

# A fotografia amadora como processo de criação

José Otavio Lobo Name

Em primeiro lugar, preciso me desculpar por uma certa imprecisão no título, deveria ser simplesmente “Fotografia amadora como processo”. Neste trabalho, irei apresentar algumas reflexões sobre a prática amadora de fotografia, embasadas em revisão bibliográfica e em pesquisa aplicada. Longe de oferecer resultados práticos ou teóricos sobre este tema, acredito que este breve relato sirva para organizar as idéias em torno dos caminhos já percorridos, além de, possivelmente, receber contribuições que me auxiliem neste processo.

Entendo que a fotografia amadora consiste num conjunto de práticas, equipamentos e serviços colocados à disposição do público a partir do lançamento da câmera Kodak nº 1 pela Eastman Film Company no fim do século 19. Esse evento inaugura o sistema em que o fotógrafo não necessita mais possuir nenhum conhecimento técnico de fotografia; a operação da câmera é simplificada ao extremo e o processamento das fotografias fica a cargo das empresas especializadas. Como dizia o slogan de lançamento da câmera: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. A prática amadora passa a existir paralelamente ao fotojornalismo e à reportagem social; à fotografia de moda ou publicitária; e aos movimentos artísticos que se utilizam do meio. A foto amadora é muitas vezes confundida ou emparelhada com a fotografia familiar, mas esta é histórica e tradicionalmente praticada por profissionais especializados.

Meus estudos sobre a fotografia amadora encontram sempre o mesmo problema: a minha dificuldade em estabelecer qual exatamente é o objeto de meu estudo e que metodologia seria a mais adequada nesta pesquisa. Os passos iniciais para o estabelecimento de uma pesquisa são, segundo Santaella(2001), o interesse pessoal e a determinação de que o assunto tem relevância. Creio que essas etapas já posso dar por cumpridas. Senão, vejamos:

O interesse pela fotografia amadora cresceu paralelamente à minha formação como fotógrafo profissional, com um forte elemento de alteridade – era a fotografia que os outros, os não-fotógrafos, praticavam. Porém, mesmo preferindo usar câmeras profissionais para as minhas fotos “sérias”, sempre gostei de fotografar com qualquer outra câmera que me caísse nas mãos, explorando suas limitações técnicas. Eu não praticava foto amadora, apenas estava usando o equipamento tipicamente amador.

Uma breve análise do mercado fotográfico mundial já permite perceber como sua presença é marcante na vida das pessoas: mais de 60% dos US\$ 87 milhões que integram este mercado foram gastos em filmes e serviços de revelação. Como na mídia o uso da fotografia já é quase integralmente digital, pode-se inferir, mesmo sem números exatos, que é o fotógrafo amador que sustenta a maior parte do negócio da fotografia mundial. O Brasil, com suas dificuldades econômicas básicas, ocupa o

último lugar no mercado fotográfico mundial (REVISTA FHOX, 2004).

A fotografia amadora está de tal forma entrelaçada às relações sociais que praticamente todo ritual irá contar com o registro fotográfico amador. Na sociedade urbana contemporânea, a expressão máxima da vida privada está relacionada ao entretenimento, ao lazer. Cada vez mais a expressão da individualidade e das relações familiares se dá por meio de práticas ligadas à diversão, ao hobby, e ao trabalho-por-prazer. Há por isso, um grande investimento na criação e manutenção de práticas ligadas ao consumo cultural, como a moda, os filmes e músicas, os esportes radicais e os jogos on-line, etc. Assim, sendo, o indivíduo urbano contemporâneo irá manifestar o seu papel no mundo não mais somente através do trabalho – mesmo que a escolha da carreira se dê hoje tanto pela necessidade de mercado, quanto pelas aptidões pessoais – mas de modo importante através do uso que faz de seu tempo livre e de suas opções de consumo cultural. A fotografia familiar irá, portanto, reforçar a identificação do indivíduo com as atividades que o definem, já que são os momentos de lazer e dos rituais familiares que serão registrados. A existência do indivíduo passa a ser pautada pelo registro fotográfico, não apenas registrada por ele (SLATER, 1995). Isso, creio, comprova a relevância do assunto em meio às questões culturais e sociais.

No entanto, ainda não me foi possível estabelecer bases para uma abordagem sistemática do tema. Para mim, está claro de que o assunto existe, mas ele me escapa, ao mesmo tempo. Relato, a seguir, as experiências que realizei como professor de fotografia para amadores.

As primeiras turmas de aprendizes amado-

res que tive datam de 2000, com grupos de aposentados de classe média alta da Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, no programa Universidade da Terceira Idade, da Universidade Gama Filho. Foram experiências que vieram na contramão do relativo desprezo com que essa prática era tratada pelos fotógrafos “sérios”. Eu também tinha essa postura, e nas primeiras tentativas de lecionar para amadores, adotei o propósito de ensiná-los a fotografar “direito”, ou seja, aproveitando os recursos técnicos do equipamento – mesmo que limitados – e utilizando as regras convencionais de enquadramento, composição e narrativa. Creio que esta abordagem, somada à dispersão de interesses do grupo, acostumado a um alto padrão de consumo de lazer, provocaram o relativo insucesso da empreitada.

Em setembro-outubro de 2002, tive a oportunidade de trabalhar com uma turma de 4ª série da Escola Suíço-Brasileira de Ilhéus, Bahia. Eram crianças de cerca de 10 anos de idade, pertencentes à classe média. Minha experiência como professor estava limitada ao trabalho com jovens universitários acima de 18 anos. Embora pudesse antecipar algumas diferenças de abordagem (por exemplo, adaptar a linguagem na apresentação teórica), compensei a falta de experiência com essa faixa etária utilizando o bom senso. Foi com surpresa que percebi, logo na primeira aula, a facilidade com que as crianças assimilaram os conceitos teóricos, como o princípio da “camara obscura” e o processo fotográfico. Não tenho formação para uma opinião válida, mas creio que a capacidade de abstração infantil tenha contribuído para que elas entendessem facilmente o “mecanismo” da fotografia. Realizamos experiências com câmeras *pinhole*, de grande apelo lúdico, e uma saída fotográfica ao centro da cidade. O tema

em foco eram as profissões, e, sem nenhum direcionamento meu os alunos fotografaram ferramentas, uniformes, gestos e locais de trabalho, ou seja, os elementos visuais que mais poderiam expressar as atividades e os profissionais retratados.

Só a partir dessa experiência é que procurei desenvolver possibilidades dentro dos limites de equipamento e linguagem da fotografia amadora. Para tanto, coordenei uma pesquisa tratando das possibilidades de uso da fotografia amadora como forma de documentação pessoal e grupal na Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, entre 2004 e 2005. Nesse projeto, formei grupos divididos em duas categorias: os que só fotografavam por lazer, tendo como tema seu dia a dia, a família etc.; e os que gostariam de utilizar a fotografia como registro de alguma outra atividade – profissional ou acadêmica – sem, no entanto abrir mão da espontaneidade do ato de fotografar e da simplicidade do manejo da câmera amadora. Procurei, então, trabalhar questões de narrativa visual, provocando nos participantes (nunca os chamei de alunos) um auto-questionamento sobre o quê e o por quê fotografar.

Estas experiências com turmas de amadores tinham em comum o propósito de modificar, de algum modo, o jeito amador de fotografar, inferindo ser ele limitado. A partir de minha observação de que os amadores muitas vezes não aproveitavam a qualidade óptica e de recursos de suas câmeras, tampouco as oportunidades fotográficas que seus passeios e festas permitem, presumi que minha intervenção deveria ser no sentido de fazer os amadores perceberem as possibilidades expressivas de que dispunham, ao invés de fazerem sempre as mesmas “fotinhas”.

O que descobri, muito recentemente, é que

estive olhando para o aspecto talvez menos importante da fotografia amadora, que são as fotos propriamente ditas. Elas são, em cada época, iguais, como se pode comprovar observando um álbum de férias dos anos 50, o “Arquiv” de Joachim Schmid ou visitando qualquer *fotolog* adolescente. Não que elas não sejam importantes, mas seu significado universal reside mais no objeto “fotografia”, na forma de porta-retrato, quadro, foto na carteira ou álbum digital do que como imagem isolada. Sozinha, uma foto amadora só tem valor para o sujeito envolvido nela, seja na instância de fotógrafo, fotografado ou espectador (BARTHES, 1984).

Há uma profunda relação entre o equipamento amador e os passeios e festas que lhe servem de assunto. De fato, as câmeras amadoras são fabricadas com o intuito de produzirem essas imagens: desde os mecanismos mais tradicionais como o *self-timer* (feito para que toda a família possa aparecer na foto, sem a intervenção de estranhos) até os modos de cena atuais – retrato, paisagem, cenas noturnas, fogos de artifício etc. Os filmes amadores também se adequam a esta lógica: sua sensibilidade e latitude de exposição rendem os melhores resultados quando se fotografa ao ar livre em dias claros (alguém está pensando na praia?) ou em interiores com flash, à distância de um retrato, de 1 a 3 metros. São as situações tipicamente amadoras que influenciaram o design das câmeras ou é o sistema industrial amador que influencia o resultado das fotografias amadoras? Também podemos observar que o cargo de “fotógrafo da família”, aquele que tem a posse da câmera, responsável pela memória familiar, tem se modificado historicamente: de início era ocupado pelo “homem da casa”; em seguida pelas mulheres; e hoje são os adolescentes e as crianças.

Em termos semiológicos, podemos afirmar que a fotografia amadora tem, predominantemente, o caráter de índice, uma vez que a informação do signo se refere principalmente ao objeto retratado, com grande ênfase na relação física causal entre o evento gerador da foto e o filme. No entanto, na medida em que o próprio evento é pautado de forma a possibilitar a pose, a fotografia passa a se referir não a um objeto-evento de existência real, mas a uma construção (quase uma idealização mítica) do que deveria ser. Portanto, sua aparência material já não remete inteiramente à realidade do evento gerador, mas sim à ação interpretativa de uma consciência externa, tornando-a um hipóicone, na medida em que a imagem passa a se constituir em objeto em si, já destacada do objeto que lhe deu origem, mas sem perder totalmente sua relação causal com ele. A consciência definidora do significado não é a do fotógrafo amador, e sim de todo o conjunto de relações que rege a fotografia amadora, dos processos industriais às manifestações ritualísticas do grupo. Há uma alienação do domínio da linguagem fotográfica, restando ao amador um papel funcional de construção da memória (MACHADO, 1984).

Hoje em dia, seria muito ingênuo, ou pelo menos desnecessário, discutir a suposta objetividade da fotografia, que me parece ser mais uma qualidade ontológica do que real, ou seja: o mecanismo da fotografia, sem dúvida, estabelece uma relação única com a realidade, mas esta objetividade é atenuada pelas instâncias em que o elemento humano atua sobre o processo. Na prática, a fotografia é utilizada como documento do real nas pesquisas científicas, na criminalística, no fotojornalismo. etc. É a chamada fotografia profissional, que procura agir dentro das normas da racionalidade. Em “Amor, poesia,

sabedoria”, Morin, fala da supremacia do discurso técnico-científico sobre o artístico; mais precisamente, ele discute como a prosa é mais respeitada que a poesia nas relações entre as pessoas e entre o indivíduo e o mundo. Indo além, ele discute como o discurso do sentimento parece ser o componente genuinamente humano na evolução, ou seja, não é a razão que nos distingue dos animais, e sim a capacidade de estabelecer vínculos emocionais com as pessoas, os objetos e o mundo (MORIN, 2002).

Na introdução de “Redes da criação”, Cecília Salles usa coincidentemente a metáfora da objetiva fotográfica para explicar como irá abordar o processo de criação, partindo de uma grande-angular até fechar o ângulo de visão com uma lente macro. Partindo da identificação das relações do artista com a cultura, ela passa por sua inserção no tempo e no espaço, e aborda as questões relativas à memória e à apreensão sensorial do mundo, até chegar às reflexões conclusivas sobre autoria (SALLES, 2006). Creio que se pode abordar de modo semelhante a prática amadora: afinal, ela não pode ser dissociada da cultura, já que acompanha vida das pessoas; ela documenta e ampara a memória, tanto objetiva quanto emocionalmente; é a principal forma em que se manifesta uma apreensão do mundo por parte da maioria das pessoas (não-artistas). Não há, no entanto, o elemento autoral, nem algo que se possa chamar de uma linguagem fotográfica amadora. Pretendo aprofundar esta análise posteriormente.

A fotografia amadora é, sem dúvida, um processo envolvendo várias instâncias da sociedade, e em constante mutação. Envolve o investimento das maiores empresas de tecnologia do mundo, mas seus fenômenos mais importantes se circunscrevem às relações de amor e prazer.

## Notas

José Otávio Lobo Name é Graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (1989) e M.A. in Studio Art pela New York University (1996). Atualmente é Professor Assistente de Fotografia do Departamento de Desenho Industrial da UFES. Coordenou, em 2005, projeto de pesquisa sobre Fotografia amadora como documentação pessoal e grupal na Universidade Estadual de Santa Cruz - BA

## Referências

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

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular – Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORIN, Edgard. Amor, poesia, sabedoria. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

REVISTA FHOX. Performa 2004 - Pesquisa de mercado de fotografia. São Paulo: Editora FHOX, 2005.

SALLES, Cecília A. Redes da criação – construção da obra de arte. Vinhedo-SP: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. Comunicação e pesquisa. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SCHARF, Aaron. Art and photography. New York: Penguin Books, 1986.

SLATER, Dan. Domestic photography and digital culture. In: The photographic image in digital culture. New York: Routledge, 1995.

Moscow WWWArt Centre. Joachim Schmid. Arquiv. <http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/archiv/index.html> - acessada em 17 de maio de 2007