

O crepúsculo dos estúdios

Jean-François Werner

1998

Os fotógrafos de estúdio, privilegiados nos anos 60, atravessam hoje uma crise, da qual é duvidoso que possam vir a recuperar. O aparecimento da fotografia a cores, os minilabs coreanos e os fotógrafos ambulantes que não necessitam de grandes conhecimentos técnicos para exercerem a profissão, tornam muito difícil a situação dos fotógrafos sedentários, que, contrariamente aos ambulantes, têm que enfrentar despesas fixas. A « democratização » das fotografias de identidade retirou-lhes ainda uma das fontes de renda que lhes restava. O exemplo da Costa do Marfim ilustra bem a crónica de uma morte anunciada que nos é relatada.

Ao considerar hoje o campo da fotografia no oeste da África, constatamos que a imensa maioria dos fotógrafos exerce sua atividade no âmbito da assim chamada fotografia de família¹. Pois, em razão de condições econômicas pouco favoráveis, essas sociedades não conheceram a generalização de uma prática amadora que se produziu nas sociedades industrializadas depois da Segunda Guerra mundial e que provocou o fechamento de uma grande parte dos ateliês fotográficos de bairro.

Ora, a despeito do fato de o poder de produzir imagens fotográficas a título particular na África ainda estar reservado a uma minoria afortunada, o ofício da fotografia sofreu, desde o começo dos anos 90, uma profunda perturbação que põe em xeque até a própria existência desses fotógrafos de estúdio, os quais, a exemplo de Mama Casset, Seydou Keita ou Cornélius Augustt, fizeram imagens que revelam tanto um domínio técnico quanto um senso artístico inequívocos.

O que aconteceu? Como e por que centenas de fotógrafos por toda a África do Oeste foram, em alguns anos, levados à ruína? Que papel desempenharam os proprietários de laboratórios a cores nesse negócio? Quem são esses jovens fotógrafos que dominam o mercado da foto de família? Em que condições os fotógrafos de estúdio ainda em atividade praticam seu ofício no fim do século XX?

Jean-François Werner é antropólogo e realiza inúmeras pesquisas sobre a fotografia no Oeste da África.

1. Imagens caracterizadas pela natureza do referente (trata-se essencialmente de retratos), sua difusão social e geográfica praticamente sem limites, sua imensa acessibilidade e o uso essencialmente privado e não comercial.

< Fotógrafo
AMBROISE NGAINOKO - STUDIO 32 °
Kinshasa, R. D. Congo, ca. 1970

Fonds Documentaire IRD



010022233

Fonds Documentaire IRD
Cote: Bx 22233 Ex: 1

Os retratistas

Enraizados em seus bairros, desempenham um papel social importante e reconhecido pela comunidade como cronistas visuais dos pequenos acontecimentos da vida familiar e dos grandes momentos da coletividade, os fotógrafos dos anos 1980 - a idade de ouro dos fotógrafos de estúdio - são homens (as mulheres estão ausentes da profissão) em sua maioria estrangeiros, originários dos países anglófonos da sub-região (Gana e Nigéria principalmente), que muitas vezes foram os primeiros a abrir estúdios em cidades como Niamey (Nigéria), Ouagadougou e Bobo-Dioulasso (Burkina-Faso), Abidjan, Bouaké e Korohogo (Costa do Marfim).

Nessa época, a moda do retrato fotográfico em preto e branco, feito em estúdio de acordo com normas estéticas precisamente codificadas, difundiu-se no conjunto da sociedade a ponto de até mesmo os mais despossuídos (sub-proletariado urbano, camponeses) terem passado a ser contemplados. Mais ainda, a demanda por fotos de identidade, gênero que sempre constituiu o essencial da prática dos fotógrafos, cresce em razão da necessidade que têm os cidadãos de possuir uma prova fotográfica de sua identidade em documentos como a carteira nacional de identidade, a habilitação para guiar, uma ficha de inscrição escolar, etc.

Simultaneamente, os fotógrafos começaram a sair de seus estúdios para realizar reportagens em cerimônias privadas (casamentos, batizados, funerais) ou manifestações públicas (visitas de personalidades políticas, competições esportivas), ou ainda responder às solicitações dos serviços policiais (acidentes, homicídios), etc. Esse fenômeno é facilitado pela chegada, ao fim dos anos 1970, de aparelhos 24x36, muito mais manejáveis e equipados com flash, que permitem trabalhar tanto de dia como de noite, livrando os profissionais dos espaçosos projetores do estúdio.

Quando no começo dos anos 80 a fotografia colorida aparece nessa região do mundo, ela é acolhida favoravelmente pelos técnicos que, num primeiro momento, vêem sua atividade aumentar em função de uma demanda muito superior àquela por fotos em preto e branco. Dado o preço de venda relativamente elevado das cópias, as rendas dos fotógrafos aumentam e uma parte de seus ganhos é investida na aquisição de veículos para reportagens externas, na melhoria dos estúdios (decoração, telefone, climatização) e na compra de equipamento adaptado às novas normas técnicas impostas pelos laboratórios cujas máquinas só revelam filmes de formato 24x36 mm. Em conseqüência, os aparelhos meio-formato são descartados.

É interessante considerar o caso da Costa do Marfim, na medida em que este país desempenhou um papel central na difusão dessa inovação tecnológica na região. A cor é introduzida no país por um laboratório sediado na França, Direct-Film, que coleta no conjunto do território marfinense os filmes a serem revelados e devolve pelo correio as cópias a seus destinatários. Em seguida um laboratório abriu suas portas em Abidjan e, pondo em prática a mesma tática comercial, eliminou seu concorrente e usufruiu durante algum tempo de um completo monopólio sobre a produção de fotografias em cores, até que um distribuidor começa a vender minilabs (basicamente Noritsu, de fabricação japonesa) a empresários da iniciativa privada.

Entre eles, os asiáticos (na maioria coreanos) ficaram com a parte do leão nesse mercado em franca expansão, seguidos dos homens de negócios africanos e dos comerciantes libaneses. Para se ter uma idéia da estruturação do mercado na Costa do Marfim (um país de aproximadamente doze milhões de habitantes), contavam-se em 1995 oitenta e cinco laboratórios, dos quais a metade pertencia a asiáticos e um terço a marfinenses. Essa multiplicação de laboratórios acontece em detrimento dos fotógrafos de estúdio que, salvo exceção, não dispunham de capital suficiente para adquirir máquinas que custavam muitas centenas de milhares de francos franceses².

Num segundo tempo, a difusão da cor iria apresentar conseqüências de extrema gravidade para a profissão, visto que é a própria existência dos estúdios que hoje se encontra ameaçada. Com efeito, as operações mais técnicas (revelação dos filmes e cópias sobre papel) são neste momento realizadas por máquinas sofisticadas (minilabs) capazes de reproduzir muitos milhares de fotos por hora, enquanto permanecem a cargo do fotógrafo as operações ligadas à tomada fotográfica que não demandam grandes competências técnicas.

De fato, aproveitando essa grande acessibilidade técnica, jovens à procura de um emprego investiram em massa no mercado da foto de família em toda a África do Oeste. Não dispondo de meios para se instalar em estúdio, esses fotógrafos de um novo tipo perambulam ao longo da jornada pelas cidades e campos, levando às populações um serviço fotográfico a domicílio. Mais dinâmicos e agressivos, comercialmente falando, capazes de propor tarifas menos elevadas que os fotógrafos de estúdio, cujos preços de custo são sobrecarregados pelos encargos que lhes cabem (aluguel, eletricidade, impostos), esses fotógrafos peripatéticos rapidamente alcançaram uma posição dominante no mercado da reportagem doméstica e, mais geralmente, do retrato de uso privado.

2. A desvalorização do franco CFA em janeiro de 1994 teve o efeito de favorecer consideravelmente o desenvolvimento das produções locais, mas em contrapartida aumentou o custo das máquinas e produtos importados.

3. O material para tomadas fotográficas reduziu-se ao estritamente necessário: um estojo de 24x36 munido de uma objetiva standard (em geral, uma lente de 50 mm) e de um flash removível.

4. A foto ambulante não é exclusividade das cidades. Nas zonas rurais, jovens camponeses a praticam como uma atividade acessória e temporária durante a baixa estação.



Fotógrafo JEAN-FRANÇOIS WERNER

Para esses jovens, a aquisição de competências técnicas necessárias à prática da fotografia pôde se fazer de diferentes maneiras: aprendizagem de longa duração (às vezes, de vários anos) junto a um fotógrafo de estúdio, aprendizagem curta (entre três e doze meses), ou ainda formação autodidacta na prática. Afora uma minoria capaz de revelar os filmes e de « lavar » as fotos, os saberes adquiridos se referem, sobretudo, às tomadas fotográficas, uma área onde o nível de competência é praticamente o mesmo para todos os fotógrafos, sejam eles sedentários ou ambulantes.

Se os fotógrafos ambulantes investem pouco em equipamento fotográfico³, em contrapartida a posse de uma moto, ou melhor, de uma mobilete, constitui um trunfo precioso para o rápido deslocamento num território que, conforme a área da aglomeração na qual eles exercem suas atividades, pode se estender a toda a cidade ou ficar circunscrita a um bairro⁴. Dia e noite, a sacola ou o aparelho a tiracolo (são seus sinais distintivos), eles percorrem a passos largos seu território, com predileção pelos lugares mais animados (mercados, estações rodoviárias), os lugares de culto (igrejas, mesquitas, templos) ou de prazer (restaurantes, boates, hotéis, piscinas), as coletividades (escolas, caserna) etc. Para as grandes cidades, os fotógrafos se especializam: este trabalha unicamente à noite nos bares e dancings, aquele é o titular de um estabelecimento escolar, etc.

A prática da reportagem doméstica, apesar de seu caráter irregular, representa uma atividade particularmente bem remun-

nerada para esses jovens fotógrafos que trabalham por encomenda ou que tentam a sorte nas cerimônias para as quais não foram convidados. Assim, no contexto de uma concorrência selvagem onde todos os golpes são permitidos, não é raro que eles cheguem a brigar na porta das prefeituras, nas manhãs de sábado, na hora em que os casamentos são celebrados em série. Essas reportagens domésticas são efetuadas por ocasião dos ritos de passagem e das festas religiosas, que constituem a maior parte daquilo que é socialmente fotografável.

Ocupando, a partir de então, uma posição marginal no mercado da reportagem doméstica após de terem visto seus estúdios abandonados por uma clientela cujos gostos mudaram (a moda agora é o retrato « espontâneo », a « foto-surpresa » realizada à revelia do fotografado), os fotógrafos de estúdio lutam por sua sobrevivência na área do retrato de uso público (a foto de identidade em preto e branco), que constitui desde sempre sua principal fonte de lucros. Eles viram nestes últimos anos sua hegemonia sobre esse setor específico do mercado fotográfico ser posta em questão não apenas pelos fotógrafos ambulantes, mas também pelas intervenções dos Estados nessa área, que procuram evitar as falsificações das fotografias de identidade.

Mais ainda, se o acesso dos fotógrafos ambulantes ao mercado da foto de identidade foi até este momento travado pela falta de material de laboratório e de competências técnicas, a partir de agora estes obstáculos não são mais intransponíveis. Não tanto porque fotógrafos de estúdio com a corda no pes-

çoço aceitam revelar as fotos de identidade feitas pelos fotógrafos ambulantes, mas em razão de uma inovação técnica muito recentemente introduzida na África do Oeste, que dá a possibilidade de fazer, com minilabs, cópias em preto e branco a partir de filmes a cores. Unidos por uma vez, os fotógrafos de estúdio conseguiram fazer pressão sobre os proprietários de laboratório para que estes não adotem uma técnica que seguramente representaria a ruína para a maioria deles.

Diante dessa retração de seu campo de atividade, restou aos fotógrafos se apoiarem na defesa de seu status profissional para manter o controle sobre a foto de identidade escolar. A cada ano letivo, são, de fato, centenas de milhares de crianças que precisam, cada uma, de várias fotos de identidade para fazer sua ficha de inscrição. No caso da Costa do Marfim, cada seção local do Synaphoci⁵, depois de haver firmado acordos com os donos de estabelecimento, repartia, até o presente momento, essa clientela entre seus membros. Ora, esse privilégio agora está sendo abertamente questionado por alguns proprietários de laboratórios que, com o apoio das autoridades locais, obtêm autorizações que permitem a seus protegidos entrar nesse mercado muito lucrativo.

Final de contas, os proprietários de laboratório surgem como os verdadeiros mestres do jogo a partir do momento em que, não contentes em liberar tal ou tal fotógrafo para praticar a tabela profissional, eles se arrogam o direito de eles mesmos emitirem carteiras profissionais, entrando assim em concorrência com os sindicatos enquanto instância de legitimação profissional. Assim fazendo, eles agem segundo uma lógica comercial baseada na busca do maior lucro no menor tempo. E nesse terreno onde a concorrência é pesada, é de bom alvitre atrair para si, através de todos os meios possíveis, o máximo de clientes, como confirma um proprietário de laboratório: « Na Costa do Marfim, são os laboratórios que atribuem o qualificativo de profissional. Por exemplo, se alguém começa a praticar a fotografia mesmo como amador, ele será catalogado como profissional a partir do momento em que se tornar um cliente regular ». Acusados pelos fotógrafos de estúdio de vender o título de profissional, os proprietários de laboratório se defendem adiantando que o progresso técnico e a baixa do preço dos aparelhos colocam a fotografia à disposição do maior número de pessoas. A distinção profissional/amador não tem mais razão de ser. Não se cogita privar os jovens de seu ganha-pão submetendo-os à imposição de apresentar prova de competências técnicas obsoletas.

Essa retórica de caráter filantrópico serve de biombo para estratégias de ordem técnica

e comercial que têm por objetivo captar uma parte da população dos fotógrafos, propondo-lhes serviços diversos. Em alguns laboratórios, eles podem receber telefonemas ou correspondência, ver televisão enquanto esperam seus trabalhos ou se beneficiar de descontos e de brindes de toda espécie. Todos esses serviços fazem parte das táticas comerciais praticadas pelos proprietários e gerentes dos laboratórios para ganhar a fidelidade de uma clientela versátil que não hesita em mudar de laboratório se o atendimento não estiver à altura de suas expectativas. Para os fotógrafos ambulantes, é a rapidez com a qual as cópias lhes são enviadas que condiciona a escolha do laboratório, na medida em que eles precisam entregá-las no menor prazo possível a uma clientela móvel e de poucos recursos. Assim, no caso de um casamento, de um batizado, de uma reunião profissional, de uma cerimônia religiosa, os clichês devem imperativamente ser postos à venda antes do fim do evento e da dispersão dos clientes se o fotógrafo quiser recuperar seus gastos⁶.

Para responder a essas expectativas, os laboratórios tendem a privilegiar a rapidez em detrimento da qualidade. As máquinas são linchadas para rodar ainda mais depressa, os banhos são utilizados além das normas requeridas, e fazem-se provisões de papel barato e reagentes de baixa qualidade. Essas práticas têm como consequência uma queda muito importante da qualidade das cópias fotográficas, com o agravante das condições climáticas (calor e umidade) não serem favoráveis à sua conservação prolongada. A médio prazo, essa busca desenfreada de um ganho imediato apresenta o risco de ter um impacto desastroso sobre o mercado, quando as pessoas perceberem que as fotos destinadas a durar como suportes da memória familiar ou individual se apagam em alguns anos.

Os comportamentos de natureza paternalista manifestados pelos proprietários de laboratórios apenas mascaram sua dominação absoluta no campo da fotografia, como ficou claramente demonstrado pela derrota dos fotógrafos de Bouaké quando da saída do braço de ferro comprometido recentemente com aqueles. Em fevereiro de 1996, eles haviam tentado, sob a égide do Synaphoci, boicotar todos os laboratórios de Bouaké (com piquetes em suas portas) para obrigá-los a reconsiderar e baixar suas tarifas. Depois de terem feito menção de ceder, os donos de laboratório se entenderam não apenas para não modificar suas tarifas, mas também para pôr fim à tentativa de um concorrente, instalado na cidade vizinha, de atropelá-los propondo tarifas mais vantajosas. court-circuiter en proposant des tarifs plus avantageux.

5. Criada em 1982 para assegurar a defesa da profissão, o Syndicat national des photographes de Côte d'Ivoire (Synaphoci) expediu nos anos 1980 muitos milhares de carteiras profissionais segundo critérios que não correspondiam a um nível de competência claramente definido.

6. Nas grandes cidades, certos laboratórios trabalham vinte e quatro horas por dia quando de acontecimentos especiais como as grandes festas religiosas (Natal, Tabaski, Páscoa) ou profanas (o réveillon de 31 de dezembro).

AMBIENTE NGAIMOKO STUDIO 3Z

R. D. Congo

Angola 1949 - vive em Kinshasa

Antes da guerra de independência da Angola, Ambroise Ngaimoko chegou aos 12 anos em Kinshasa em companhia da sua mãe e de suas irmãs. Seu pai, o único homem da família, trabalhou como mecânico e depois como técnico em cinemas de bairro. Ele começou a fotografar graças ao seu tio, Marques Ndodal, que era proprietário de dois estúdios e que lhe deu a sua primeira máquina fotográfica. Em 1971 instala-se como fotógrafo no seu próprio estúdio "3Z" em Kitanbo onde ainda trabalha até hoje. As atitudes que capta na sua objetiva fazem imagens de estúdios onde dândis de pele artificialmente clareada tornam-se heróis de uma aventura.

Fotógrafo
AMBROISE NGAIMOKO
Kinshasa, R. D. Congo, 1970



Os fotógrafos de estúdio são definitivamente os grandes perdedores dessa guerra ao mesmo tempo econômica, técnica e simbólica, na medida em que um dos principais trunfos continua sendo o poder de definir quem é e quem não é fotógrafo. Pois os fotógrafos de estúdio foram duplamente marginalizados. De um lado, as competências técnicas em torno das quais se construiu sua identidade profissional se tornaram subitamente obsoletas e, de outro, eles viram seus estúdios progressivamente abandonados por clientes cujos gostos haviam mudado. Obrigados a se adaptar a essa situação, os técnicos mais dinâmicos precisaram modificar sua prática no sentido de uma maior mobilidade, enquanto os mais velhos, incapazes de se adaptar a esses novos dados técnicos, ficaram reduzidos à miséria. Muitos dentre eles, estrangeiros, alguns estabelecidos há décadas, caíram na armadilha. Incapazes tanto de ganhar sua vida no lugar quanto de voltar para seu país.

SER FOTÓGRAFO DE ESTÚDIO HOJE

É nesse contexto de crise que comecei em 1994 a fazer um diagnóstico da profissão numa cidade de médio porte da Costa do Marfim (Bouaké), realizando o recenseamento do conjunto dos fotógrafos (sedentários ou não) em atividade nesta cidade de 500 000 habitantes.

Em Bouaké, os fotógrafos de estúdio em atividade (oitenta no total) são todos do sexo masculino e em média mais velhos do que os fotógrafos ambulantes. A nacionalidade é uma outra diferença importante entre fotógrafos sedentários e ambulantes. Enquanto os primeiros, os mais velhos, são 80% estrangeiros, os segundos são, na mesma proporção, marfinenses. Em seu conjunto, os fotógrafos de estúdio são relativamente bem escolarizados e, como entre os fotógrafos ambulantes, muitos de nossos informantes conheceram itinerários profissionais complicados antes de praticar a fotografia. Para dois terços deles, trata-se de uma escolha relevante e de uma decisão pessoal, que não são unicamente motivadas pela isca do ganho financeiro, como testemunha o uso frequente dos termos « amor », « paixão » para qualificar esta relação particular que eles mantêm com uma atividade que é ao mesmo tempo um ganha-pão e uma fonte de prazer. Uma vez feita esta opção, eles aprenderam seu ofício sob a batuta de um patrão selecionado, na metade dos casos, com base em relações de parentesco. Os saberes adquiridos ao longo da aprendizagem (na ausência de formação teórica, melhor seria falar de savoir-faire) referem-se às técnicas de tomada fotográfica e às da câmara escura (preparação das químicas, revelação dos filmes, « lavagem » das fotos).

Os retratistas

O ESTÚDIO

Por definição, o fotógrafo de estúdio é um sedentário instalado em locais batizados com o nome « estúdio », como o evidenciam de maneira explícita os nomes pintados nas próprias fachadas: *Studio du Nord, Studio Photo Plus, Studio Photo Central, Photo Studio Welcome, Studio Photo Cosmos N°1, etc.* Habitualmente, os fotógrafos alugam num local julgado suficientemente freqüentado uma peça que será dividida (com divisórias de compensado ou simplesmente cortinas estendidas em arame) em três espaços de funções bem diferenciadas: o hall de recepção, o estúdio de tomadas propriamente dito e a câmara escura.

O espaço destinado à recepção da clientela e à realização dos aspectos comerciais da relação fotógrafo-fotografado é mobiliado com uma escrivaninha (ou uma bancada) e assentos diversos. As paredes são usadas para apresentar aos clientes uma amostra da produção fotográfica do ocupante dos locais sob a forma de uma exposição de dezenas de retratos a cores e de fotos de identidade que são, em geral, fotos não retiradas por quem as encomendou⁷. Nos estúdios ainda ativos, essa exposição é evolutiva, refletindo os esforços do fotógrafo para se adaptar às mudanças de gosto da clientela e à sua atração pela novidade. Nela são exibidas também as mais diversas imagens: cartazes publicitários oferecidos pelos distribuidores de produtos fotográficos, calendários distribuídos pelos laboratórios do lugar (cromos provenientes do Japão ou da Coreia), cartões postais, retratos de personalidades do mundo da política, da religião, do esporte, etc.

O estúdio de tomadas fotográficas propriamente dito é sempre separado do hall de recepção por uma divisória ou uma cortina com o objetivo de preservar sem testemunhas o desenrolar de um ritual estritamente privado. Nesse espaço fechado de onde a luz é banida, uma iluminação artificial livra o fotógrafo da alternância dos dias e das noites. Ele é constituído em geral de uma série de lâmpadas comuns montadas em bateria ou de tubos de neon. Essa iluminação tem como defeito principal o de ofuscar a pessoa e também fazer subir rapidamente a temperatura já elevada da peça, aumentando o desconforto do cliente e obrigando o fotógrafo a encurtar a sessão de poses. A pessoa a ser fotografada é colocada na frente de um cenário que pode ser tanto uma pintura mural (paisagens urbanas ou naturais) quanto um pôster fotográfico de grandes dimensões (representando uma paisagem exótica alpina, por exemplo), o todo concebido para fazer o cliente se transportar, favorecer seu desejo de estar em outro lugar, de ser qualquer outra pessoa⁸.

Esse dispositivo cênico é completado por um sortimento de cortinas de diferentes cores que oferece a possibilidade de mudar o fundo no decorrer de uma mesma sessão de poses ou ainda de escolher um segundo plano melhor adaptado (em termos de contraste) à cor das roupas da pessoa ou ao seu « tom » (ou seja, à cor de sua pele). A esse respeito, é preciso registrar a extrema atenção dispensada pelos(as) fotografados(as) à reprodução de seu tom de pele, ou pelo menos à idéias que dele se fazem. Em geral, os fotógrafos dão um jeito de clarear, mais do que de escurecer, a tez e, na maioria dos laboratórios, as máquinas foram reguladas de uma vez por todas de modo a dar à pele uma nuance avermelhada.

Além do cenário, um certo número de acessórios pode ser visto: flores artificiais ou plantas verdes, grade de ferro forjado que evoca a balaustrada de um balcão, assentos diversos (do tamborete à poltrona), mesinha com um telefone falso, etc. Essa parafernália do ritual fotográfico é encontrada de maneira recorrente e extraordinariamente estereotipada em toda a África do Oeste. A esse dispositivo, é preciso acrescentar as roupas (casaco, terno escuro, camisa branca, gravata, chapéu) que são emprestadas aos homens desejosos de se apresentar diferentes da sua imagem com as roupas de todos os dias. Na mesma ordem de idéias, reencontramos em cada estúdio um espelho e diversos instrumentos (pentes, escova, talco para absorver a transpiração,...) colocados à disposição do cliente que queira ajeitar uma última vez roupas e adereços, se pentear ou retocar a maquiagem.

A TOMADA FOTGRÁFICA

Salvo exceção, todos nossos informantes são equipados com o mínimo de dois aparelhos. O primeiro (um meio-formato ou um 24x36) é instalado permanentemente no estúdio onde, fixado sobre um tripé, servirá para a tomada de fotos de identidade em preto e branco. O segundo (sempre um 24x3), carregado com um filme a cores e equipado com flash, servirá para o serviço externo (reportagens, retratos a domicílio).

A aquisição de filmes se faz num mercado paralelo (ou mercado ipor terra) ou mercado « negro » que propõe, a preços inferiores aos praticados nas lojas, filmes de formato 136 (a cores e preto e branco), assim como películas de formato 120 (em preto e branco, unicamente). O desenvolvimento desse mercado paralelo deve ser posto na conta das interrupções no fornecimento de produtos fotográficos que aconteceram no fim dos anos 80 depois da falência de vários atacadistas de Abidjan (em particular o distribuidor dos produtos Kodak)

7. No Senegal, para envergonhar os maus pagadores, os retratos não retirados são expostos de cabeça para baixo, uma posição inflamante.

8. No Gana, o uso de cenários (ou backgrounds) pintados sobre tela (às vezes com um cenário diferente pintado em cada lado) com motivos de grande variedade (paisagens urbanas, interiores suíços, casas de campo com piscina, carro de luxo, mesquitas, jardins, etc.) certamente desempenhou um papel no fato de os fotógrafos ganenses resistirem melhor à crise do que o resto da África do Oeste. (Ver o ensaio de Thomas Wendt)

9. Essas reticências devem ser atribuídas às dificuldades encontradas pelos fotógrafos para se abastecer de pilhas adaptadas a esse tipo de aparelhos e à rápida deterioração desses mecanismos sensíveis nas condições de uso habituais (calor, umidade, poeira, choques)

10. Esse termo de uso corrente em toda a África do Oeste (no Gana, diz-se imedicinal) vem talvez a época não tão longínqua na qual esses produtos químicos eram vendidos na farmácia. Mas ele remete também à sua utilização ao longo de operações que têm algo de mágico.

11. Registre-se que, se um programa de salvaguarda e de conservação do patrimônio fotográfico está atualmente em curso na África do Oeste (desenvolvido sob a égide do West African Museum Program), ele só contempla as coleções públicas, deixando de lado o imenso campo das fotografias particulares.

As técnicas praticadas na etapa da tomada fotográfica se caracterizam por seu empirismo. Por exemplo, se a maior parte dos 24x36 de marca japonesa são equipados com uma célula fotossensível, a maioria dos fotógrafos interrogados não utilizam este instrumento de medida⁹ e praticam técnicas empíricas. Em estúdio, cada fotógrafo empregará sempre a mesma velocidade e a mesma abertura, ao passo que, fora, ele se satisfará com duas aberturas diferentes de diafragma conforme o objeto a ser fotografado esteja na sombra ou no sol.

A CÂMARA ESCURA

A câmara escura é aquela parte do estúdio que foi preparada para o tratamento, ao abrigo da luz, das superfícies sensíveis (filmes e papéis). Ela é, normalmente, exígua (às vezes apenas maior que um armário), iluminada por uma lâmpada comum (pintada de vermelho ou envolta em papel preto), desprovida de água corrente e na maior parte do tempo em desordem e empoeirada. Na falta de qualquer tipo de ventilação, nela reinam temperaturas elevadas prejudiciais à conservação prolongada dos reagentes e do papel sensível. Sobre uma mesa de madeira, ergue-se um ampliador em muitos casos vetusto, que só é utilizado para a cópia no papel das fotos de identidade. Esse material é completado por alguns acessórios: bacias comuns de plástico, mas raramente um marginador, pinças.

No que concerne aos reagentes químicos (revelador, fixador) e ao papel sensível, o aprovisionamento se efetua seja no mercado paralelo, seja com os comerciantes estabelecidos. De maneira geral, os fotógrafos se queixam da irregularidade do fornecimento, da má qualidade dos produtos que lhes são oferecidos, assim como da falta de diversidade. Quanto aos produtos químicos (fixador e revelador) chamados « medicamentos »¹⁰, eles só são disponíveis em forma de pó. Uma vez preparados, esses produtos não podem ser guardados por mais de alguns meses sem se degradar, o que penaliza os técnicos que têm movimento fraco.

Na câmara escura, triunfam a inventividade e a habilidade manual de técnicos que trabalham em condições técnicas muito distantes das normas recomendadas por todos os manuais, o que não os impediu de produzir obras-primas. Por exemplo, a temperatura dos banhos não é controlada, e muito menos a do local onde são guardados os produtos químicos e os papéis, que têm a particularidade de se degradar rapidamente depois de exposição prolongada ao calor. A revelação dos filmes é feita à mão por uma técnica que consiste em passar o filme exposto ou um pedaço de película sucessivamente em três banhos, imprimindo-lhe um movimento de vai-e-vem (ou « rolado »).

A CONSERVAÇÃO E O ARQUIVAMENTO DOS NEGATIVOS

Se a maioria dos fotógrafos entrevistados são conscientes de seus direitos de propriedade sobre os negativos, raros são os que recusam deles se separar: as enormes dificuldades econômicas enfrentadas por esses velhos fotógrafos os tornam vulneráveis às propostas de compra à vista. Quanto à conservação de negativos, no conjunto ela deixa a desejar. Se alguns fotó-

grafos classificam seus negativos por ordem cronológica e os arrumam em envelopes ou caixas que são cuidadosamente conservadas, a maioria mantém sua produção na desordem e na sujeira. Enfim, os informantes nos confessaram ter jogado fora, por ocasião de mudanças ou de aposentadorias, caixas inteiras de negativos, que a seus olhos haviam perdido todo interesse na medida em que eram conservados unicamente para satisfazer à demanda de clientes que desejassem fazer uma nova cópia. O que explica que, em caso de cessão do estúdio, o estoque de negativos seja cedido ao sucessor do mesmo modo que o mobiliário ou o equipamento.

A CRISE ATUAL

Esta descrição muito estática dos instrumentos utilizados pelos fotógrafos não traduz as condições materiais muito adversas com as quais vários deles se confrontam. Pois, se há um consenso entre nossos informantes ao qualificar a situação atual como crítica, é difícil avaliar sua gravidade de forma precisa em razão da ausência de dados contábeis (raros são os técnicos que mantêm uma contabilidade). Devemos portanto contentarmos com os índices fornecidos pelo estado muitas vezes deteriorado dos estúdios, pelas dificuldades dos fotógrafos mais velhos, pela obrigação de se desfazer de parte de seu equipamento (vendido em certos casos a jovens fotógrafos ambulantes) — situação na qual se encontram os mais empobrecidos —, pelas dívidas que se acumulam quando eles não têm mais como pagar seu aluguel ou a conta de luz.

No que concerne às atividades praticadas no estúdio, fica claro que a realização de fotos de identidade representa a principal, senão a única, fonte de rendas, bem na frente dos retratos a cores. Mas essa atividade é normalmente pouco importante (alguns clientes por dia, em média) e sobretudo muito irregular, daí a necessidade que têm de encontrar fontes de rendas complementares em atividades anexas como o pequeno comércio (combustível, jornais, carvão de lenha), o salão para homens (uma especialidade nigeriana), ou ainda a locação de cadeiras e toldos (para as cerimônias coletivas).

É neste contexto de crise profissional profunda que, desde o começo dos anos 1990, pessoas atuantes de origem diversa (experts em arte e cultura, agentes da cooperação pública, responsáveis por ONGs, pesquisadores, colecionadores, fotógrafos), a maioria de origem europeia, começaram a investir no campo da fotografia, que se apresenta como um novo capítulo da história da arte africana. E se os efeitos desse reconhecimento tardio puderam ser benéficos para um punhado de fotógrafos, em contrapartida, no campo da salvaguarda e da conservação desse tipo bem particular de patrimônio, o balanço é mais inquietante¹¹.

Jean-François Werner