRAVASSOS, Lorena. **Molduras foto jornalísticas da Magnum**: ensaios audiovisuais de guerra e de rituais de fé. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.