

JOHN BERGER

# Para entender uma fotografia

*Organização, introdução e notas*  
Geoff Dyer

*Tradução*  
Paulo Geiger



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2013 by John Berger

Copyright da organização, da introdução e das notas © 2013 by Geoff Dyer

Todos os direitos reservados.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Título original*

Understanding a Photograph

*Capa*

Gustavo Soares e Juliana Altoé

*Foto de capa*

Martine Franck/ Magnum Photos/ Fotoarena

*Preparação*

Ana Lima Cecilio

*Revisão*

Dan Duplat

Clara Diament

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Berger, John

Para entender uma fotografia / John Berger ; organização, introdução e notas Geoff Dyer ; tradução Paulo Geiger. — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

Título original: Understanding a Photograph.

ISBN 978-85-359-2934-8

1. Fotografia – Apreciação crítica 2. Fotografia – Aspectos sociais  
3. Fotografia – Interpretação 4. Fotógrafos I. Dyer, Geoff. II. Título

---

17-04297

CDD-770

Índice para catálogo sistemático:

1. Fotografia: Artes 770

[2017]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

[facebook.com/companhiadasletras](https://facebook.com/companhiadasletras)

[instagram.com/companhiadasletras](https://instagram.com/companhiadasletras)

[twitter.com/cialetras](https://twitter.com/cialetras)

*Para Beverly*

# Sumário

<i>Introdução</i> .....	9
Imagem do imperialismo .....	21
Para entender uma fotografia .....	36
Os usos políticos de uma fotomontagem .....	43
Fotos de agonia .....	52
O terno e a fotografia .....	58
Paul Strand .....	67
Usos da fotografia .....	74
Aparências: A ambiguidade da fotografia .....	87
Histórias .....	129
Cristo dos camponeses .....	138
W. Eugene Smith .....	143
Caminhando de volta para casa .....	152
Significa viver .....	165
André Kertész: <i>On Reading</i> .....	172
Um homem pedindo esmola no metrô .....	174
Martine Franck .....	183

Jean Mohr: esboço para um retrato .....	196
Uma tragédia do tamanho do planeta .....	207
Reconhecimento .....	216
Tributo a Cartier-Bresson .....	221
Entre o aqui e o então .....	223
Marc Trivier: <i>My Beautiful</i> .....	231
Jitka Hanzlová: <i>Forest</i> .....	244
Ahlam Shibli: <i>Trackers</i> .....	250
<i>Fontes</i> .....	259
<i>Créditos das imagens</i> .....	261

## Introdução

Meu interesse por fotografia começou não por tirar fotos ou olhar para elas, mas lendo sobre elas. Os nomes dos três escritores que me serviram de guias não surpreenderão ninguém: Roland Barthes, Susan Sontag e John Berger. Eu li o que Sontag escreveu sobre Diane Arbus antes de ter visto quaisquer fotografias de Arbus (não há imagens em *Sobre fotografia* [*On Photography*]), e Barthes sobre André Kertész, e Berger sobre August Sander, sem conhecer outras fotografias que não as poucas reproduzidas em *A câmera clara* [*Camera Lucida*] e em *Sobre o olhar* [*About Looking*]. (O fato de a fotografia na capa de *Sobre o olhar* ser creditada a alguém chamado Garry Winogrand não significava nada para mim.)

Berger estava em dívida com os outros dois. Dedicado a Sontag, o ensaio de 1978 “Usos da fotografia” é apresentado como uma série de “respostas” a *Sobre fotografia*, publicado no ano anterior: “Os pensamentos às vezes são meus, mas todos se originam na experiência de ler seu livro” (p. 74). Numa resenha sobre *Les Plaisirs du texte* [*Os prazeres do texto*] (1973), Berger descreve

Barthes como “o único crítico ou teórico de literatura e linguagem vivo que eu, como escritor, reconheço”.<sup>1</sup>

Barthes, de sua parte, incluiu *Sobre fotografia*, de Sontag, na lista de livros — que não consta na edição inglesa — no fim de *A câmera clara* (1980). Sontag, por sua vez, foi profundamente tocada por sua leitura de Barthes. Os três foram influenciados por Walter Benjamin, cujo “Uma pequena história da fotografia” (1931) pode ser lido como a mais antiga parte sobrevivente de um mapa que esse trio posterior tentou — de suas diferentes maneiras, usando projeções personalizadas — estender, incrementar e melhorar. Benjamin é uma presença que lampeja constantemente em grande parte dos escritos de Barthes. A antologia de citações no fim de *Sobre fotografia* é dedicada — com aquele tipo de íntima relação com a grandeza que Sontag cultivava, cultuava e acreditava ser de seu direito — “a W. B.”. No final da primeira parte de *Modos de ver* [*Ways of Seeing*], Berger reconhece que “muitas das ideias” foram tiradas de um ensaio de Benjamin chamado “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. (Isso foi em 1972, é bom lembrar, antes de o ensaio de Benjamin tornar-se um dos textos mais mecanicamente reproduzidos e citados jamais escrito.)

A fotografia, para todos os quatro, era uma área de interesse especial, mas não uma especialidade. Eles a abordaram não com a autoridade de curadores ou de historiadores do meio, mas como ensaístas, escritores. Seus escritos sobre o assunto eram menos o produto de conhecimento acumulado do que registros ativos de como o conhecimento e a compreensão tinham sido adquiridos ou estavam em processo de ser adquiridos.

Isso é particularmente evidente no caso de Berger, que não dedicou um livro inteiro ao tema até *Another Way of Telling* [*Outra*

<sup>1</sup> John Berger, *New Society*, 26 fev.1976, p. 445.

*maneira de contar*], de 1982. Num certo sentido, no entanto, ele foi o único cuja formação e cuja carreira levaram mais diretamente à fotografia. Sontag tinha seguido um caminho bem-estabelecido de formação acadêmica antes de se tornar uma escritora *freelance*, e Barthes continuou na academia durante toda a sua carreira. A vida criativa de Berger, entretanto, tinha suas raízes nas artes visuais. Ao deixar a escola possuído de uma única ideia — “Eu queria desenhar mulheres nuas. O dia inteiro”<sup>2</sup> —, ele frequentou a Chelsea School of Art e a Central School of Art. No início dos anos 1950, começou a escrever sobre arte e tornou-se um crítico regular — iconoclasta, marxista, muito admirado, frequentemente escarnecido — da *New Statesman*. Seu primeiro romance, *A Painter of Our Time* [*Um pintor de nosso tempo*], de 1958, foi resultado direto de sua imersão no mundo da arte e da política de esquerda. Em meados da década de 1960 ele tinha ampliado seu escopo para além da arte e do romance, para tornar-se um escritor não circunscrito a categoria ou gênero. De modo crucial, para o tema aqui discutido, ele começara a colaborar com um fotógrafo, Jean Mohr. O primeiro livro dos dois juntos, *A Fortunate Man* [*Um homem afortunado*] (1967), foi um significativo passo adiante da obra pioneira de Walker Evans e James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men* [*Elogiemos os homens ilustres*] (1940), sobre a pobreza rural durante a Grande Depressão. (*A Fortunate Man* tem como subtítulo “The Story of a Country Doctor” [“A história de um médico do campo”] em homenagem, provavelmente, ao grande ensaio fotográfico de W. Eugene Smith, *Country Doctor*, publicado na revista *Life*, em 1948.) Em seguida, ambos publicam seu estudo do trabalho de migrantes, *A Seventh Man* [*Um sétimo homem*] (1975), e, posteriormente, *Another Way of*

<sup>2</sup> John Berger, *Selected Essays*. Londres: Bloomsbury, 2001, p. 559.



*Telling*. O que é importante, nos três livros, é que as fotografias não estão lá para ilustrar o texto, e, inversamente, o texto não se presta a servir como uma espécie de legenda estendida das imagens. Rejeitando o que Berger considera uma espécie de “tautologia”, palavras e imagens coexistem, ao contrário, numa relação de integração, mutuamente incrementadora. Um novo formato estava sendo forjado e refinado.

Um efeito colateral desse longo relacionamento com Mohr foi que Berger, durante muitos anos, não apenas observou Mohr trabalhando; ele foi também objeto desse trabalho. Carecendo, como fotógrafo, do treinamento de que ele desfrutara como artista, passou a familiarizar-se com o outro lado da experiência, o de ser fotografado. Com exceção de uma foto, feita por outro amigo — Henri Cartier-Bresson! —, as fotografias do autor em seus livros são quase sempre de Mohr; elas constituem uma biografia visual que este fez de seu amigo. (O ensaio sobre Mohr aqui incluído registra a tentativa de Berger de retribuir, fazendo um esboço do fotógrafo.) Seus escritos sobre desenho falam com a autoridade do desenhista; seus escritos sobre fotografia concentram-se frequentemente na experiência, nas vidas assim representadas, nos que foram fotografados. Barthes expressou seu ímpeto inicial de *A câmera clara* como sendo a fotografia “*contra* o filme”;<sup>3</sup> os escritos de Berger sobre fotografia se articulam com sua relação com a pintura e o desenho. À medida que Berger ficava mais velho, sua formação inicial — em desenho —, em vez de diminuir em importância, tornava-se cada vez mais um instrumento confiável de investigação e pesquisa. (Significativamente, seu último livro, publicado em 2011 e inspirado em parte em Spinoza, chama-se *Bento’s Sketchbook* [O livro de esboços de Bento].) Uma passagem repre-

<sup>3</sup> Roland Barthes, *The Grain of the Voice*. Londres: Jonathan Cape, 1985, p. 359.

sentativa em *My Beautiful* [*Minha bela*] registra como, num museu de Florença, ele passa por uma cabeça de porcelana de um anjo, de Luca della Robbia: “Fiz um desenho para tentar entender melhor a expressão de seu rosto” (p. 241). Poderia isso ser parte do fascínio da fotografia para Berger? Não só por ser uma forma completamente diferente de produção de imagem, mas por ser imune à explicação por um desenho? Uma fotografia *pode* obviamente ser desenhada [*drawn*], mas como pode seu significado ser mais bem *extraído* [*drawn out*]?

Este era o objetivo compartilhado por Barthes e Berger: expressar a essência da fotografia — ou, como disse Alfred Stieglitz em 1914, “a *ideia* fotografia”.<sup>4</sup> Enquanto essa ambição alimentou, de forma bastante natural, a teoria fotográfica, o método de Berger foi sempre muito pessoal, os hábitos do autodidata muito entranhados, para que sucumbisse ao tipo de discurso e à mania da semiótica que assaltou os estudos culturais nas décadas de 1970 e 1980. Victor Burgin — para tomar uma figura representativa da época — tinha muito que aprender com Berger; Berger, em comparação, tinha pouco a aprender com Burgin. Afinal, na época de *Sobre o olhar* (1980), coletânea de alguns de seus mais importantes ensaios sobre fotografia, Berger tinha morado na Haute-Savoie na maior parte da década. Suas pesquisas — e deixo passar essa palavra, apesar de ser tão profundamente inadequada — em fotografia prosseguiram em paralelo ao esforço de obter um tipo diferente de conhecimento e compreensão dos camponeses entre os quais estava vivendo e sobre os quais escrevia na trilogia *Into Their Labours*. Exceto, é claro, que conhecimento e métodos não eram tão distintos uns dos outros, afinal. Ao escrever sobre as vidas ficcionais de Lucie Cabrol ou de Boris

<sup>4</sup> Alfred Stieglitz, *Photographs and Writings*, ed. Sarah Greenough. Washington: National Gallery of Art/Bulfinch Press, 1999, p. 13.

— em *Pig Earth* (1979) e *Once in Europa* (1987), os primeiros dois volumes da trilogia — ou sobre a fotografia que Paul Strand tirou de Mr. Bennett (p. 71), conhecimento e métodos exigiam o mesmo tipo de atenção celebrada por D. H. Lawrence em seu poema “Thought” [“Pensamento”]:

O pensamento é o olhar no rosto da vida, e a leitura do que pode ser lido,

O pensamento é a reflexão sobre a experiência, e o chegar a uma conclusão.

O pensamento não é um ardil, ou um exercício, ou uma coleção de esquivas,

O pensamento é um homem em sua completude num total comparecimento.<sup>5</sup>

No caso de Berger, o hábito de pensar é como uma versão duradoura e disciplinada de algo que lhe tinha advindo instintivamente quando era menino. Em *Aqui nos encontramos* [*Here is Where We Meet*], a mãe do autor o relembra quando criança num bonde em Croydon: “Nunca vi ninguém olhar tão fixamente como você, sentado na beira do assento”.<sup>6</sup> Se o menino acabou tornando-se um “teórico”, então seria por aderir ao método descrito por Goethe, citado por Benjamin (em “A Small History”) e recitado por Berger em “O terno e a fotografia”: “Existe uma forma delicada do empírico que se identifica tão intimamente com seu objeto que com isso torna-se teoria” (p. 59).

<sup>5</sup> *Thought is gazing on to the face of life, and reading what can be read, \ Thought is pondering over experience, and coming to a conclusion. \ Thought is not a trick, or an exercise, or a set of dodges, \ Thought is a man in his wholeness wholly attending.* (N.E.)

<sup>6</sup> John Berger, *Here is Where We Meet*. Londres: Bloomsbury, 2005, p. 8.

É isso que faz de Berger um maravilhoso crítico prático e leitor de fotografias individuais (“olhando o rosto da vida, e lendo o que pode ser lido”), questionando-as com sua peculiar atenção intensa — e, frequentemente, ternura. (Veja, por exemplo, a análise da foto de Kertész *A partida de um hussardo vermelho, junho de 1919, Budapeste*, p. 101). Nessa medida, seus escritos sobre fotografia continuam a interrogação sobre o que é visível, que caracterizava seus escritos sobre pintura. Como ele explica no início da conversa com Sebastião Salgado: “Tento expressar em palavras aquilo que vejo” (p. 207).

Em 1960, Berger já definira seu critério estético de modo simples e confiante: “esse trabalho ajuda ou encoraja as pessoas a saber quais são seus direitos e a reivindicá-los?”.<sup>7</sup> Coerentemente, seus escritos sobre fotografia foram desde o início — desde o ensaio sobre Che Guevara de 1967, “Imagem do imperialismo” — manifesta e inevitavelmente políticos. (O que significa, em “Fotografias de agonia”, de 1972, que ele podia alegar que fotos de guerra e de fome que *pareciam* políticas frequentemente serviam para atenuar o sofrimento representado pelas decisões políticas que fizeram desse sofrimento um irremovível e aparentemente permanente estado da condição humana.) Naturalmente, ele gravitava em torno de fotógrafos políticos, documentaristas ou “militantes”, mas o alcance é amplo e a noção de “político” nunca redutível ao que o fotógrafo indiano Raghubir Singh chamava de “o abjeto [*abject*] como objeto [*subject*]”.<sup>8</sup> Em “O terno e a fotografia”, a imagem de Sander de três camponeses indo para um baile torna-se o ponto de partida para a história do terno como uma idealização do “poder puramente *sedentário*” (p. 64) e uma ilustração da noção de hegemonia de Gramsci. (Como no caso de “A obra

<sup>7</sup> John Berger, *Selected Essays*, p. 7.

<sup>8</sup> Raghubir Singh, *River of Colour*. Londres: Phaidon, 1998, p. 12.

de arte...” de Benjamin, lembre-se de que isso foi na década de 1970, quase vinte anos antes de Gore Vidal informar a Michael Foot que “os jovens, mesmo na América, estão lendo Gramsci”.<sup>9</sup>) Lee Friedlander, o menos teórico entre os fotógrafos, comentou uma vez a quantidade de trastes — a quantidade de informação não desejada — que acaba entrando acidentalmente em suas fotos. “É uma mídia generosa, a fotografia”, ele concluiu secamente.<sup>10</sup> “O terno e a fotografia” é uma lição prática sobre a quantidade de informação que existe ali para ser descoberta e revelada, mesmo em fotografias que não tenham a densidade visual das de Friedlander. É também exemplar, ao nos lembrar que muitos dos melhores ensaios são também jornadas, jornadas epistemológicas que nos levam além dos momentos neles representados, frequentemente além da fotografia — e às vezes nos trazem de volta novamente. Em “Entre o aqui e o então”, escrito para uma exposição de Marc Trivier em 2005, Berger menciona as fotografias apenas brevemente, antes de contar uma história sobre um velho e querido relógio, de como o som de seu tique-taque fazia respirar a cozinha onde ele vivia. O relógio se quebra (na verdade, é quebrado pelo autor num momento furioso que deve ter sido de momentânea palhaçada), Berger o leva a um relojoeiro e constata... Bem, contar isso estragaria a história, mas, no fim, assim como um retorno literal, existe também um “chegar junto”, uma tácita troca de cumprimentos entre Berger e Barthes, que escreveu em uma das mais belas passagens de *A câmera clara*:

Para mim, o ruído do tempo não é triste: eu gosto de sinos, relógios, relógios de pulso — e lembro-me de que no princípio os im-

<sup>9</sup> Gore Vidal, *The Last Empire*. Nova York: Doubleday, 2001, p. 304.

<sup>10</sup> Peter Galassi e Richard Benson, *Friedlander*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 2005, p. 14.

plementos fotográficos eram relacionados a técnicas de construção de caixas e de maquinário de precisão: câmeras, em resumo, são relógios que veem, e talvez, em mim, alguém muito velho ainda ouve nos mecanismos fotográficos o som vivo da madeira.<sup>11</sup>

Isso é um vislumbre de Barthes, o romancista em primorosa miniatura. Os escritos críticos de Berger, enquanto isso, avançavam de mãos dadas com a criação e um corpo substancial de ficção. À medida que Berger examina fotografias e delas extrai histórias — tanto as que revela como as que ficam ocultas —, o papel de crítico e questionador de imagens dá lugar à vocação e ao abraço do contador de histórias. E ele não para por aí, já que, como nos lembra em *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, “o tráfego entre contar histórias e a metafísica é contínuo”.<sup>12</sup>

Os ensaios deste livro são ordenados mais ou menos cronologicamente (os de *Sobre o olhar*, por exemplo, são apresentados na ordem em que aparecem naquele volume, não exatamente a ordem na qual foram publicados pela primeira vez na *New Society*). Eles abarcam seleções de livros de Berger e textos antes não reunidos, escritos para exposições ou como introduções e posfácios de catálogos. Corrigiram-se discretamente uns poucos erros mínimos e algumas mudanças muito pequenas foram feitas para eliminar discrepâncias resultantes do fato de que os textos passaram por diferentes ciclos de limpeza de estilos anteriores. Todas as peças se beneficiaram de serem ilustradas da forma mais abrangente. Isso é uma questão maior, obviamente, do que quando um deter-

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*. Nova York: Hill and Wang, 1981, p. 15.

<sup>12</sup> John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. Nova York: Pantheon, 1984, p. 30.

minado texto aparecia num livro cheio de grandes reproduções de alta qualidade. E uma questão menor do que era lá atrás, na época de *Sobre fotografia*, de Sontag, uma vez que muitas das fotos podem ser encontradas instantaneamente, on-line, e até mesmo ser vistas no mesmo dispositivo em que este livro está sendo lido. Dito isso, é preciso repetir que *Another Way of Telling* foi concebido como uma colaboração. As imagens são tão importantes quanto as palavras. Nos ensaios aqui incluídos (“Aparências” e “Histórias”) temos apenas as palavras de Berger, as quais, neste contexto, servem como placas de sinalização, direcionando o leitor de volta ao livro, onde elas podem ser reunidas às fotos de Mohr.

Geoff Dyer  
Cidade de Iowa, agosto de 2012