

Fotografía brasileña

Pablo Rey-García
Charles Monteiro (Orgs.)



Ediciones Universidad
Salamanca

FOTOGRAFÍA BRASILEÑA

PABLO REY-GARCÍA
CHARLES MONTEIRO
(Orgs.)

FOTOGRAFÍA BRASILEÑA



Ediciones Universidad
Salamanca

ET CAETERA, 40

© Ediciones Universidad de Salamanca y los autores
© Fotografía de cubierta: Carolina Peres

1.ª edición: octubre, 2020

Elisa Tavares Duarte (edición)
Esther Gambi (revisión español)
Miley Guimarães (revisión inglés)

ISBN: 978-84-9012-872-5 (Impreso en POD)
ISBN: 978-84-9012-873-2 (PDF)
ISBN: 978-84-9012-874-9 (ePub)
ISBN: 978-84-9012-875-6 (Mobipocket/Kindle)

Ediciones Universidad de Salamanca
www.eusal.es

Maquetación:
Gráficas Lope
C/ Laguna Grande, 2, Polígono «El Montalvo II»
www.graficaslope.com
37008 Salamanca. España

Realizado en España – Made in Spain



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Uso de imágenes bajo responsabilidad de los autores



CEP. Servicio de Bibliotecas
FOTOGRAFÍA brasileña / Pablo Rey; Charles Monteiro (orgs); Elisa Tavares Duarte (ed.).
—1a. ed., octubre 2020. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2020

1 recurso en línea (PDF) : il. — (Et caetera ; 40)

Textos en portugués con abstracts en portugués, español e inglés

Modo de acceso: [www](http://www.eusal.es). URL: <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-9012-873-2>

1. Fotografía-Brasil. I. Pablo Rey, organizador. II. Charles Monteiro, organizador.

III. Duarte, Elisa Tavares, editora.

77(81)



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

ET CAETERA, 40

© Ediciones Universidad de Salamanca y los autores
© Fotografía de cubierta: Carolina Peres

1.ª edición: octubre, 2020

Elisa Tavares Duarte (edición)
Esther Gambi (revisión español)
Miley Guimarães (revisión inglés)

ISBN: 978-84-9012-773-5 (Impreso en POD)
ISBN: 978-84-9012-873-2 (PDF)
ISBN: 978-84-9012-874-9 (ePub)
ISBN: 978-84-9012-875-6 (Mobipocket/Kindle)

Ediciones Universidad de Salamanca
www.eusal.es

Maquetación:
Gráficas Lope
C/ Laguna Grande, 2, Polígono «El Montalvo II»
www.graficaslope.com
37008 Salamanca. España

Realizado en España – Made in Spain



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Uso de imágenes bajo responsabilidad de los autores



CEP. Servicio de Bibliotecas
FOTOGRAFÍA brasileña / Pablo Rey; Charles Monteiro (orgs); Elisa Tavares Duarte (ed.).
—1a. ed., octubre 2020. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2020
1 recurso en línea (PDF) : il. — (Et caetera ; 40)

Textos en portugués con abstracts en portugués, español e inglés

Modo de acceso: [www](http://www.eusal.es). URL: <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-9012-873-2>

1. Fotografía-Brasil. I. Pablo Rey, organizador. II. Charles Monteiro, organizador.

III. Duarte, Elisa Tavares, editora.

77(81)



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Ensayos sobre fotografía brasileña: entre el arte y el compromiso social Pablo REY-GARCÍA y Charles MONTEIRO..... | 9 |
| A presença da fotografia brasileira em coleções museológicas Fernando DE TACCA..... | 15 |
| Alteridade e testemunho no fotojornalismo de Claudia Andujar Marcelo Eduardo LEITE | 35 |
| Fotógrafo e fotografado na obra de João Roberto Ripper Eduardo QUEIROGA..... | 45 |
| A paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da <i>Collecção D. Thereza Christina Maria</i> Solange DE ARAGÃO Euler SANDEVILLE JUNIOR..... | 59 |
| Entre Charles DeForestFredricks e Benício Dias. Recife, uma cidade fotografada e os contraditórios do moderno Fabiana BRUCE SILVA..... | 75 |
| O corpo, a câmara e o ato de fotografar Carolina PERES..... | 95 |
| A fotografia participativa em investigações sociais com jovens: dilemas e limitações do método Photovoice Daniel MEIRINHO | 109 |

| | |
|--|-----|
| Fotografia Forense: apontamentos sobre sua utilização no Brasil Alexandre GIOVANELLI Antonio Eduardo RAMIRES SANTORO Rodrigo GRAZINOLI GARRIDO..... | 129 |
| Fotojornalismo Esportivo e interpretações da derrota em oito capas de jornais brasileiros Neide Maria CARLOS José Carlos MARQUES..... | 145 |
| Fotojornalismo internacional e brasileiro e a tradição do humanismo Atílio AVANCINI..... | 163 |
| Memórias imagéticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: algumas questões curriculares sobre um acervo fotográfico da UERJ Nilda GUIMARAES ALVES Alessandra DA COSTA BARBOSA NUNES CALDA Rebeca SILVA ROSA BRANDÃO Thais DIAS DA SILVA BARCELOS..... | 183 |
| Entre o processo e progresso: considerações sobre a documentação fotográfica de Augusto Malta, a serviço da Prefeitura do Rio de Janeiro, sobre o Desmonte do Morro do Castelo Lucas CARDOSO ALVARES Paula SOARES SANT'ANNA Soraya VENEGAS FERREIRA..... | 201 |
| Implicações da fotografia contemporânea brasileira a partir do Coletivo Garapa Ana RITA VIDICA Lara SATLER..... | 219 |

Ensayos sobre fotografía brasileña: entre el arte y el compromiso social

Pablo REY-GARCÍA

Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA, España)

preyga@upsa.es

Charles MONTEIRO

Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS, Brasil)

monteiro@pucrs.br

1. EL CEB Y SU APUESTA POR LA FOTOGRAFÍA BRASILEÑA

ESTE LIBRO ES UN PRODUCTO DEL ESFUERZO del Centro de Estudios Brasileños (CEB) de la Universidad de Salamanca por la difusión y estudio de la cultura brasileña, y en este caso concreto, de la fotografía, arte-ciencia que amamos los que cada uno de estos capítulos firmamos. Desde la inauguración de la nueva sede del CEB en 2008, un magnífico edificio barroco completamente reformado en el centro del casco histórico de Salamanca, la sala de exposiciones del Palacio de Maldonado ha acogido una gran cantidad de muestras de autores contemporáneos brasileños.

En estos diez años recorridos desde entonces la fotografía ha sido una constante, con una preferencia por contenidos que trasciendan lo meramente artístico, y aporten una visión de conjunto, complementaria entre ellas, de la sociedad brasileña moderna. El CEB convoca anualmente, desde 2014, el programa *Residencia Artística de Fotografía*, para elaborar un catálogo de autores que quieran exponer en Salamanca. El programa debe hacer una selección, debido al amplio número de oferentes, y esto permite una enorme variedad entre propuestas de altísima calidad, todo lo cual redundo en una interacción del mejor nivel entre el mundo fotográfico brasileño y la esfera académica salmantina.

Gracias a esta experiencia, en el último año (2017) se ha podido contemplar la obra de Zé Barretta a través de la exposición de su proyecto *Territorios de Resistencia*, que cuenta la problemática de la ocupación de vivienda, o la muestra *Labor: Trabajadores de Brasil*, de Julio César Pires, de tipo documental, pero con una cuidada expresividad. También expusieron su obra Ana Caroline de Lima, con un carácter más antropológico y profundamente humano (*Caminhos do Sertão*).

Con un mismo motivo de exploración antropológica se escogió la exposición *Nordeste: ausencias y permanencias* (2016), de Marcelo Eduardo Leite, en la que se habla de los *retirantes*, de la pobreza y de la vida que se abre camino en una de las regiones más pobres del país. También se dedicó espacio a la tradición afrobrasileña con la exposición *Os filhos da Terra do Sol* (2016), de Raquel Araújo: en ella cupieron las *coreiras*, las fiestas juninas y el *Tambor de Crioula*. La riqueza urbana de Brasil se pudo disfrutar en la exposición compartida *Universos Urbanos* (2015), de Renan William Candido, Marcio Salata y Camila Guimarães, todo un ejercicio de composición, expresión y colorido, y en la llamativa propuesta *O Rio que eu piso* (2016), de Bruno Veiga, en la que se fotografía el sorprendente suelo carioca, sus sombras, sus texturas, las narrativas que encierran los conjuntos del pavimento.

En la línea de la implicación social que debe tener la universidad, y con la intención de subrayar la importancia de la semántica de la imagen además de a su propio e intrínseco valor artístico, el CEB ha aportado un hito relevante: en 2015, albergó la primera exposición fotográfica sobre la reciente Comisión Nacional de la Verdad de Brasil, con 150 fotografías procedentes de sus fondos, escogidas y comisariadas por Vivien Ishaq, como parte de un proyecto académico más amplio, que incluye la traducción y edición de una sección del Informe final de la Comisión.

Otra de las grandes experiencias en la corta vida del CEB ha sido la muestra *Esen- cias de Brasil. Mares, ríos, gentes, ciudades* (2014), celebrada con motivo de los cincuenta años de la Casa de Brasil de Madrid. Supuso un punto de inflexión por el excelente resultado final y por una gestación larga y bien cuidada: un concurso fotográfico promovido por la Embajada de Brasil proporcionó un ganador por cada Estado y otro por el Distrito Federal. Con las veintisiete fotografías resultantes se compuso a muestra itinerante, veintisiete miradas, que fue el germen de la exposición vista en el CEB, y supuso un éxito de organización y repercusión.

También pasaron en años anteriores por la sala de exposiciones del CEB Augusto Pessoa, con su evocador viaje *Brasil Profundo* (2015); el poético ensayo fotográfico *Izabel*, de Ángela Sairaf (2016); la visión de la mujer que tenía Chico Buarque, a través de los ojos de Socorro de Araújo (*A poética femenina de Francisco*, 2009) o el mundo de las *drags queens* de Florianópolis, retratado por Camila Chittolina (*Drag Queen, del tenis al zapato de tacón*, 2010).

Por otra parte, la fotografía es una experiencia de la que también se ha hecho partícipes a los alumnos universitarios que tienen relación con el CEB, y que son los alumnos Pro-UNI, brasileños becados en España. La exposición *Miradas y Sonrisas* contó con una treintena de retratos realizados por los alumnos del curso 2013-2014. La labor editorial relacionada con la fotografía y promovida por el CEB ha tenido, además de este presente volumen, otros dos magníficos resultados: los libros *Salamanca en fotografías*, de Guilherme Colares, y *Sertão, um espaço construído*, de Batira Barbosa y Socorro Ferraz. Cuando se cumplen los diez años del uso autónomo de la sala de exposiciones del Palacio de Maldonado, la vista atrás es obligada. Y el panorama que se observa es un camino recorrido, jalonado de buenos recuerdos. Pero si se vuelve la

mirada adelante, el camino por recorrer es largo, atractivo y lleno de posibilidades. La fotografía brasileña es todo un mundo extremadamente complejo, lleno de ricos matices y sumamente apetecible.

2. UN CONJUNTO AFORTUNADO DE INVESTIGACIONES

Comienza el presente volumen por un grupo de ensayos dedicado a la fotografía como representación de la alteridad. El primer capítulo está firmado por Fernando de Tacca, en el que hace una exploración de los fondos fotográficos brasileños en instituciones americanas como el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York, o el *International Center of Photography*, de la misma ciudad. También hace lo propio en instituciones europeas como el *Centre Georges Pompidou* y la *Maison Européenne de la Photographie*, ambos de París; el Centro Portugués de Fotografía, de Oporto y el Museo Reina Sofía, de Madrid. Es una revisión exhaustiva a la par que crítica, que sin duda será útil a futuros investigadores.

Dentro del mismo bloque el capítulo dedicado a Claudia Andújar, de Marcelo Eduardo Leite, proporciona una visión del compromiso de esta fotoperiodista con los indios yanomani, a mediados de los años 1960, en la revista *Realidade*. Esta revista se caracterizaba por una maximización de la utilidad de la fotografía, pero al contrario que sus coetáneas *O Cruzeiro* o *Manchete*, convertía a la alteridad, en palabras del autor, en un elemento clave.

Para cerrar esta visión Eduardo Queiroga analiza a João Roberto Ripper, fotógrafo documental centrado en los derechos humanos. Tal como expresa Queiroga, la fotografía es un lugar de contradicciones, donde los intereses contrapuestos del fotógrafo, el fotografiado, el espectador y el usuario de la fotografía son generalmente contrapuestos. Frente a esta tensión, a esta ambigüedad, se levantan las estrategias de autor, ejemplificadas en el texto a través de la obra de Ripper.

El siguiente bloque del libro se dedica a la fotografía histórica. No se puede obviar, por mucho que se debata, que la fotografía es testimonio gráfico, imagen congelada, fuente documental. Solange de Aragão y Euler Sandeville Junior trabajan sobre la *Collecção D. Thereza Christina Maria*, centrándose en la transformación de los paisajes urbanos y rurales en el Brasil del siglo XIX. Se conjuga en las más de tres mil imágenes de esa colección el valor estético a la par que el valor testimonial. A través de ellas se accede al pasado de las grandes ciudades brasileñas, momentos históricos y grandes obras de ingeniería transformadoras del paisaje. El ensayo tiene un breve pero interesantísimo recorrido por la historia de la fotografía de paisajes en Brasil, y sirve para contextualizar una época de cambios acelerados en el país.

En la misma línea, el texto de Fabiana Bruce Silva se centra en la ciudad de Recife, en un ejercicio interesantísimo de comparación, entre dos fotógrafos y dos momentos históricos. Benício Dias repitió en la primera mitad de la década de los 1940 del siglo XX las tomas realizadas por Charles DeForest Fredericks cien años antes. Con ello se consigue un archivo metódico que testimonia la historia, siendo consideradas las fotos

de Fredericks las primeras de Pernambuco. Benício Dias tenía en alta estima las fotos históricas, y en su colección personal atesoraba ejemplos de Francisco Du Bocage o Manuel Tondella, de principios de siglo. Bruce ahonda en la técnica utilizada por Fredericks, el electrotipo, para lograr la que se considera la primera fotografía de Recife. La autora remarca la importancia de Dias para constatar la transformación modernizadora del espacio urbano, siendo un fotógrafo consciente del pulso vital de su ciudad.

El tercer bloque del libro contiene dos textos que proponen reflexiones teóricas sobre la técnica y el lenguaje fotográfico. El primer artículo es sobre la relación entre las posibilidades técnicas de la cámara y la construcción de la mirada fotográfica. Carolina Peres explora las posibilidades técnicas de la mirada, que son fundamentales en la construcción de un punto de vista particular en relación a un asunto. A partir de algunas consideraciones teóricas iniciales, la autora presenta varios ejemplos de la fotografía como lenguaje artístico.

El artículo de Ana Rita Vidica y Lara Satler propone reflexionar sobre la práctica fotográfica brasileña que rompe con la especificidad de la fotografía, hibridada con otros lenguajes artísticos, desde la lectura de la obra «Correspondências» (2013) del *Coletivo Garapa* en diálogo con el contexto de la fotografía contemporánea esbozado por el curador Eder Chiodetto en la exposición «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). El texto se inicia con la discusión de la fotografía contemporánea y la relación de Brasil con el colectivismo con el fin de contextualizar el Garapa como participante en una creación artística colectiva para entender entonces cómo este método de producción repercute, en concreto, en una de sus obras.

El cuarto bloque de este volumen está dedicado a dos aspectos profesionales de la fotografía, con usos muy diferentes de los que habitualmente se piensa. El primero es el método *Photovoice*, el segundo es la fotografía forense. La propuesta de investigación-acción de Daniel Meirinho supone utilizar la fotografía como método auxiliar en la recogida de información, en un proceso colaborativo de expresión, hibridado de la tradición positivista o naturalista, junto con la post-positivista o colaborativa. De esta manera, la fotografía establece un diálogo constante entre investigadores y sujetos estudiados, diálogo del que se puede concluir una determinada construcción de la realidad.

Entre estos métodos se cuentan la *imagebased research*, las *Participatory Action Researches*, o el más detenidamente explicado en el capítulo, el *Photovoice*. En él se pide a los participantes que expresen sus necesidades, sus condiciones de vida o sus experiencias a través de imágenes combinadas con palabras. Desde hace cuarenta años este método se ha experimentado en el campo de la salud pública, de organizaciones de mujeres, de proyectos pedagógicos, de necesidades comunitarias o relaciones intergeneracionales, demostrando su capacidad y su adaptabilidad. Meirinho se detiene especialmente en el uso de *Photovoice* en el contexto de la juventud, con sus ventajas e inconvenientes, haciendo un acertado diagnóstico de las potencialidades de uso del método.

La concepción de la fotografía como vector de conocimiento científico es el eje en común con la fotografía forense, pues se le supone a la imagen una subjetividad

superable, analizable y honesta. Esto es lo que desarrollan Giovanelli, Ramires y Grazinoli en su capítulo, que analiza el desarrollo en Brasil de la fotografía forense. La naturaleza probatoria de la imagen hace referencia directa a su literalidad, para poder ser adaptada al contexto y uso jurídico. Se remontan los autores al nacimiento de la fotografía para descubrirse ante tal invento, al que, a pesar de los notorios casos de falsedad producidos, se le otorgó capacidad legal como prueba, en tanto cumpliera ciertos requisitos periciales.

Explican los autores en qué consisten estos requisitos técnicos, tanto de aparatos como de tomas, haciendo mención a los trípodes o a los rayos infrarrojos y ultravioletas, la calidad y posición de las fuentes de luz, así como los planos adecuados, la numeración de las evidencias o las necesidades de impresión. El análisis propuesto es exhaustivo, tanto en el campo fotográfico como el legal. Se aprende así a distinguir la fuente de prueba del medio de prueba, laudos periciales y fuentes directas e indirectas, así como el riesgo de equivocar la fotografía, acabando en un sucedáneo de prueba.

Por último, es destacable el panorama histórico que estos autores presentan, en el uso legal de la fotografía, desde los inicios del siglo XX, aportando curiosidades históricas y documentación legislativa, para entender la importancia de la fotografía forense en la actualidad.

El siguiente grupo de ensayos se dedica al fotoperiodismo. En su faceta deportiva, Neide Maria Carlos y José Carlos Marques presentan una interesante percepción de la derrota, analizando portadas de medios de comunicación referentes a diferentes partidos de fútbol, en los que la selección brasileña de fútbol acabó derrotada. Huelga insistir en la importancia del fútbol y más aún de la selección para este país americano, y la gravedad que supuso en diferentes momentos de la historia de los mundiales estos partidos perdidos. Así se recuperan momentos como la victoria de Italia frente a Brasil en el año 1982, la derrota ante Francia en 1998, ante Holanda en 2010 o la catástrofe del 7-1 frente a Alemania en 2014. La reflexión teórica sobre la hermenéutica de la imagen precede a un correcto análisis sintáctico y semántico de las portadas fotográficas, que subrayan en las conclusiones los aspectos sentimentales, emocionales y dramáticos de estos hechos. Son sólo deporte, cierto, pero ¡qué deporte, y qué país!

La segunda aportación en este campo del Periodismo Gráfico es la de Atílio Avancini, en la que rescata los valores humanistas de la fotografía de prensa a través del análisis de tres tipos de fotografía: el ensayo fotográfico, la fotografía de prensa diaria y la fotografía documental. La fotografía humanista es, como explica Avancini, la que motivaba a Cartier-Bresson, Brassai, Kertesz, Riboud, Doisneau, Herve o Berger, en el París de la primera mitad de siglo, una fotografía que es un canto a la vida y a la paz. En palabras del autor, más que mostrar personas, objetos o paisajes, las fotos capturan la esencia humana. ¿Cómo casa este concepto de la fotografía humanista con el fotoperiodismo? A fin de cuentas, el periodismo se basa en historias estructuradas, fidedignas, con visión crítica, historias que defienden los valores de la ética ciudadana. Aunque este modelo de periodismo no siempre es real, es el modelo en torno al cual trabaja Avancini.

Para demostrar esta relación entre humanismo y la fotografía de prensa, el capítulo rescata tres ejemplos paradigmáticos en el ámbito americano, e incluso se podría adjetivar sin temor «universal»: el italobrasileño Vincenzo Pastore, a caballo entre el siglo XIX y el XX; la publicación *O Cruzeiro*, revista ilustrada nacida a finales de los años 20; y la fotografía documental de Sebastião Salgado. Cada uno de estos ejemplos es puesto en paralelo con otros autores, revistas y movimientos coetáneos, como Lewis Hine con Pastore, *Time Magazine* con *O Cruzeiro* o Susan Sontag con Salgado. Las sorprendentes conclusiones, que no desvelaremos al lector, suponen abrir un nuevo camino investigador en el mundo de la fotografía, que sería recomendable recorrer para comprobar su validez en otras publicaciones y movimientos.

El sexto bloque de artículos aborda la relación entre fotografía y memoria de la sociedad carioca, de Rio de Janeiro, en dos momentos distintos. El primero, de Soraya Venegas Ferreira, Paula Soares Sant'Anna y Lucas Cardoso Alvares, analiza la producción fotográfica de Augusto Malta (1864-1957) sobre el Desmonte del *Morro do Castelo* (1920-1928) en el centro de Río de Janeiro como parte de un proceso de modernización del gobierno republicano de la sociedad de la capital. Pero, propone una revisión que trascienda la observación de las imágenes como documentación del servicio prestado al poder institucionalizado, representado por Pereira Passos y su proyecto *Bota-Abaixo* de comienzos del siglo XX. Para ellos, es necesario analizar las alusiones del propio Malta y algunos de sus registros fotográficos sobre el referido Desmonte. Proponen que Malta, en algunos momentos, trasciende las relaciones de mecenazgo de las cuales fue beneficiario y en sus fotos, que constituyen uno de los mayores acervos fotográficos de la época, mostró las contradicciones del proceso de higienización imbuidas en el proyecto de progreso de Río de Janeiro.

El segundo y último artículo de este bloque, de Nilda Guimarães Alves, Alessandra da Costa Barbosa Nunes Caldas, Rebeca Silva Rosa Brandão y Thais Dias da Silva Barcelos, explora las potencialidades de más de treinta mil imágenes del Acervo Fotográfico Oficial de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), tanto para pensar el proceso de formación y reformulación de la enseñanza superior en Brasil, como a los movimientos sociales más amplios que ganaron fuerza a partir de la organización de la UERJ, tales como el movimiento estudiantil y el movimiento negro.

El conjunto de artículos seleccionados para el libro buscó ofrecer un amplio y diversificado panorama actual e interdisciplinario de las investigaciones sobre fotografía brasileña como lenguaje de expresión entre los campos del arte y de los compromisos sociales para el debate académico. Deseamos a todos una buena lectura.

A presença da fotografia brasileira em coleções museológicas

La presencia de la fotografía brasileña en colecciones de museos

The presence of Brazilian photography in museum collections

Fernando DE TACCA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil)
fernandodetacca@gmail.com

RESUMO: O presente artigo é um mapeamento da presença da fotografia brasileira em instituições localizadas na Europa (França, Portugal e Espanha) e nos Estados Unidos. Pretende-se compreender se as curadorias destas instituições estão atualizadas com a produção fotográfica brasileira recente e também entender suas linhas gerais de aquisição e/ou doação. Pensa-se também que os catálogos das referidas instituições são importantes veículos de visibilidade das coleções, e, portanto, lugar de referência para problematizar quais obras e autores têm recebido atenção na curadoria dos catálogos. As escolhas privilegiaram duas instituições nos EUA (*Museum of Modern Art* e *International Center of Photography*), duas na França (*Centre Georges-Pompidou* e *Maison Européenne de la Photographie*), uma na Espanha (*Museo Reina Sofía*) e uma em Portugal (Centro Português de Fotografia).

Palavras-chaves: Fotografia brasileira; museus; coleções fotográficas.

RESUMEN: Este artículo es un mapeo de la presencia de la fotografía brasileña en instituciones ubicadas fuera de Brasil y también en los centros culturales de referencia. Trate de entender si el curatorial es actualizado con la producción brasileña y también entender los términos generales de adquisición y / o donación. Se cree también que los catálogos de estas instituciones son importantes visibilidad de las colecciones, y por lo tanto lugar de referencia, situados de manera que las obras y los autores tienen afiliaciones en los procesos curatoriales de los catálogos. Las opciones se dan en dos instituciones en los EE. UU. (*Museum of Modern Art* y *International Center of Photography*), dos en Francia (*Centre Georges-Pompidou* e *Maison Européenne de la Photographie*), uno en España (*Museo Reina Sofía*) y uno en Portugal (*Centro Português de Fotografia*).

Palabras clave: Fotografía brasileña; museos; colecciones fotográficas.

ABSTRACT: The present article is a mapping of the presence of Brazilian photography in institutions located outside Brazil and also in cultural centers of reference. It intends to understand which curatorships are updated with the Brazilian production and also to

understand its general lines of acquisition and / or donation. It is also thought that the catalogs of these institutions are important visibilities of the collections, and therefore, place of reference, thus, it is located which works and authors have belongings in the curatorship of the catalogs. The choices were made in two institutions in the USA (Museum of Modern Art and International Center of Photography), two in France (Center Georges-Pompidou and Maison Européenne de la Photographie), one in Spain (Museo Reina Sofía) and one in Portugal (Portuguese Photography Center).

Keywords: Brazilian photography; museums; photographic collections.

O MEU INTERESSE SOBRE A PRESENÇA da fotografia brasileira começou quando recebi o convite do Centro de la Imagen, do México, para analisar a fotografia brasileira em sua coleção e fazer uma curadoria para uma exposição quando o Brasil foi tema do festival *Fotoseptiembre*, em 2011. A exposição não ocorreu por motivos operacionais, mas foram publicados um artigo e uma curadoria de imagens na conhecida revista *Luna Córnea*¹. Tal coleção mostrou-se a mais relevante da fotografia brasileira no exterior pela quantidade e qualidade, abrangendo o período da fotografia moderna dos anos 1950 até o final dos anos 1970 (total de 150 fotógrafos e 1.217 fotografias, e para a curadoria escolhemos 45 fotógrafos pela sua importância no cenário da época). Os recortes da curadoria se orientaram em três grandes eixos: fotografia e documentação social; fotografia e fotojornalismo; fotografia e utopia. Vislumbramos uma resistência visual à ditadura militar e uma emergente fotografia autoral nos vários recortes dos eixos da curadoria nos anos 1960 e 1970, e a forte presença da fotografia moderna dos anos 1950. Essa primeira investigação abriu questões sobre a presença da fotografia brasileira no exterior e sua importância no cenário internacional.

Quais instituições no exterior teriam coleções relevantes de fotografia brasileira? Quais artistas estariam presentes nas várias coleções? Haveria um recorte específico para a produção brasileira? Quais artistas tiveram destaque em publicação de catálogo das coleções e em exposições?

Assim, partindo dos principais museus e instituições nos Estados Unidos e na Europa, foi realizado um mapeamento da presença da fotografia brasileira em coleções, catálogos e exposições ocorridas nesses espaços culturais. Optamos por apresentar somente as imagens publicadas nos catálogos das coleções institucionais.

¹ La presencia brasileña en el fondo fotográfico del Consejo Mexicano de Fotografía. *Luna Córnea* 34, Viajes al Centro de la Imagen II, 2012-2013. Disponível em [https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_34].

1. A PRESENÇA DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Museum of Modern Art (MoMA)

International Center of Photography (ICP)

Em uma estadia em Nova York, em 2015, pesquisei durante dois meses o MoMA e o ICP. No MoMA percebi uma presença incipiente, sem identidade e sem uma clara curadoria. Pelos dados levantados parece que não houve inicialmente a intenção de que essa presença se tornasse uma coleção de fotografia brasileira efetiva. Em pesquisa realizada em 2015, foram localizados no acervo os seguintes fotógrafos/artistas: Cao Guimarães (4 obras); Claudia Andujar (3 obras); Geraldo de Barros (5 obras); Maureen Bisilliat (1 obra); Nair Benedicto (1 obra); Regina Silveira (4 obras); Rosângela Rennó (1 obra); Thomas Farkas (6 obras); Vik Muniz (1 obra); totalizando 26 obras.

Recentemente, a curadora Sarah Meister do MoMA esteve no Brasil, e disse ter adquirido uma série das sonatinas de Alair Gomes (ainda não disponíveis para acesso no acervo) e fotos do pioneiro da fotografia moderna, pertencente à chamada Escola Paulista de Fotografia, o fotógrafo Gaspar Gasparian. Novas aquisições que não aparecem na pesquisa também foram incorporadas à coleção, são elas: Mario Cravo Neto e Valdir Cruz; acrescente-se também uma obra de Anna Bella Geiger e uma obra de Otto Stupakoff, que estão online no site do MoMA. E completando, Sofia Borges, jovem artista brasileira teve quatro obras recentemente adquiridas e participou de importante e recente exposição: «*Being - New Photography 2018*». Em uma rápida crítica ao acervo de fotografia brasileira, podemos indicar a ausência, entre outros, de Miguel Rio Branco, atualmente um dos mais conhecidos fotógrafos/artistas brasileiros no exterior com residência no país, e com um pavilhão próprio sobre sua obra no Instituto Inhotim; nota-se também a pouca presença de Maureen Bisilliat e sua importante contribuição na relação entre a fotografia e a literatura brasileira. Em uma pesquisa mais recente sobre o acervo, verifiquei novas aquisições posteriores a 2015, que apresento abaixo. Os seguintes fotógrafos foram incorporados à coleção, alguns com presença anterior: Claudia Andujar (5 obras); Geraldo de Barros (1 obra); Ademar Manarini (2 obras); Gaspar Gasparian (3 obras); Vik Muniz (15 obras); German Lorca (8 obras); José Yalenti (3 obras); Eduardo Salvatore (3 obras); Hudinilson Jr. (2 series, 14 imagens); Gertrudes Altschul (10 obras); Marcel Giró (8 obras); Paulo Pires (2 obras); totalizando 74 obras. Assim, o total de obras de fotógrafos e de artistas que introduzem o fotográfico em suas obras atingiu mais de 100 obras (contando com as obras de Alair Gomes, Mario Cravo Neto e Valdir Cruz, que ainda não pude certificá-las ou reconhecê-las na coleção, pois não estão disponíveis), além de Anna Bella Geiger, Otto Stupakoff e Sofia Borges. As recentes aquisições fizeram com que a coleção tenha uma forte presença da fotografia moderna do Brasil com um total de 51 obras e 10 autores. Porém, observo a ausência significativa de José Oiticica Filho para compor o quadro da fotografia moderna brasileira. Assim, a presença da fotografia brasileira no MoMA, em números totais, corresponde aproximadamente a 106 obras e 23 autores, ou seja, demonstra claro interesse recente do museu pela fotografia brasileira, principalmente para compor sua coleção da chamada Escola Paulista de Fotografia, vinculada ao Foto Cine Club Bandeirantes, que se torna tematicamente o conjunto mais importante em museus no exterior.

Igualmente, nota-se que um dos artistas/fotógrafos brasileiros mais renomados nos últimos anos, Vik Muniz, tinha somente uma obra na coleção do MoMA até 2014. Entretanto, ele foi convidado especial para fazer uma curadoria sobre a coleção do próprio museu: «*Artist's Choice: Vik Muniz, Rebus*» – *Special Exhibitions Gallery*. December 11, 2008 – February 23, 2009. Parece que pela relação do artista com o museu e sua forte presença na cena contemporânea, as novas aquisições o tornaram importante dentro da presença brasileira na coleção.

A atual curadora do Departamento de Fotografia do MoMA, Sarah Meister, em palestra no evento SPArte/Foto 2015, enfatizou que a coleção de fotografia brasileira do MoMA se tornou mais orgânica com as novas aquisições. Podemos questionar a chamada coleção de fotografias brasileiras nesta instituição, pois, pensamos que não existe política mais ampla de consolidação de uma coleção, no sentido *lato* do conceito, mas aquisições e incorporações pontuais, infantizando a fotografia moderna. Entretanto, consolidou-se uma forte presença deste momento importante da fotografia brasileira no acervo da instituição. Somente para frisar uma faceta da política de aquisição do museu, foi incorporada recentemente à coleção a série completa de 619 retratos de August Sander. Apesar do comentário, nota-se uma inclinação para aquisição de fotógrafos brasileiros na postura recente do museu.

Alguns dados levantados de relatos de artistas brasileiros mencionados na pesquisa revelam uma efetiva falta de curadoria inicial sobre a fotografia brasileira, ou que podemos indicar como um lugar sem identidade e, ao mesmo tempo, desconexa de uma possível e efetiva coleção. Continuamos a tomar depoimentos dos artistas ainda vivos, ou dos seus representantes/herdeiros, para conhecer as trajetórias das imagens, mas como enfatizamos acima, o lugar da fotografia moderna está bem demarcado.

Nair Benedito começou a documentar a vida dos nordestinos em São Paulo sensibilizada pelo preconceito que rondava sua presença massiva, quando se aproximou de um grande e conhecido evento no bairro Jabaquara, o Forró do Mario Zan. Depois de muitas idas, e com material selecionado, fez uma exposição na ante-sala do salão de dança. A ideia, segundo ela, era de compartilhar seu olhar com os frequentadores, e terminada a exposição, cada um podia levar sua foto para casa. A exposição foi realizada de forma mamembe, como exposição de varal. Neste mesmo período, o conhecido curador do MoMA, John Szarkowski visitava o Brasil, frequentando museus e galerias, e por alguma indicação foi até o Forró do Mario Zan. Depois de ver a exposição, entrou em contato telefônico com Nair Benedicto, dizendo que alguém do museu entraria em contato com ela para comprar algumas fotos e, um tempo depois, a fotógrafa recebeu correspondência para finalizar o processo de aquisição. Segundo ela, foram impressas 50 fotos para os sócios simpatizantes do MASP, e sua foto teve essa origem.

Rosângela Rennó relatou que essa peça única na coleção do MoMA na verdade foi adquirida por Patricia Cisneros há muitos anos, quando ela ainda era artista da Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. Segundo as informações, trata-se de uma doação da Patricia Cisneros ao MoMA. Rosângela Rennó diz que sabe da existência de outros trabalhos com a colecionadora, mas essa foto faz parte da série vermelha, intitulada *Red Boy*, de 96 (um diapositivo). A artista diz que nada sabe sobre a negociação da ida desta foto para o MoMA, e não participou da negociação nem o museu entrou em contato com ela.

Maureen Bisilliat indica que essa aquisição pode ter sido uma consequência de uma bolsa recebida da *Guggenheim Foundation*, em 1970, e respectiva viagem que fez para Nova York um ano depois, quando visitou a diretoria da *Guggenheim Foundation*, agradecendo a bolsa, e a entrega de uma pequena série sobre as Caranguejeiras. A partir daí, pensa a fotógrafa, a foto pode ter começado a sua trajetória para, finalmente, entrar na coleção do MoMA. Apesar da afirmação de Maureen Bisilliat, consta como uma aquisição, e mais uma vez a artista não sabe dos caminhos que a sua obra teve para pertencer ao museu.

Das seis imagens de Thomaz Farkas pertencentes à coleção consta que somente uma foi aquisição, e as outras cinco foram doações do artista, na ocasião de uma visita ao MoMA. Durante muito tempo, questionou-se se deveria pertencer à coleção do museu, e o fato teria ocorrido há muito tempo, em uma passagem de Farkas por Nova York.

Em relação ao ICP, a frustração foi maior, pois não foi possível pesquisar efetivamente os arquivos, que não pareceram tão acessíveis como no MoMA, principalmente porque a instituição estava de mudança para uma nova sede. Somente encontramos dois artistas brasileiros renomados em sua coleção: Sebastião Salgado e Vik Muniz. Entretanto, o ICP tem uma importante coleção tópica da trajetória dos dois brasileiros. Os dois artistas brasileiros citados constam somente com seus trabalhos iniciais. Nos catálogos publicados nas importantes trienais de fotografia da instituição (muitos deles esgotados) não consta nenhum artista brasileiro escolhido para tão importante evento, que é a principal janela curatorial da instituição.

Para pensar a visibilidade das exposições com fotógrafos brasileiros no MoMA é relevante destacar a importância internacional de Sebastião Salgado e Vik Muniz, os únicos que mereceram exposições individuais.

Claudia Andujar

- *Pictures by Women: A History of Modern Photography*. May 7, 2010–April 18, 2011.
- *Photographs for Collectors*. October 1–16, 1960 (abaixo apresento extrato do folder da exposição no qual se indicava os valores das obras).

PHOTOGRAPHS FOR COLLECTORS October 1 - October 16, 1960

Key: F - Framed

* - In Exhibition (all framed)

S - Sold, prints can be ordered in most instances

ANDUJAR, Claudia. American, born in Switzerland, 1931.

1. Untitled. (Village in Abruzzi, Italy). 1959. \$25.
2. Untitled. (Hospital in Porto Nacional, Central Brazil) 1960. \$25.
3. Untitled. (Caraja Indian Woman, Central Brazil). 1960. \$25.
4. Untitled. (State of Sao Paulo, Brazil. Pregnant Woman and Child) 1960. \$25.
- * 5. Untitled. (Favela ((Slum)) Rio de Janeiro, Brazil). 1960. \$35.

Geraldo de Barros

- *Photography Rotation*, 8 May 13, 2011–March 12, 2012.
- *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006: Selections from a Decade of Acquisitions* November 21. 2007–February 25, 2008.
- *Photography Collection: Rotation*. 3 March 15–November 27, 2006.

Vik Muniz

- *Photography Rotation 8 – May 13, 2011–March 12, 2012–New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006: Selections from a Decade of Acquisitions*. November 21, 2007–February 25, 2008.
- *Photography Collection Rotation: Menschel Gallery*. January 19–April 23, 2007.
- *Photography: Inaugural Installatio*. November 20, 2004–June 6, 2005.
- *MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art*. March 4–July 25, 2004.
- *Stranger in the Village: Contemporary Drawings and Photographs from The Museum of Modern Art at Guild Hal*. August 9–October 27, 2003–Tempo, June 29–September 9, 2002.
- *Open End*. September 28, 2000–March 4, 2001.
- *New Photography 13: Rineke Dijkstra, An-My Lê, Vik Muniz, Kunié Sugiur*. October 24, 1997–January 13, 1998.

Sebastião Salgado

- *Open End*. September 28, 2000–March 4, 2001.

Thomaz Farkas

- *Photographs from the Museum Collection*. November 26, 1958–January 18, 1959.
- *Abstraction in Photography*. May 1–July 4, 1951.

Marcel André Félix Gautherot e Hans Günter Flieg

- *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*. March 29–July 19, 2015.

Cao Guimarães

- *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection*. March 8, 2015–April 11, 2016.

Regina Silveira

- *MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art*. March 4–July 25, 2004.

Sofia Borges

- «*Being - New Photography 2018*». March 18–August 19, 2018.



Imagem 1. *Theatre or Cave* (2014), de Sofia Borges «*Being - New Photography 2018*».

1.1. *Catálogos MoMA*

O MoMA publicou recentemente dois volumes como catálogos sobre sua coleção abrangendo o período de 1920 a 1960 (*Photography MoMA: 1920 to 1960*), e 1960 até agora (*Photography at MoMA: 1960 to Now*). No primeiro catálogo, a fotografia brasileira tem mais destaque, o que nos parece ser uma visão recente da curadoria do museu sobre a fotografia moderna, a chamada Escola Paulista de Fotografia, oriunda do Foto Cine Clube Bandeirantes, que no final dos anos 1940 teve papel importante no debate sobre a fotografia moderna e a presença do pictorialismo no Brasil, principalmente na produção dos fotos cine clubes brasileiros. De um total de 432 imagens selecionadas, a participação brasileira no catálogo é de 8 fotografias, 6 autores, uma participação considerável para a até então quase nenhuma visibilidade. Nota-se que essa visibilidade se deve realmente a uma nova perspectiva sobre a fotografia moderna brasileira, se atentarmos para a imagem de Thomaz Farkas, doada em 1949, mas «*promoted*» somente em 2016. Vale notar que Geraldo de Barros tem três imagens reproduzidas, assim como dos mais renomados e reconhecidos artistas presentes no catálogo, colocando-o com uma referência brasileira no contexto da coleção do MoMA, entre elas referentes imagens da série *Fotoformas*, da série *Abstração* e seu conhecido autorretrato de 1949 (com incidência de luz nos olhos). Foram publicados duas imagens de German Lorca e uma imagem de Thomaz Farkas, Gaspar Gasparian, Ademar Manarini e Cláudia Andujar. Nota-se, portanto, uma ênfase na conhecida Escola Paulista de Fotografia.

Photography at MoMA: 1920 to 1960 (entre oito imagens publicadas, escolhemos cinco que compõem o núcleo da fotografia moderna brasileira).

Módulo: compõem «*Subjective Experiments*».

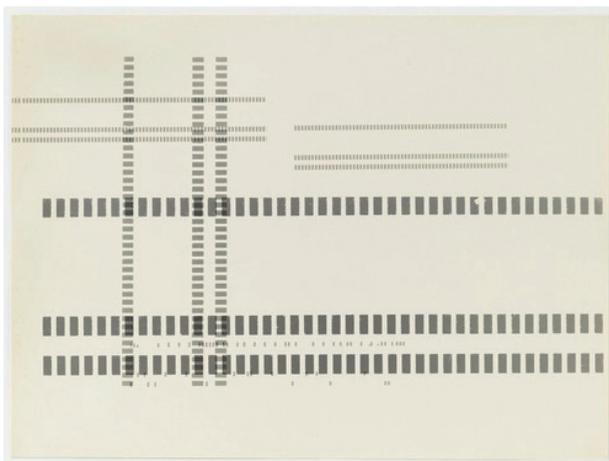


Imagem 2. Geraldo de Barros. Fotoforma, São Paulo, 1949.
Adquirido através da doação de John e Lisa Pritzker, 2005.



Imagem 3. Thomaz Farkas.
Side facade of de Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro.
Fachada lateral do Ministério da Educação, Rio de Janeiro, da série *Recortes*, 1945.
Doação do autor em 1949, e «promoted» somente em 2014.

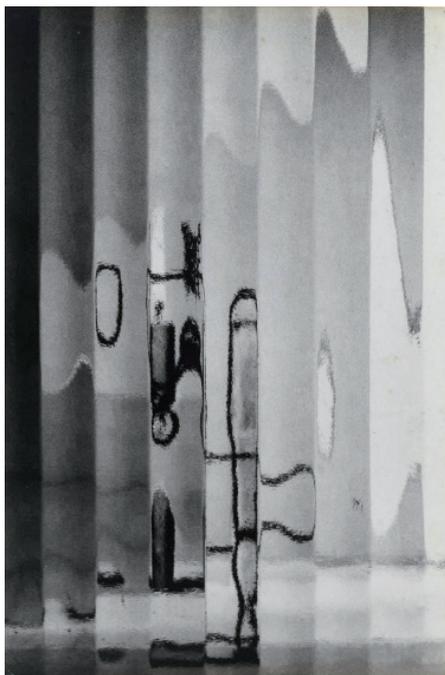


Imagem 4. Gaspar Gasparian.
Abstract (Abstrata), 1953. Doação de Gaspar Gasparian Filho, 2015.

Módulo: *Criative Photography*.



Imagem 5. Ademar Manarini.
Untitled, 1960. Doação de Thomas e Susan Dunn, 2016.



Imagem 6. German Lorca.
Eating a apple (Comendo maçã), 1953. Doação de David Dechman
(«in honor of Sarah Meister»), 2016.

Photography at MoMA: 1960 to Now.

Somente dois artistas brasileiros (Vik Muniz e Regina Silveira) foram publicados nesse catálogo, que apresenta a produção mais contemporânea da coleção do MoMA. Ambos aparecem no módulo final do catálogo chamado «*Experimentation*», seguem abaixo as duas obras dos dois artistas.

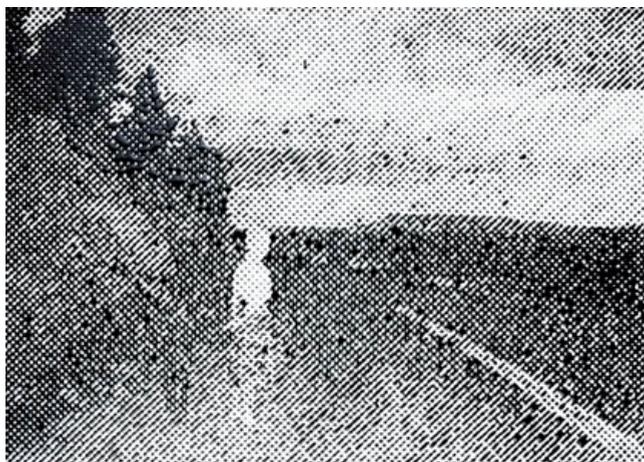


Imagem 7. Vik Muniz.

Still (after Cindy Sherman), from series Pictures of link. 2000.

Adquirida pelo *The Contemporary Arts Council of The Museum of Modern Art*, em 2008. Interessante notar, nesse caso, que essa obra não aparece no sistema de busca da coleção do MoMA.



Imagem 8. Regina Silveira.

Enigma 1, 1981. Adquirida pelo Latin American and Caribbean Fund, em 2013.

Regina Silveira merecia um grande destaque internacional e penso que faltava uma publicação como esta para coroar seu trabalho, tornando-a ainda mais central para pensar a fotografia brasileira no exterior.

2. A PRESENÇA DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA NA EUROPA

Centre Georges-Pompidou (Paris, França)

Centro Português de Fotografia (CPF, Porto, Portugal)

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha

Maison Européenne de la Photographie (MEP, Paris, França)

A fotografia brasileira tem forte presença na cena contemporânea francesa, como exemplo recente cito as exposições ocorridas durante o Ano do Brasil na França: *L'empire brésilien et ses photographes*, no Musée d'Orsay (de 14 de junho a 4 de setembro de 2005), tendo como curadores Françoise Heilbrun, Pedro Corrêa do Lago e Vik Muniz. E também a exposição *Le Brésil de Marc Ferrez (1843 – 1923)*, no conhecido *Musée Carnavalet* (de 21 de setembro a 11 de dezembro de 2005), com curadoria de Jean-Marc Léry e Sergio Burgi. Recentemente, por exemplo, citamos a exposição *Les Candomblés de Pierre Verger, Brésil, 1946-1953*, com curadoria de Jessica Blanc, ocorrida de 29 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017, com seleção das fotos que Pierre Verger realizou para compor o clássico livro *Dieux d'Afrique* (1954), e que fazem parte da coleção do *Le musée du quai Branly – Jacques Chirac*. Podemos também citar a exposição *Modernités. Photographie brésilienne (1940-1964)* com quatro fotógrafos brasileiros: Marcel Gautherot, Hans Gunter Flieg, Thomas Farkas e José Medeiros, na Fondation Calouste Gulbenkian, de 5 de maio a 23 de agosto de 2015, com curadoria de Ludger Derenthal e Samuel Titan Jr., foi uma seleção de fotos hoje conservadas no Instituto Moreira Salles, com catálogo.

A presença da fotografia brasileira no Centre Georges-Pompidou não é tão significativa quanto esperávamos, entretanto, três fotógrafos possuem um lugar importante, no conjunto de 66 obras, Sebastião Salgado (21 obras), Miguel Rio Branco (10 obras) e Vik Muniz (5 obras), totalizam 46 obras, ou seja, quase 70% do total. Das imagens de Salgado, 14 foram aquisições e outras 7 foram doação através do Jeu de Paumme (com apoio da Magnum em 2013, e como parte da antiga coleção do Centre National de la Photographie). Já Miguel Rio Branco fez 9 doações pessoais e uma obra faz parte também da doação do Jeu de Paumme (com apoio da Magnum em 2013 e como parte da antiga coleção do Centre National de la Photographie) e nesse caso como imagem presente na exposição *IN OUR TIME: The world as seen by Magnum photographers*, no Centre National de la Photographie em 1989. Em 1985, Miguel Rio Branco realizou a exposição *Coração espelho da carne*, na galeria Magnum, em Paris, e as imagens doadas são provavelmente todas dessa exposição. Já Alécio de Andrade teve todas as 5 obras adquiridas pelo museu, assim como as 3 obras de Christiano Mascaro, e as duas obras de

Ana Bella Geiger, em 1980, e Carlos Freire. José Bechara tem uma obra doada por M. Mariano Marcondes Ferraz, em 2009, e Anna Maria Maiolino por doação de José e Andrea Olympio Pereira, em 2011. Vik Muniz teve todas obras doadas por instituições financeiras, Caisse des dépôts et consignations, 2006; e Ixis Corporate & Investment Bank, também 2006. Cabe ressaltar que também faz parte da coleção o fotolivro *Flowers*, com tiragem de 50 exemplares (editado em colaboração de Lynne Tillman e publicado por Coromandel Express, Genève), e composto por seis imagens. A obra 2005-5101517385-5 de Rosângela Rennó, com 49 pranchas também faz parte como uma série em uma tiragem de 10 exemplares. Geraldo de Barros teve suas duas obras doadas pela Société des Amis du Musée national d'«art moderne», em 2015.

Chama atenção alguns artistas que não estão dentro da área específica da fotografia, mas utilizam do fotográfico como elemento de expressão em suas obras, caso de Marepe (Marcos Reis Peixoto), com três obras. Portanto, não se nota uma efetiva procura pela fotografia brasileira, já que a maior parte da coleção foi obtida através de doações, sendo que as aquisições de alguns artistas são muito pontuais. No meu ponto de vista, a presença da fotografia brasileira no Centre George Pompidou não é significativa da produção do nosso país, e em seu catálogo principal somente aparecem dois fotógrafos, exatamente os melhor representados na coleção pelo volume de obras, Sebastião Salgado e Vik Muniz.

2.1. Os catálogos do Pompidou

O Centre Georges-Pompidou publicou recentemente dois catálogos de sua coleção, o primeiro em 2007, abrangendo toda a coleção até então, e, em 2017, publicou uma seleção das aquisições mais recentes. No primeiro catálogo, *Collection Photographies – une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, foram escolhidas 357 fotografias da coleção do Centre Pompidou, hoje com aproximadamente 70 mil obras. Nesse catálogo aparecem novamente somente dois brasileiros, cada um com uma obra: Sebastião Salgado e Vik Muniz.



Imagem 9. Sebastião Salgado.
La Mine d'or de Serra Pelada, état du Pará, Brésil, 1986.



Imagem 10. Vik Muniz.
L'Atlantique, 1994.

No segundo catálogo, *The Pencil of Culture – Collection ublique: 10 ans d'acquisitions de photographies au Centre Pompidou*, lançado no 20º Paris Photo, em novembro de 2017, com a exposição de todas as obras da publicação, e curadoria de Clément Chéroux e Karolina Ziebinska-Lewandowska, e versa sobre as aquisições entre 2007 e 2016. Os textos do catálogo pretendem colocar a questão da coleção como uma marca da cultura desde o surgimento da fotografia. Alguns artistas brasileiros aparecem nessas aquisições recentes, são os seguintes já citados anteriormente: Geraldo de Barros; José Bechara; Anna Maria Maiolino; Rosângela Rennó (livro de artista 2005-510117385-5); Miguel Rio Branco; Sebastião Salgado, entretanto, nenhum foi escolhido para a exposição e nem para o catálogo. No catálogo há a indicação de novos nomes e novas obras de autores anteriormente presentes na coleção, mas se destacam as duas obras de Geraldo de Barros doadas pela associação Cercle International de la Société des Amis du Musée national d'art moderne Pompidou, em 2015. Ou seja, entre 2007 e 2016, período que compreende esse catálogo, a presença da fotografia brasileira    t  pica em a  o  es que não nos parecem ser prioridade das curadorias do museu, ou então, de pouco interesse na construção de uma significativa coleção de fotografia brasileira.

O Centro Portugu  s de Fotografia (CPF) foi criado em 1997, vinculado ao Ministério da Cultura, quando discutia uma política nacional para a fotografia. Entre as pessoas mais atuantes está Tereza Siza, uma das principais articuladoras do centro e também sua gestora durante muito tempo. Atualmente, o centro está ligado    Dire  o  -Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. Desde o início procurou-se formar a mais importante coleção de fotografia portuguesa, entretanto, a postura visionária

de Siza logrou também construir uma importante coleção internacional com os principais ícones da história da fotografia. O CPF mantém uma das mais importantes coleções de equipamentos fotográficos do mundo em exposição permanente.

A coleção de fotografia brasileira é pouco significativa e não há uma identidade clara, devido a dispersão dos autores e das imagens. Dentre as efetivas aquisições citamos a compra de 2 obras de Geraldo Barros, adquiridas por compra junto à Eric Franck Fine Art (Londres, Inglaterra) em 2003; 33 imagens de Jean Manzon, adquiridas pelo Centro Português de Fotografia a Ton Peek Photography Gallery (Utrecht, Holanda) em 1999; 1 obra de Mário Cravo Neto, adquirida por compra a Mário Manuel de Barros Teixeira da Silva – Galeria Módulo (Lisboa, Portugal, em novembro de 2004); 4 obras de Thomaz Farkas, adquiridas por compra direta junto ao autor em 2000; de Sebastião Salgado consta obras adquiridas pela SEC (Secretaria de Estado da Cultura) entre 1989 e 1990, antes, portando da criação do CPF, e outras 3 doações do autor. Outras obras foram doações dos autores: Carlos Fadón Vicente (2 obras, em 1999); Guy Bemchimol de Veloso (1 obra, em 2003); Miguel Rio Branco (1 obra, em 2004); Marcelo Buainain (portfólio *Bahia, o lugar onde o Brasil começou*, com 117 fotos, e consta como «encomenda» do Centro Português de Fotografia, em 1999). Também faz parte da coleção um conjunto de 33 fotografias realizadas em Portugal por Miguel Chikaoka dentro de um projeto do próprio CPF.

Chama a atenção a aquisição de um portfólio de Jean Mazon sem nenhuma indexação, como uma Amazônia indígena sem referência territorial, nomeação, tribo, etc., ou seja, tudo transformado em um lugar e um índio também genérico. De outro lado, a excelente série de Marcelo Buainain (*Bahia, o lugar onde o Brasil começou*), tem nome, data e lugar, além de uma construção plástica diferenciada apontando para um documentarismo simbólico de um lugar chamado Bahia, com toda sua diversidade étnica, religiosa e cultural. Segundo Tereza Siza, esses dois conjuntos foram adquiridos pela verba disponível no Ano do Brasil no CPF (2000), no caso de Jean Mazon, pelo preço atrativo, e no caso de Marcelo Buainain, realmente uma encomenda do CPF, que resultou no livro *Bahia Saga e Misticismo*, editado pelo CPF, em 2003. E também um portfólio de Miguel Chikaoka realizado em apenas um dia, sobre a Festa de São João, e como parte de um projeto que implicava um olhar de estranheza pelo impacto de uma chegada e uma produção muito rápida em Portugal.

A presença da fotografia brasileira na coleção do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía também não tem uma efetiva relevância como um recorte da fotografia brasileira. Quando pesquisamos datas, notamos que a última aquisição foi de 2012, da obra «Poemação», de Anna Maria Maiolino (obra com data de criação de 1981, em cópia de 2002, tríptico fotográfico conhecido da artista), a outra data mais próxima é 2009, com 3 obras relacionadas a Hélio Oiticica Filho (realizada por Neville D'Almeida, consta ainda outra imagem relativa à obra de Oiticica, aquisição em 2004, realizada por Leandro Katz, e indicativa de uma performance do Parangolé realizada em Pamplona, em 1972). Mario Cravo Neto tem duas obras na coleção, entre elas a conhecida e valorada «Luciana», entretanto não participou de nenhuma exposição.

Miguel Rio Branco, espanhol de nascimento, é o artista com mais obras na coleção, ao todo são 15 imagens, e quase todas relativas a Espanha (11 imagens de Madri, Barcelona, Sevilha), e com indicação de duas doações de obras realizadas no Brasil. Interessante a presença de uma obra denominada como «livro» pelo Museu Reina Sofia: *Monologue d'une ombre/Monólogo de una sombra*, que contém oito fotografias (cibachrome sobre poliéster) e textos retirados do poema de mesmo nome de Augusto dos Anjos (o «livro» consta como exemplar 60/60 e datado de 2002, como ano de ingresso na coleção em 2003)².

A presença de artistas não necessariamente alocados como fotógrafos é muito instigante, caso de Maionilo, Oiticica e da única obra de Tunga, muito conhecida («Xifópagas Capilares», de 1985). Talvez o mais instigante seja a participação dessa imagem como escolhida para uma exposição relacionada à fotografia. Outra presença importante, Rosângela Rennó, tem poucas imagens (série «Vulgo», com 2 obras, de 1998, e a série «Cerimônia do Adeus», com 12 fotos divididas em 3 quadráticos, de 2004). Rennó será escolhida para participar de duas exposições da coleção permanente, uma delas específica de fotografia, e outra mais abrangente da coleção, tornando-se a artista brasileira com mais visibilidade, ou seja, com participação em duas exposições importantes de curadorias específicas da coleção permanente do museu. Sebastião Salgado e Vik Muniz, surpreendentemente, têm cada um somente uma obra na coleção, mas participam de exposições coletivas. No caso de Salgado, sua obra participou de uma grande retrospectiva da agência Magnum. Os trabalhos de Muniz fizeram parte de uma exposição coletiva relativa à produção fotográfica latino-americana. Ele também teve uma obra escolhida para participar de uma exposição sobre a coleção permanente. Alguns artistas brasileiros, como Tunga, Oiticica, e outros, participaram de exposições, inclusive grandes retrospectivas como Lygia Pape, em 2011, porém não encontramos nenhuma exposição individual de fotógrafos brasileiros.

Hélio Oiticica – *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968. 12 December, 2000 – 27 February, 2001. Sabatini Building, Floor 3.*

Miguel Rio Branco – *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Más allá del documento. 12 December, 2000 – 12 February, 2001. Sabatini Building, Floor 1.*

– *El retorno de lo imaginário. Realismos entre XIX y XXI (Tributo a Juan Antonio Ramírez). 20 May – 27 September, 2010. Sabatini Building, Floor 3.*

Rosângela Rennó – *Jano. La doble cara de la fotografía. Fondos de la colección permanente. 9 octubre – 30 diciembre, 2007. Edificio Nouvel, Planta 1.*

² Cf. TACCA, F. de. (2019). Para além das sombras de Augusto dos Anjos e Miguel Rio Branco: a ruptura de um monólogo, *Jornal da Unicamp*, disponível em [<https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/noticias/2019/02/19/para-alem-das-sombras-de-augusto-dos-anjos-e-miguel-rio-branco-ruptura-de-um>].

– *La visión impura. Fondos de la colección permanente. 14 febrero – 11 septiembre, 2006. Edificio Nouvel, Planta 1.*

Sebastião Salgado – *Magnum. 50 años de fotografía. 22 junio – 30 agosto, 1993. Edificio Sabatini, Planta 3.*

Tunga – *Nueva Tecnología + Nueva Iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en las Colecciones del MNCARS. 14 septiembre, 2004 – 4 diciembre, 2004. Museu d'Art Espanyol Contemporari, Palma. Organizado pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

Vik Muniz – *Nueva Tecnología + Nueva Iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en las Colecciones del MNCARS. 14 septiembre, 2004 – 4 diciembre, 2004. Museu d'Art Espanyol Contemporari, Palma. Organizado pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

– *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. F[r]icciones. 12 December, 2000 – 25 March, 2001. Sabatini Building, Floor 4.*

2.2. *A presença da fotografia brasileira no catálogo da Maison Européenne de la Photographie (MEP)*

Infelizmente não foi possível ter acesso às imagens da coleção da MEP, pois não existe acesso público ao acervo, e as tentativas junto à instituição não deram certo. O acervo de fotografias brasileiras da MEP é o mais importante no exterior, mas como nessa pesquisa partimos do pressuposto que a visibilidade da coleção é o ponto mais importantes para compreendermos uma legitimação, ou mesmo, entendermos a presença da fotografia brasileira no exterior, deixou de ser importante nesse momento, tornando-se uma caixa preta, invisível. Atualmente são 35 fotógrafos brasileiros na coleção da MEP, e ao todo são 634 obras (com Kitty Paranguá, que já foi aprovada pela comissão d'achat, mas ainda não foi efetivada): Sebastião Salgado com maior número de obras (306), seguido de Rogério Reis (86), Carlos Freire (30), Fernanda Magalhães (23), Haroldo Magalhães (22), Miguel Rio Branco (18) e Milton Guran (16), João Farkas (16), Carlos Fausto (16).

Somente para indicar a importância das ações desta instituição, em 2016, ocorreram quatro exposições simultâneas de fotógrafos brasileiros, além de uma curadoria de filmes experimentais de realizadores brasileiros. A listagem abaixo demonstra o grande interesse e o fluxo da MEP com a produção moderna e contemporânea brasileira, mas dentro de um campo delimitado que exclui as produções em diálogo com a arte contemporânea.

Exposições individuais de artistas brasileiros na MEP:

- Exodes* – Sebastião Salgado, 12/04/00 – 03/09/00
Plaisir de la douleur, Miguel Rio Branco, 28/09/05 – 27/11/05
Carnets de route, photographies 1978-2005 – Carlos Freire, 09/11/05 – 08/01/06
Photographies 1995-2006 – Vicente de Mello, 10/01/07 – 04/03/07
Micro-ondes – Rogério Reis, 10/10/07 – 25/11/07
A new sentimental journey 1983 – Alair Gomes, 24/06/09 – 30/08/09
Trois – Fernanda Magalhães, Edu Simões, Rogério Reis, 05/10/11 – 08/01/12
Candomblé – José Medeiros, 05/10/11 – 08/01/12
Eloge du vertige – Photographies de la Collection Itaú, Curadoria Eder Chiodetto
18/01/12 – 25/03/12
Géométrie. Montage. Equilibrage – Gustavo Speridião, 17/04/13 – 16/06/13
Genesis – Sebastião Salgado, 25/09/13 – 05/01/14
Nus et vêtus comme il faut – Carlos Fausto, 02/10/13 – 27/10/13
Répétitions(s) – Katia Maciel, 04/06/14 – 31/08/14
Des Peintures comme des Photographies – Luiz Mauro, 15/04/15 – 14/06/15
Arpoador – Marcos Bonisson, 24/06/15 – 23/08/15
Discorder – Caio Reisewitz, 09/09/15 – 31/10/15
Photo instantanée, Souvenirs de Brasilia – Joaquim Paiva, 15/06/16 – 28/08/16
Brésil: Tradition, Invention – Marcel Gautherot, 15/06/16 – 28/08/16
Boîte Noire – Celso Brandão, 15/06/16 – 28/08/16
Vik Muniz Dans la Collection de Géraldina et Lorenz Bäumer, 15/06/16 – 28/08/16

2.3. O Catálogo da MEP

Como reconhecimento da fotografia brasileira na coleção da MEP, o catálogo recente da instituição, *Une Collection – Photographies, Collection du MEP*, decorrente de uma exposição realizada durante os *Rencontres d'Arles*, em 2015, apresenta e dá uma boa visibilidade aos fotógrafos brasileiros, como anuncia as muitas exposições individuais e a presença desses artistas na coleção. Podemos, então, afirmar, sem dúvidas, mesmo desconhecendo os conjuntos de imagens da coleção da MEP, mas tendo informações sobre o volume e os nomes brasileiros em sua coleção, a forte presença expositiva em sua sede em Paris, é a instituição com a melhor política curatorial e com a coleção mais representativa da fotografia brasileira contemporânea. Porém, também podemos indicar a ausência de nomes importantes, quando pensamos a fotografia dentro do campo do discurso das artes. Presentes no catálogo estão Pierre Verger (1 obra), Cláudia Andujar (série com 4 obras), Miguel Rio Branco (2 obras), Mario Cravo Neto (1 obra), Vik Muniz (1 obra) e Sebastião Salgado (2 obras). Seguem as imagens escolhidas retiradas do catálogo.



Imagem 11. Miguel Rio Branco. *Dog man, Man dog*, 1979, *diptyque*.



Imagem 12. Claudia Andujar. *De la série The Invisible*, 1976, *quatriptyque*.



Imagem 13. Mario Cravo Neto. *Figure Voudou*, 1988.

3. OBSERVAÇÕES FINAIS

Percebemos que algumas instituições parecem ter uma relação vegetativa com a presença da fotografia brasileira em suas coleções, ou seja, uma presença a conta gotas e através de ações pontuais, como exposições que ocorreram e doações ou então alguma aquisição. Algumas instituições mapeadas apresentam questões tópicas, como o CPF e o Museo Reina Sofía. No caso do CPF, temos uma coleção formada recentemente, talvez o melhor exemplo da formação de uma coleção internacional em curto prazo, e uma presença infelizmente pouco significativa da fotografia brasileira, mas com poucas boas escolhas de aquisição, como Mario Cravo Neto, Geraldo de Barros, e as fotografias de Portugal pouco conhecidas de Sebastião Salgado, e algumas, penso, erráticas como o conjunto de Jean Mazon. Entretanto, o conjunto é disforme. No caso do Museu Reina Sofía, vemos uma presença pontual dentro de um museu de arte contemporânea, com a presença de Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco, e fotos de trabalhos de artistas como Hélio Oiticica Filho e Tunga. A última aquisição do museu foi em 2012, e também uma obra dentro do campo mais dialógico com a arte, de Anna Maria Maiolino. Nesse caso, temos uma presença da produção através de exposições coletivas, mas nenhuma exposição individual.

Apesar da presença brasileira no Pompidou não ser irrelevante, somente três artistas têm efetiva visibilidade: Sebastião Salgado, Miguel Rio Branco e Vik Muniz, que somam mais de dois terços das imagens. Porém, vale destacar a presença da produção de Rosângela Rennó, com sua obra livro de artista *2005-510117385-5*, que dialoga com outro livro de artista, no caso, o de Vik Muniz (pouco conhecido fotolivro *Flowers*). Nos catálogos do Pompidou, somente Salgado e Muniz são publicados, o que demonstra uma posição secundária da presença da fotografia brasileira na coleção da instituição, principalmente sobre a produção mais recente.

Entre todas as instituições, destaca-se a recente demonstração de interesse pela fotografia moderna brasileira dos anos 1940, 1950 e 1960, nas aquisições do MoMA, embora a ausência significativa de José Oiticica Filho. Tal importância se traduz na publicação de obras desses artistas em um dos catálogos da coleção do MoMA, com efetivo destaque para Geraldo de Barros. Entretanto, para além de Sebastião Salgado e Vik Muniz, não apresenta relevante coleção contemporânea de fotografia brasileira, destacamos apenas as participações de dois fotógrafos brasileiros em exposições coletivas e individuais: Sebastião Salgado e Vik Muniz. Embora possamos lembrar a participação de Cláudia Andujar em exposição ocorrida em 1960, e anteriormente, também de Pierre Verger na referencial exposição de Beaumont Newhall em 1937 (*Photography, 1839- 1937*). Verger também participou de outra importante exposição do MoMA, *The Family of Man*, em 1955, com curadoria de Edward Steichen. Infelizmente, mesmo Verger tendo participando destas importantes exposições, incompreensivelmente, sua obra não faz parte da coleção.

Por outro lado, a outra instituição que mantém um forte diálogo com a produção contemporânea brasileira, a MEP, demonstra um olhar dentro de um campo estrito,

não abrangendo a produção dentro da relação do campo do fotográfico com a arte contemporânea. O espaço expositivo da MEP, importante no cenário parisiense, e a publicação de seu catálogo são uma efetiva vitrine da produção fotográfica brasileira contemporânea, mantendo um fluxo contínuo de visibilidade. Mesmo que sua coleção não tenha acesso universal, assim como o MoMA, ela possui uma política e um olhar curatorial distintos e diferenciados entre as demais instituições pesquisadas.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – Catálogos

Photography at MoMA: 1920 to 1960.

Catalogue published by The Museum of Modern Art. New York, 2015. Edited with text by Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister. Text by Douglas Coupland, Kevin Moore, Drew Sawyer, Pepper Stetler.

Photography at MoMA: 1960 to Now.

Catalogue published by The Museum of Modern Art, New York, 2015. Edited with text by Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister. Text by David Company, Noam Elcott, Eva Respini, Robert Slifkin

Collection Photographies – une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Catalogue sous la direction de Quentin Bajac, Clément Chéroux. Edition Centre Pompidou, Steidl, DL 2007.

The Pencil of Culture – Collection ublique: 10 ans d'acquisitions de photographies au Centre Pompidou.

Catalogue sous la Direction de Clément Chéroux – Karolina Ziebinska-LewandowskaFiligranes Éditions/Éditions du Centre Pompidou. Paris, 2017.

Une Collection – Photographies, Collection du MEP.

Catalogue sous la direction de Jean-Luc Monterosso, Laurie Hurwitz e Pascal Hoël. Editions Actes sud, Paris, 2015.

Alteridade e testemunho no fotoperiodismo de Claudia Andujar

Otredad y testimonio en el fotoperiodismo de Claudia Andujar

Alterity and testimony in Claudia Andujar's photojournalism

Marcelo Eduardo LEITE

Universidade Federal do Cariri (UFCA, Brasil)

marceloeduardoleite@gmail.com

RESUMO: Nascida na Suíça em 1931, Claudia Andujar se mudou para o Brasil na década de 1950, tornando-se fotoperiodista pouco tempo depois. Ela se destacou por sua atuação na revista *Realidade*, entre 1966 e 1971, quando foi para a Amazônia, onde estabeleceu uma profunda relação com os Yanomamis, tanto como fotógrafa quanto na militância em defesa dos índios. Esta comunicação discute aspectos da passagem de Andujar pela *Realidade*, enfatizando elementos de sua produção através das reportagens, «Vida difícil» (1968), «É o trem do Diabo» (1969) e «A última chance dos últimos guerreiros» (1971), nas quais notamos sua imersão na realidade brasileira.

Palavras-chave: Claudia Andujar; revista *Realidade*; fotografia.

RESUMEN: Claudia Andujar nació en Suiza en 1931 y se trasladó a Brasil en la década de 1950, llegando a ser fotoperiodista poco después. Se destacó por su rendimiento en la revista *Realidade*, entre 1966 y 1971, cuando se va a la Amazonía, donde establece una relación profunda con los Yanomami, tanto como fotógrafa, como por su activismo en defensa de los indios. Este artículo analiza los aspectos del paso de Andujar por la revista *Realidade*, haciendo hincapié en los elementos de su producción a través de los informes, «Vida difícil» (1968), «É o trem do Diabo» (1969) y «A última chance dos últimos guerreiros» (1971), en la que observamos su inmersión en la realidad brasileña.

Palavras clave: Claudia Andujar; revista *Realidade*; fotografía.

ABSTRACT: Born in Switzerland in 1931, Claudia Andujar moved to Brazil in the 1950s, becoming a photojournalist just after. She stands out for her performance in *Realidade* magazine, between 1966 and 1971, when she goes to Amazon, where she establishes a deep relationship with the Yanomami, both acting as a photographer and in her activism in defense of the indians. This paper discusses aspects of the passage of Andujar for *Realidade*, emphasizing elements of her production through the reports,

«Vida difícil» (1968), «É o trem do Diabo» (1969) and «A última chance dos últimos guerreiros» (1971), in which we notice her immersion in the Brazilian reality.

Keywords: Claudia Andujar; *Realidade* magazine; photography.

1. APRESENTAÇÃO

1.1. *As revistas ilustradas e o Brasil*

AS REVISTAS ILUSTRADAS surgem no momento do amadurecimento da relação entre a fotografia e os processos de diagramação da imagem. Trata-se do encontro entre o conhecimento dos *designers* gráficos com as novas possibilidades postas pela fotografia, sobretudo pelas novas condições de trabalho proporcionadas por equipamentos mais compactos e as novas inquietações da sociedade. As revistas ilustradas, exemplo máximo desse momento, tiveram como principal polo produtor a Alemanha, onde foi notória a presença de profissionais da área. Podemos citar como inovadoras as experiências realizadas pelas revistas alemãs *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890) e *Münchener Illustrierte Presse* (1923), que deram aos fotógrafos autonomia, com mais liberdade de criação. Foi através dessa liberdade de criação que presenciamos a fusão de linguagens nas quais os leitores encontraram uma nova maneira de tratar a informação (Newhall, 2006).

Após a difusão de novos títulos na Alemanha, a chegada de Hitler ao poder, em 1933, obrigou a vários profissionais a buscarem exílio e a trabalhar em outros países (Newhall, 2006). Nesse sentido, podemos destacar a revista francesa *Vu*, de 1928 e a estadunidense *Life*, de 1936, que foram remodeladas depois de acolher novos profissionais. Essas publicações se tornaram referências no uso da fotorreportagem (Freund, 2004).

No Brasil, a primeira publicação que introduziu elementos inovadores foi a *O Cruzeiro*, lançada em 1928. Essa adequação da revista às novas linguagens se deu, definitivamente, no momento da chegada do francês Jean Manzon, em 1942. Manzon conhecia a vanguarda editorial por sua experiência nas revistas francesas *Mach* e *Vu*. Com a missão de modificar completamente o perfil da publicação, ele imprimiu um padrão gráfico, uma inovadora lógica de trabalho, na qual a fotografia teve enorme destaque. Aliás, foram feitas várias contratações, e o quadro de fotógrafos passou a ter trinta profissionais (Peregrino, 1991).

Em 1952, foi lançada outra publicação muito relevante, a revista *Manchete*, cuja popularidade se deu em função das reportagens históricas, o uso generoso de imagens e, também, a contratação de nomes já consagrados. O momento de ascensão da *Manchete* coincide com o declínio da *O Cruzeiro* (Andrade & Cardoso, 2001), inclusive, com a transferência de Jean Manzon para a *Manchete*, na mesma época. Segundo Helouise Costa, a saída de Manzon da *O Cruzeiro* possibilitou a revista tomar uma linha humanista (Costa, 2012). No Brasil, tal vertente fomentou, no âmbito da fotografia, inúmeros trabalhos documentais sobre a cultura brasileira. A objetividade na fotografia de

cunho humanista se deu pela produção de trabalhos ligados mais diretamente à realidade, sobretudo mergulhados nos rincões do Brasil para registrar histórias e expressões culturais até então marginalizadas (Burgi, 2012).

A revista *Realidade* surge em 1966, com uma proposta inovadora. Primeiramente, pela ousadia editorial, sobretudo motivada pelo impacto causado por importantes publicações, como *Life*, *Look* e *Paris Mach*. Robert Civita, proprietário e executivo da editora, que estudou jornalismo nos Estados Unidos, conhecia essas publicações. Um segundo componente foi o grupo que a formou: jornalistas jovens e idealistas liderados por Paulo Patarra, então editor da revista *Quatro Rodas*. Foi na revista *Quatro Rodas* que a gênese do modelo da revista *Realidade* se delineou, especialmente quando seus jornalistas faziam reportagens especiais com um longo tempo de produção e liberdade de criação (Severiano, 2013).

Entre os jornalistas pioneiros de *Realidade* estavam Carlos Azevedo, Sérgio de Souza, José Carlos Marão, José Hamilton Ribeiro, Narciso Kalili e Mylton Severiano. Seus primeiros fotógrafos foram: Walter Firmo, Luigi Mamprin, Jorge Butsuem, Roger Bester, George Love, Cláudia Andujar, entre outros.

A revista marca uma ruptura na área das publicações ilustradas no Brasil, pois seu caráter se difere das duas principais antecessoras, *O Cruzeiro* e *Manchete*, especialmente em relação ao seu teor. *Realidade* surge com uma proposta na qual a alteridade, diante da realidade observada, é um elemento chave. Outra diferença é o tempo de execução das matérias, que permitia uma profundidade maior, proporcionando que jornalistas e leitores tivessem profundo reconhecimento dos fatos narrados. Nas palavras de Chico Homem de Melo: «A periodicidade mensal permitia reportagens de fôlego, que marcaram época na imprensa brasileira, tanto pela profundidade como pelo espírito crítico» (2006, p. 147). Seu sucesso foi tão expressivo que a *Realidade* obteve a marca de 250 mil exemplares vendidos em seu lançamento, atingindo depois 450 mil, número que foi mantido durante alguns anos (Melo, 2006).

Além disso, a revista trouxe um tratamento gráfico que fez da fotografia algo determinante. Segundo Melo, a importância da fotografia em *Realidade* é evidente desde o *design* gráfico, que articula suas notícias com bastante ousadia; ela é, enfim, um marco, pois permite que texto, *design* e fotografia caminhem juntos «[...] dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso» (Melo, 2006, p. 149). Quanto ao conteúdo, *Realidade*, seja no tocante ao texto ou às imagens, configurou-se num divisor de águas, demarcando uma passagem para o jornalismo brasileiro; significou para os profissionais da área e para os pesquisadores da cultura brasileira uma referência, tanto pela abrangência dos temas abordados como pela forma que os apresentava (Faro, 1999).

1.2. *Claudia Andujar e a fotografia*

A passagem de Cláudia Andujar pelo fotojornalismo tem como principal referência a sua atuação na revista *Realidade*, onde atuou como *freelancer* entre 1966 e 1971.

A incursão aqui proposta enfatiza tal etapa, lançando luz sobre sua maneira de mergulhar na realidade observada. Nesse sentido, elegemos três reportagens que ilustram aspectos de sua atuação como fotojornalista. Claudia produziu uma obra diversificada. Alguns dos seus trabalhos são mais documentais, outros mais autorais, abrindo espaço para um exercício de experimentação, tanto no campo da técnica fotográfica, como com relação ao reconhecimento do Brasil.

Nascida na Suíça em 1931, migrou para os Estados Unidos aos 16 anos, vindo para o Brasil em 1955. No Brasil, inicialmente trabalhou como professora de inglês, ofício que permitia realizar viagens pelo país. Sobre esse momento, ela relata em entrevista à Simonetta Persichetti:

Sempre com o alvo de economizar o suficiente para fazer uma nova viagem, mais longe. Então, eu me lançava novamente na descoberta, locomovendo-me de maneira simples: de ônibus, de barco, de trem. Viagens de penetração em outras culturas. E me sentia muito satisfeita vivendo desse modo, num mundo aparentemente simples com gente simples (Persichetti, 2008, p. 15).

Aos poucos foi fazendo contatos e, após conhecer o antropólogo Darcy Ribeiro, para quem conta seu interesse em fotografar indígenas, realizou, em 1958, um trabalho sobre os índios Carajás. Após uma tentativa frustrada de publicá-lo na *O Cruzeiro*, o ensaio sai pela revista *Life*. Na década de 1960, começou a fazer trabalhos para as revistas *Quatro Rodas*, *Claudia* e *Realidade*, todas da editora Abril. Também fez, paralelamente, trabalhos para as revistas *Life* e *Look*. Porém, foi a *Realidade* que marcou sua carreira. Além de torná-la conhecida, permitindo estabilidade pessoal, foi através dela que se iniciou sua incursão como pesquisadora e ativista das causas indígenas, junto aos índios Yanomâmis.

2. CLÁUDIA ANDUJAR E SUA INCURSÃO NA REALIDADE

Em entrevista que fizemos com a fotógrafa, ao perguntarmos sobre sua relação com a revista, indagamos se *Realidade* havia direcionado sua carreira, ela respondeu:

Eu acho que não é de ter trabalhado como fotojornalista na *Realidade* que eu fiquei influenciada no meu trabalho de fotografia. É um pouco o contrário. Eu sempre procurei um trabalho autoral. Quer dizer, eu sempre quis fazer em que eu acreditei... continuava assim. Então, à *Realidade* que ganhou com isso, sei lá como explicar isso, mas eu não mudei. Eu simplesmente abordei essas reportagens como eu faria para mim (Andujar, 2013).

Portanto, para entender o seu trabalho como fotojornalista nos parece fundamental compreender esse processo pessoal, no qual a inquietação diante do mundo se apresenta. No intuito de promover uma aproximação às características da obra de Claudia Andujar na *Realidade*, optamos por três trabalhos que, cada um a sua maneira, ilustram sua incursão pelo campo do fotojornalismo. São as reportagens «Vida Difícil», de julho de 1968, n° 28 (Imagem 1); «É o trem do Diabo», de maio de 1969,

nº 38 (Imagem 2) e «A última chance dos últimos guerreiros», outubro de 1971, nº 67 (Imagem 3). Essas reportagens nos parecem indicar aspectos determinantes do percurso traçado pela fotógrafa, que fez da sua profissão uma experiência de vida, uma oportunidade de descoberta pessoal e, ao mesmo tempo, deixa claro a sua capacidade de transitar por territórios diversos do campo fotográfico. Segundo ela, as pautas a ela remetidas levavam em conta sua versatilidade diante de temas mais complexos.

Eu era conhecida por assumir pautas, enfim, reportagens, que eram onde estava difícil de chegar. Não, não tô dizendo por causa da distância, mas, por exemplo, não sei. [...] Prostituição, sim. Aliás, a ideia de fazer a Prostituição veio da revista, mas eles sempre me pautavam para coisas que eram um pouco fora do comum. Aí eu fiquei, sempre, muito feliz com isso! (risos) (Andujar, 2013).

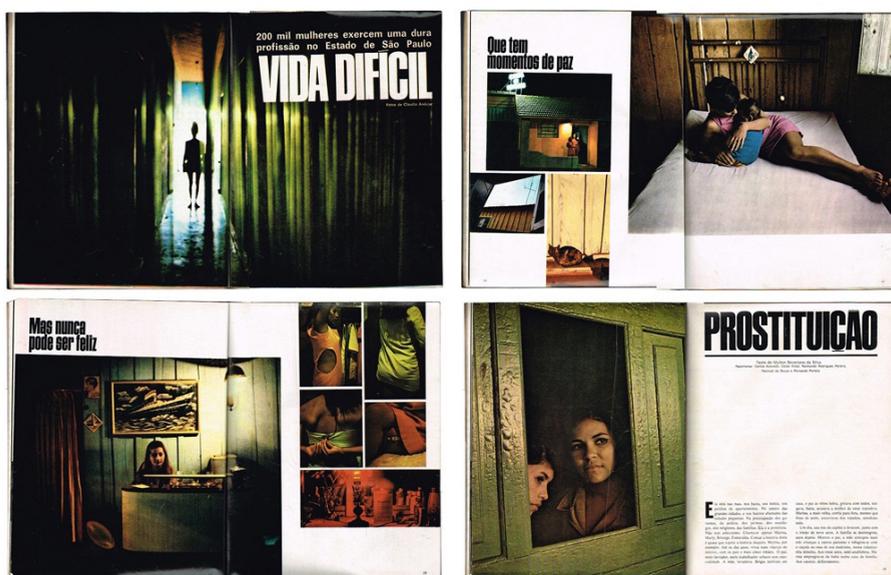


Imagem 1. *Realidade* nº 28, julho de 1968. Fonte: Acervo do autor.

Disposto de forma independente do texto, «Vida difícil» (Imagem 1) é uma prova do vigor da fotografia na revista *Realidade*. A reportagem é apresentada como um ensaio composto por doze fotografias, que ocupam oito páginas no total. Com a abertura em página dupla, a fotografia inicial apresenta a imagem do interior da casa de prostituição onde foi realizada a reportagem. Na fotografia, ao fundo de um corredor e, ligeiramente desfocado, vemos a silhueta de uma mulher. A fotógrafa usa o artifício da profundidade de campo e do contraluz para passar uma representação que esfuma a identidade da pessoa retratada, generalizando-a. No entanto, nas páginas seguintes, ela congrega duas formas de observação do espaço: vemos detalhes das personagens em algumas fotografias e também algumas abordagens extremamente documentais, que mostram a realidade do local.

Em uma das imagens vemos uma prostituta deitada sobre sua cama, abraçada ao filho. É importante notar que essa escolha tem um caráter humanizador, mostrando aspectos extremamente íntimos da vida das mulheres que ali se encontram, fugindo do lugar comum com o qual o assunto é abordado, ela buscou aspectos do dia a dia. Segundo Claudia Andujar, ela foi aceita no local, onde permaneceu durante alguns dias. Viveu o cotidiano das mulheres, sem qualquer incursão sobre os momentos nos quais os clientes eram atendidos. A intenção era mostrar o lado humano das prostitutas. Sobre sua atuação na revista, Claudia Andujar diz:

A revista assumia a responsabilidade de mandar os fotógrafos passar tempo suficiente para elaborar belo ensaio, muitas vezes trabalhando separado do repórter, responsável pela matéria escrita. Era bem a maneira que eu gostava de trabalhar (Persichetti, 2008, p. 21).

Convergente com sua busca pessoal, tais mergulhos eram experiências de grande introspecção, principalmente porque permitia compreender a realidade com a qual interagia.

Em «É o Trem do Diabo» (Imagem 2), a fotógrafa mostra um forte trabalho documental. Ela realizou uma longa viagem de trem, sete dias em total, e fez a cobertura observando os acontecimentos ao redor. A saída foi na estação Roosevelt, em São Paulo, com destinos intermediários Barra do Piraí, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Montes Claros, em Minas Gerais e, finalmente, Salvador, na Bahia. Os passageiros eram, principalmente, migrantes que, sem sucesso na capital paulista, retornavam para suas cidades de origem.

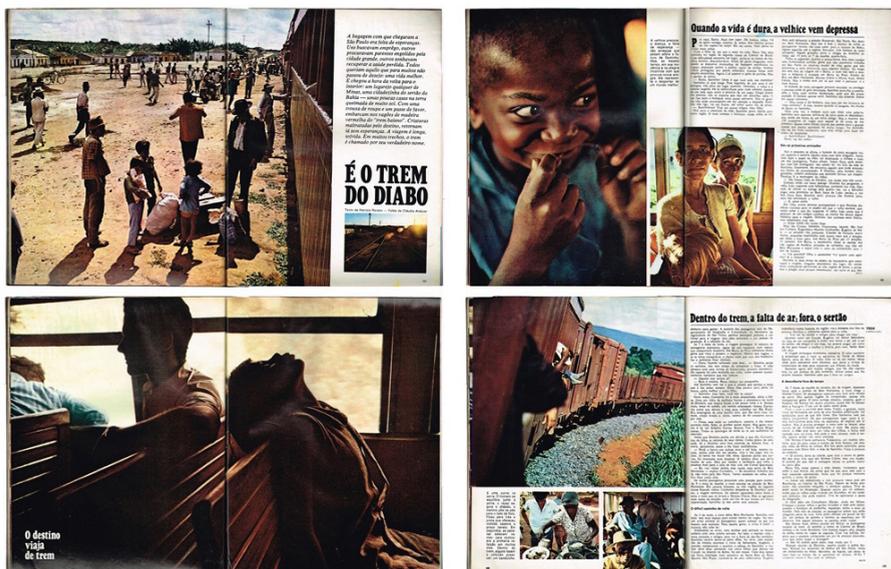


Imagem 2. *Realidade* nº 38, maio de 1969. Fonte: Acervo do autor.

A imagem que abre a reportagem ocupa uma página e meia e, tendo o olhar partindo desde dentro do trem, mostra o movimento provocado num dos pontos de parada. São passageiros, carregadores e vendedores que interagem com aqueles que, como a fotógrafa, estão dentro dos vagões. Seguem ainda na sequência da narrativa, alguns retratos: duas mulheres magras e seus olhares entristecidos; uma criança sorrindo e um casal. Pouco depois, em página dupla, uma fotografia mostra alguns passageiros, mas com ênfase em uma jovem mulher que dormia sobre o banco de madeira.

As imagens mostram ainda uma vendedora de comida e, por último, a lotação dos vagões. O caráter documental do trabalho se evidencia pelo registro de aspectos centrais da viagem, sejam personagens ou acontecimentos.

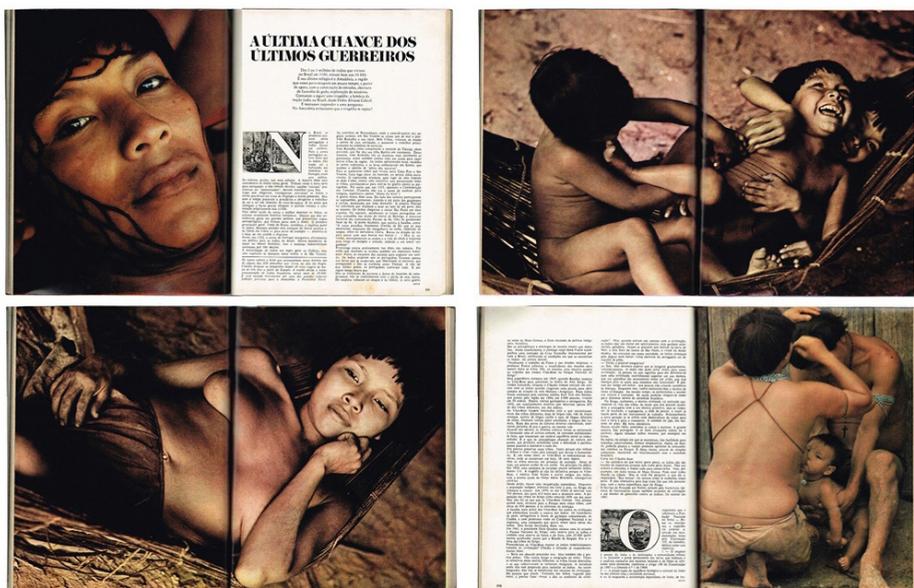


Imagem 3. *Realidade* n° 67, outubro de 1971. Fonte: Acervo do autor.

A terceira reportagem que analisamos, «A última chance dos últimos guerreiros» (Imagem 3), é o derradeiro trabalho de Claudia Andujar na revista e foi publicado no número especial dedicado à Amazônia. Essa publicação especial, marco no jornalismo brasileiro, foi produzida ao longo de um ano, distribuindo repórteres fotográficos e de texto por toda a região. Individualmente ou em duplas, em momentos variados, eles focaram aspectos distintos da região. Na ocasião da sua saída de São Paulo para a Amazônia, a abordagem sobre os índios não estava definida para o número especial. Porém, o tema veio com a naturalidade do percurso construído pela fotógrafa que, após passar pelo Amapá e Pará, subiu o rio Negro, em direção a São Gabriel da Cachoeira, onde teve um primeiro contato com os Yanomami. Ao retornar, o material causou grande impacto e foi publicado na revista (Persichetti, 2008).

Foi a partir desse trabalho que Claudia Andujar delineou todo o processo desencadeado nas décadas posteriores, tanto como fotógrafa, com vários projetos sobre os Yanomamis, como no campo da ação política, na luta pelos direitos das comunidades indígenas. Em ambos casos, ela desenvolveu uma ação incansável, da qual nunca mais se desvinculou. Sobre isso Ana Mauad diz:

Desde fins da década de 1960, por conta do trabalho na revista *Realidade* e das suas viagens de iniciação pelo Brasil, o tema dos índios cada vez mais se tornava a questão indígena. A politização crescente da sua prática fotográfica e o recrudescimento da censura à imprensa, o que definiu a mudança do perfil editorial da revista *Realidade*, a levou a abandonar, definitivamente, seu trabalho de fotojornalista e mergulhar no trabalho de campo junto às comunidades indígenas Yanomami. Duas bolsas da Fundação Guggenheim e uma da Fapesp garantiram a formação do arquivo Yanomami, entre 1972 e 1978 (Mauad, 2012, p. 133).

Na série embrionária de incursão no universo Yanomami vemos o envolvimento da fotógrafa com o cotidiano da aldeia, já que suas imagens mostram, especificamente, aspectos da rotina dos retratados. Na abertura, um close de um indígena ocupa uma página inteira; nas imagens que seguem, vemos crianças brincando na rede, uma índia deitada e, por fim, uma mulher mexendo no cabelo do seu companheiro, enquanto este segura uma criança. Claudia relata que esse primeiro momento foi de reconhecimento e aceitação, nos quais ela apenas foi abrindo seu espaço.

Quanto à relação entre fotógrafo, meio e suas potencialidades, no jogo que se estabelece nesse envolvimento entre observador e observado, notamos algumas variações e escalas. Segundo Kossoy (1999), a fotografia resulta da junção de seus elementos constitutivos e de suas coordenadas de situação. Os primeiros são aqueles que geram a efetivação do ato fotográfico, como a tecnologia, o assunto e o fotógrafo. Num segundo momento, constatamos aqueles que são inerentes a todas as fotografias e que implicam a presença de um contexto histórico do qual a fotografia não se desprende. Neste caso, trata-se do tempo e do espaço, nos quais o ato fotográfico ocorre (Kossoy, 1999). As reportagens de Claudia Andujar mostram essa incursão nas realidades e ela as interpreta a partir da sua própria percepção.

Desta forma, nos parece que as reportagens em questão, ao estarem diante do processo de compreensão da cultura, caminharam para a absorção do fato observado. A liberdade autoral e o longo tempo para elaboração devem ser entendidos aqui como fundamentais. Devemos, então, considerar que o componente subjetivo, particular, está na hora da produção da fotografia «[...] a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens» (Kossoy, 2003, p. 43).

Nesse sentido, acreditamos que a posição que Claudia Andujar assumiu nessas reportagens é reveladora, pois deixa ver uma forte presença de um projeto pessoal. Através dessas fotografias fica evidente a existência de uma interpretação da realidade, que vislumbra a reflexão sobre o meio, carregada de subjetividade. Sobre essa liberdade diante da realidade na feitura das imagens ela relata:

Não era que o repórter tava ao meu lado, fazendo as entrevistas e me dizendo 'faça isso ou aquilo, etc.'. Não tinha nada disso. Isso era uma maravilha. Além do fato que eu podia ficar fazendo a matéria o tempo que eu precisava. Eles me deram o filme que eu pedi e eu ia e fazia os trabalhos. Quando achava que eu esgotei o assunto, voltava, mostrava o que eu tinha feito, eles escolheram o que achavam que iam publicar e o resto ficava comigo. Está comigo até hoje. Então, eu criei também um acervo muito grande de fotografias (Andujar, 2013).

Uma questão fundamental do trabalho de Claudia Andujar é o envolvimento pessoal, a forma particular de se posicionar diante do fato observado. Mauad aponta que «[...] a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que eles vão adquirindo ao longo de sua trajetória» (Mauad, 2008, p. 36). Ou seja, trata-se aqui de compreender como, dentro do processo de trabalho profissional, esse perfil específico se delineia por meio de uma forma híbrida de realização das pautas jornalísticas, agregando às demandas um envolvimento pessoal de grande relevância. Desta maneira, acreditamos que as fotografias feitas por Claudia Andujar na revista *Realidade* tiveram um vínculo forte com suas percepções, diante de um processo de descoberta de uma realidade que a motivava, além de ser um caminho peculiar de desdobramento das suas inquietações.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato fotográfico é uma ação intelectual profunda e se estabelece, inevitavelmente, pelo contato com o meio. Ao fazê-la, o fotógrafo se posiciona diante de uma realidade nesse momento, ele já tem sua percepção sobre o lugar que habita. Antes disso, na seleção dos equipamentos, ele já fez escolhas sobre os caminhos que vai seguir e já carrega consigo os questionamentos sobre essa realidade. Sobretudo, o ato de fotografar é uma sequência de opções.

Sobre tal processo Peter Burke diz que as fotografias são fruto das escolhas dos fotógrafos, «[...] segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos [...]» (Burke, 1992, p. 27), ou seja, seus significados estão ligados tanto aos variados aspectos da cultura, quanto com diferentes mundos perceptivos. Assim, cada sociedade compreende as coisas de acordo com seus conceitos e com uma construção de sentido que lhe é peculiar.

No caso da incursão de Claudia Andujar que aqui analisamos, algumas características devem ser consideradas. Primeiramente, a sua própria trajetória permeada pelo interesse em descobrir o novo, o desconhecido, o teoricamente distante. Depois, o perfil da proposta que, mesmo sendo fotojornalística, tinha como importante objetivo ser produzida a partir da sensibilidade do realizador. A soma desses aspectos permitiu o percurso autoral e, ao mesmo tempo, deu ao trabalho uma potencialidade além do usual no fotojornalismo. Nesta observação, é fundamental a questão editorial em relação à finalização das séries. Se os fotógrafos de *Realidade* tinham uma relação de proximidade com os temas, promovendo um profundo mergulho na realidade social,

marcado, inclusive, por seus questionamentos sobre a sociedade, é também verdade que tal proposta se completava por meio da forma generosa com que a revista tratava o material.

Em sua passagem pela revista *Realidade*, Claudia Andujar pôde se aprofundar e conhecer o Brasil, percorrer territórios até então desconhecidos e, finalmente, escolher um sentido para a sua incursão na diversificada cultura do país que escolheu para viver. Além disso, devemos reconhecer que a maneira com a qual ela se relacionou com editores, redatores, repórteres e diagramadores, os quais permitiram sua plena liberdade criativa, fomentou suas ações posteriores junto aos Yanomamis. Assim, mesmo que relativamente curta, é muito relevante sua passagem pelo fotojornalismo, pois foi por meio dele que, ao se sentir livre para fazer aquilo que realmente a motivava, que Claudia Andujar encontrou seus sentidos mais profundos, que com ela seguiram nas décadas posteriores de consolidação do seu trabalho como fotógrafa e ativista das questões indígenas.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, A. M. R. de & CARDOSO, J. L. R. (2001). Aconteceu, virou manchete. *Revista Brasileira de História* [online], 21(41), 243-264.
- ANDUJAR, C. (2013). Entrevistadores: Leylianne Alves Vieira e Marcelo Eduardo Leite. São Paulo, SP *Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista*. Recuperado de [http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/67-claudia-andujar]. Consultado [08/04/2015].
- BURGI, S. (2012). O fotojornalismo humanista em *O Cruzeiro*. In H. COSTA & S. BURGI (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- BURKE, P. (1992). *A escrita da História*. São Paulo: Unesp.
- COSTA, H. (2012). Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In H. COSTA & S. BURGI (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- FARO, J. S. (1999). *Revista Realidade– 1966/1968 – Tempo de reportagem na imprensa brasileira*. São Paulo: Ulbra/AGE.
- FREUND, G. (2004). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- KOSSOY, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- KOSSOY, B. (2003). *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MAUAD, A. M. (2008). O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Revista ArtCultura*, 10(16), 33-50.
- MAUAD, A. M. (2012). Imagens possíveis. Fotografia e memória em Claudia Andujar. *EcoPós*, 15(1), 124-146.
- MELO, C. H. de (2006). *O design gráfico brasileiro – Anos 60*. São Paulo: Cosac & Naif.
- NEWHALL, B. (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- PEREGRINO, N. (1991). *O Cruzeiro - A revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibo.
- PERSICHETTI, S. (2008). *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional.
- SEVERIANO, M. (2013). *Realidade – A história da revista que virou lenda*. Florianópolis: Insular.

Fotógrafo e fotografado na obra de João Roberto Ripper

Fotógrafo y el fotografiado en la obra de João Roberto Ripper

Photographer and the subject in the work of João Roberto Ripper

Eduardo QUEIROGA

Escola Livre de Imagem (Brasil)

queiroga.eduardo@gmail.com

RESUMO: A fotografia é um campo amplo de conflitos de interesses. O fotógrafo, o fotografado e o leitor, muitas vezes, possuem interesses contraditórios. A fotografia pode ser lida de muitas maneiras diferentes, pode ser anexada aos mais diversos discursos. O fotógrafo utiliza estratégias para conduzir a leitura de sua obra. O fotógrafo documental brasileiro João Roberto Ripper coloca sua fotografia a serviço dos direitos humanos. Para isso, busca uma aproximação com o sujeito fotografado. Martha Rosler, Roland Barthes, John Berger e Olivier Lugon são alguns dos autores usados no artigo para fundamentar o debate envolvendo autoria, fotografia documental e a relação com o sujeito fotografado.

Palavras-chave: Fotografia documental; autoria; João Roberto Ripper.

RESUMEN: Fotografía es un campo muy amplio de conflictos de intereses. El fotógrafo, el lector e la persona fotografiada – o el tema – tienen muchas veces intereses contradictorios. Una fotografía puede ser leída de diferentes maneras. El fotógrafo autor utiliza distintas estrategias para conducir la lectura de su trabajo. La obra del fotógrafo documental brasileño João Roberto Ripper es dedicada a los derechos humanos. Para tanto, él busca el respeto junto a los fotografiados. Martha Rosler, Roland Barthes, John Berger y Olivier Lugon son unos de los autores utilizados en ese artículo para fundamentar la discusión acerca de autoría, fotografía documental e la relación con el sujeto fotografiado.

Palabras clave: Fotografía documental; autoría; João Roberto Ripper.

ABSTRACT: Photography is a field of conflicts of interest. Photographer, reader and the subject have often contradictory interests. Photography can be read in many different ways. The photographer uses strategies to drive the reading of his work. The work of Brazilian documentary photographer João Roberto Ripper is related to human rights. For this, he seeks respect the subject photographed. Martha Rosler,

Roland Barthes, John Berger and Olivier Lugon are some of the authors used in the article on the basis of the debate involving authorship, documentary photography and a relationship with the subject photographed.

Keywords: Documentary photography; authorship; João Roberto Ripper.

A FOTOGRAFIA ESTÁ NO CENTRO de interesses muitas vezes contraditórios daqueles que fotografam, que são fotografados, que veiculam as imagens ou que as contemplam. Age também em uma lógica de descontextualização que amplia ainda mais as ambiguidades. Alguns trabalhos e fotógrafos podem tirar proveito dessas aberturas, outros atuam na busca por conduzir a leitura e diminuir as possibilidades de desvios ou interpretações variadas.

Gêneros como o documental ou o fotojornalismo existem neste espaço de tensões entre a polissemia e a vontade de um relato mais bem localizado. Buscaremos, aqui, alinhar reflexões sobre o lugar do autor na fotografia, nesta complexa relação entre fotógrafo e fotografado. Faremos isso a partir da obra do fotógrafo documental brasileiro João Roberto Ripper, cujas escolhas de vida e maneira de abordar a fotografia enriquecem as possibilidades de encararmos tal empreitada.

Ripper, como é mais costumeiramente chamado, nasceu no Rio de Janeiro, em 1953. Trazer um pouco de sua trajetória nos ajudará a perceber como alguns dos aspectos que destacaremos na sua obra podem ser percebidos no desenvolvimento de sua carreira e de sua vida. Começou a trabalhar como fotógrafo de imprensa aos 19 anos, depois de ter tido uma pequena experiência com fotografia para documentos. Passou os 14 anos seguintes nas redações de jornais como *Luta Democrática*, *Diário de Notícias*, *Última Hora* e *O Globo*, além da sucursal carioca de *O Estado de São Paulo*.

Durante este período, participou ativamente dos movimentos sindicais, tendo feito parte tanto da Associação de Repórteres Fotográficos (Arfoc) como do Sindicato dos Jornalistas. Depois de sair de *O Globo*, fez parte da F4, importante agência de fotografia do país, que teve um papel fundamental na valorização do fotógrafo como na documentação dos movimentos de redemocratização no Brasil¹.

O período que passou nas redações proporcionou o desenvolvimento profissional e a participação nos movimentos de classe. A experiência na F4 o apresentou a novos modelos de organização e a possibilidade de desenvolvimento de pautas e projetos mais alinhados com os anseios pessoais.

o processo das agências permitiu que você agregasse uma vivência à fotografia documental brasileira, uma liberdade de experimentar, até porque você passa também a ser

¹ É importante registrar que juntamente com a F4, outras agências participaram do processo de valorização do fotógrafo com o desenvolvimento de pautas mais aprofundadas, com maior liberdade de expressão, projetos de longo prazo e respeito aos direitos autorais. A Ágil e a Angular, são exemplos de outras agências importantes da época, em grande parte inspiradas pela francesa Magnum, nos objetivos e na maneira de se organizarem.

seu próprio editor. Começaram a surgir trabalhos com uma carga autoral maior e isso foi fundamental para mim, ao assumir a fotografia como uma ferramenta na defesa dos direitos humanos (Ripper, 2009, p. 22).

Em 1991, fundou o projeto «Imagens da Terra», uma cooperativa de fotógrafos, nos moldes de uma agência independente, cujos principais clientes eram os movimentos sindicais e organizações não governamentais. Ali, Ripper intensificava um desejo que já se tornava prioridade em sua trajetória: colocar a fotografia a serviço dos direitos humanos.

Temas que permeariam a produção de Ripper ao longo de sua carreira, como a vida do camponês, a luta pela terra, o movimento operário, entre outros, começavam a surgir com maior intensidade. O «Imagens da Terra» durou oito anos. Deu lugar ao projeto seguinte, o «Imagens Humanas», que abriga sua produção pessoal e que deu nome ao livro e à exposição em retrospectiva de sua carreira. Em 2004, ao ser convidado a desenvolver um trabalho no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, propôs a criação do «Imagens do Povo», um programa formado por uma agência escola, galeria, banco de imagens e a Escola de Fotógrafos Populares:

lá, realizamos um trabalho que trouxe um terceiro parâmetro à fotografia jornalística e à fotografia documental, porque, se tínhamos na fotografia jornalística a mistura da personalidade do autor com a do jornal, acabamos conseguindo na Escola uma fotografia documental que passou a misturar a personalidade do autor com a da comunidade documentada, gerando benefícios aos grupos fotografados (Ripper, 2009, p. 25).

O «Imagens do Povo» busca inverter o fluxo hegemônico quando o assunto é o morador da favela, aquele que cria uma imagem dessas comunidades sempre pela visão de quem não é da favela, que estigmatiza seus moradores numa percepção de que todos ali são bandidos. Observamos, neste percurso, que há um fio que costura essas várias atuações: o olhar para o outro, para o coletivo, para dar voz àqueles em situação de fragilidade.

1. FOTOGRAFIA COMO LOCAL DE CONTRADIÇÕES

Quando citamos essas atuações de Ripper e seu desejo de uma fotografia que se colocasse à disposição do outro, somos impelidos a refletir sobre essa relação e suas especificidades. O historiador da arte John Berger nos alerta para o fato de que «uma fotografia é um lugar de encontro onde os interesses do fotógrafo, do fotografado, do espectador e dos que usam a fotografia são frequentemente contraditórios. Estas contradições ocultam, ao mesmo tempo que aumentam, a ambigüidade natural da imagem fotográfica»² (Berger & Mohr, 2007, p. 39).

² Tradução livre para: «una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Estas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica».

Tal ambiguidade, aqui tomada como natural, inerente à fotografia, age na ampliação de possíveis leituras, algo problemático para determinadas finalidades, ao mesmo tempo que pode ser útil e desejável para outras. Imaginemos, por exemplo, uma fotografia documental cujo objetivo fosse denunciar situações de exploração de trabalhadores análogos à escravidão. Neste caso, a amplitude de interpretações poderia levar a uma leitura completamente distinta da intenção de denúncia. Essa qualidade da fotografia seria prejudicial ao objetivo do trabalho.

Essa ambiguidade, como levantado acima por Berger, é amplificada neste feixe de interesses dos envolvidos com a produção, circulação e recepção das imagens. E isso se dá, em grande parte, por outra característica da fotografia: ela age em uma dinâmica que promove uma espécie de suspensão entre descontextualização e recontextualização. Uma imagem é produzida em um fluxo de acontecimentos, mas pode ser recolocada em novos fluxos, desta vez narrativos, sem qualquer relação com o momento ou contexto no qual foi produzida. Boris Kossoy (2003) aponta para uma certa perversidade contida na polissemia pois o leitor,

no preenchimento das lacunas, o faz no alinhamento com seus ideais preconcebidos. O registro fotográfico, com toda a carga de ambiguidades que o caracteriza, é perverso (ou eficiente?) pois, em geral, se presta a legitimar as imagens mentais que o espectador tem sobre certos assuntos. Isto significa que a imagem fotográfica «comprova» e, portanto, transforma em «verdade» material o que as imagens mentais têm de imaterial e de ideológico. Em outras palavras, transforma a ficção em realidade, a fantasia em verdade e as ideias preconcebidas em fatos concretos, uma vez comprovados mediante o documento fotográfico: desta forma, o imaginário toma corpo³ (Kossoy, 2003, p. 98).

O contexto de recepção toma importância no processo de construção de significados, seja a partir das expectativas e bagagens dos leitores, mas também na maneira como a mensagem o atinge. Berger destaca dois usos para a fotografia: o privado e o público. O primeiro diz respeito ao registro do aniversário da filha, ao retrato da companheira ou do companheiro, às recordações de viagem: essas imagens são apreciadas por aquelas pessoas que estavam presentes nos dois momentos, o da produção e o da recepção. Estas fotografias «permanecem envoltas pelo significado do qual foram separadas. [...] A fotografia é, portanto, uma recordação de uma vida que está sendo vivida»⁴ (Berger, 2013, p. 861). Já a fotografia à qual o autor se refere como pública

³ Tradução livre para: «el registro fotográfico, con toda la carga de ambigüedades que la caracteriza, es perverso (¿o eficiente?) puesto que, en general, se presta a legitimar las imágenes mentales que tiene el espectador sobre ciertos temas. Esto significa que la imagen fotográfica comprueba y, por lo tanto, transforma en 'verdad' material lo que las imágenes mentales tienen de inmaterial y de ideológico. En otras palabras, transforma la ficción en realidad, la fantasía en verdad y las ideas preconcebidas en hechos concretos, una vez comprobados mediante el documento fotográfico: de esta forma, el imaginario toma cuerpo».

⁴ Tradução livre para: «permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. [...] La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida».

é aquela com a qual não guardamos nenhuma relação «original», que nos «oferece informação, mas uma informação alheia a toda experiência vivida»⁵ (Berger, 2013, p. 863).

A fotografia não carrega em si os elementos necessários para uma leitura que mantenha relações estreitas com o assunto fotografado. Schaeffer (1990, p. 7) se vê motivado a afirmar que a fotografia é essencialmente, apesar de não exclusivamente, um signo de recepção. Este debate nos interessa, embora não seja exatamente o foco de nossa discussão, pois trata de um deslocamento no entendimento do papel do autor – não a sua completa retirada de cena como pode parecer a uns – e de um tensionamento envolvendo também a sua relação com o fotografado – seja ele uma pessoa, um fenômeno ou acontecimento. Em que medida podemos avançar em uma intenção documental na fotografia se percebemos tais aberturas e indefinições? É possível pensarmos em uma fotografia que busque o que Martine Joly (1996, p. 56) chama de função denotativa⁶?

O que queremos destacar aqui são as dificuldades de se falar de algo quando muito do que falamos, principalmente quando utilizamos a imagem para isso, depende da interpretação, ou seja, do tanto que é construído no momento da recepção. Nosso entendimento sugere que o autor se vale de estratégias variadas com o intuito de fazer chegar ao leitor suas intenções ou, quase na mesma direção, para conduzir a leitura, para desbastar desvios de significação que não interessam aos seus propósitos.

Não seria demais assomar aos nossos cuidados a advertência de que encaramos o autor como uma construção histórica, um conceito construído na modernidade, que se localiza para além da ideia romântica de um gênio criador, possuidor de um dom mágico. Falar de autoria é levar em consideração essa complexa construção que acontece na relação com a obra e com o leitor, que está associada a operações de legitimação e de controle. No qual, não raro, opera o apagamento do fotografado em nome de um reconhecimento do fotógrafo.

Esta premissa nos permite recortar um círculo no qual a imagem fotográfica, mas não apenas ela, se insere: o leitor é peça chave na conformação de um significado, ou, dizendo de outra forma, o significado se constrói nessa relação entre leitor e obra. A obra, por sua vez, não existe sem o autor, de modo que autor, obra e leitor estão diretamente interligados: um não existe sem o outro. E, na fotografia, não há obra sem o fotografado. Na fotografia documental, que se faz em uma relação mais direta com o fotografado – na qual temática e referente se confundem, se fundem – algumas especificidades se colocam.

⁵ Tradução livre para: «ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida».

⁶ Martine Joly categoriza, entre outras, a função denotativa, cognitiva ou referencial: aquela que «concentra o conteúdo da mensagem naquilo sobre o que se está falando» (Joly, 1996, p. 56). Já a função expressiva ou emotiva «centra-se no emissor ou emissor da mensagem, e a mensagem será, então, mais manifestamente 'subjativa'» (Joly, 1996, p. 57).

2. ESTRATÉGIAS AUTORAIS

São muitas as articulações empreendidas pelo fotógrafo para alcançar seu leitor. Claro está que, a depender de objetivo a objetivo, umas estratégias são mais indicadas que outras, algumas são mais recorrentes e que nem todas são utilizadas em paralelo. Muitas vezes, de tão frequentes, podem ser confundidas como características próprias da atividade fotográfica ou de um de seus subcampos. É comum que essas articulações sejam sobrepostas, que atuem de forma complementar, não raro permeiem o nível subcutâneo, não se mostrem na superfície. Muitos fotógrafos fazem uso delas intuitiva ou inconscientemente. Outros se apropriam na prática, inspirados por suas referências de formação. Tais estratégias incluem aspectos que passam pela composição, por escolhas durante a captação e alcançam a maneira como as fotografias finais são apresentadas ao público, a associação com o texto e outros artifícios ou dispositivos.

A fotografia primeiramente mostra o objeto fotografado, o descreve, mas a significação surge na interpretação. «Na vida, o significado não é instantâneo. O significado se descobre no que conecta e não pode existir sem desenvolvimento. Sem uma história, sem um desdobramento, não há significado. Os fatos, a informação, não constituem significado em si mesmos»⁷ (Berger & Mohr, 2007, p. 380).

Na fotografia documental de João Roberto Ripper, o texto, por exemplo, preencherá lacunas de informação e nos aproximará das intenções do autor no sentido de nos fazer alcançar a realidade do fotografado, o universo que o circunda.

Vejamos a fotografia que aparece na página 30 do livro *Retrato escravo* (Imagem 1). Nela, uma imagem em preto e branco, podemos identificar um casal. A mulher se apoia no ombro do homem que está sem camisa. Ambos, com o olhar vago, cabisbaixo, vestem roupas muito puídas e possuem a pele marcada com rugas. A mulher não carrega nenhum adereço, como colares ou brincos. Atrás deles uma parede desfocada, aparentemente de madeira. Não vemos onde estão sentados. Conseguimos arrancar dessa fotografia essas informações que alcançam o nível descritivo. Podemos avançar em uma leitura no nível simbólico, interpretando a cena a partir de nossa bagagem cultural (Barthes, 2009): tristeza, desamparo, falta de esperança, miséria seriam possíveis interpretações a partir do que vemos e associamos a tais conceitos.

Nesta mesma página do livro, vemos o seguinte texto:

A esperança nua

João não é velho. Os anos é que não lhe foram leves.

– A última roupa que comprei foi com dinheiro dado de um amigo. Uma camisa para mim e roupa íntima para minha mulher.

⁷ Tradução livre para: «en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos».

A vida não fez João rico de confortos, mas de calos e promessas não cumpridas, negando-lhe um mínimo de dignidade.

– Vou falar para o senhor: eu não tenho mais sonho nenhum, não. Tem dia que até durmo transpassado, cansado. Eu não tenho esperança, não espero conseguir mais nada na vida.

Olga pega no seu ombro. Encosta a cabeça e, parecendo enxergar o que não vê, consola o marido e a si mesma.

– Vai conseguir sim, João, vai sim (Ripper & Carvalho, 2010, p. 30).

Mesmo que de maneira mais leve, poética, ele nos informa que João não é velho – a pele é marcada não pela idade, mas pelo peso da vida, que lhe negou um mínimo de dignidade, roubando dele o direito ao sonho, à esperança.

Esta mesma imagem faz parte também do livro *Imagens Humanas*. Aparece na página 41, sem texto, mas, como todas as fotografias desta publicação recebe uma legenda – bilíngue – ao final do livro. Várias das legendas se limitam ao local e data, mas algumas, como é o caso desta em especial, são compostas por um texto que vai além das informações básicas.

João e Olga, uma história de amor e coragem. João Anselmo é cortador e trabalha com a motosserra. Tem 51 anos, corpo forte e porte físico elegante, mas já marcado pelo tempo e pelo trabalho pesado. Sua companheira, Olga Maria Martins, de 67 anos, ficou cega trabalhando nas carvoarias ao lado de João. Aparece ser bem mais velha do que é e depende do marido até para preparar a comida. Moram num barraco muito pobre, sem saneamento nem água potável. Para beber água mais saudável, eles têm de sair para procurar um córrego. João e Olga são o retrato da escravidão. Há seis anos, não recebem dinheiro e trabalham em troca de comida. Quem vê a velhinha Olga Maria tateando por seu barraco se surpreende ao escutar sua história. «Tive um casamento anterior. Meu ex-marido morreu e eu criei meus quatro filhos e consegui que estudassem e trabalhassem. Hoje, todos estão casados. Acho que são felizes. Pra isso, lutei muito. Depois, resolvi ser feliz e fui viver a vida, viver aventuras... e me apaixonei por João, que era mais novo, bom e bonito. Trabalhamos e namoramos por essas carvoarias». Olga foi uma mulher guerreira e sedutora; quando fala, nos seus lábios ainda se desenha a cor forte da paixão que vive na sua memória. Olhando esse casal, se percebe como a exploração nas carvoarias passa como um trator por cima das vidas e transforma histórias de amor em tragédias. Olga e João são almas sem sonhos ou de sonhos mutilados, guardados ainda em corações solidários. «Tenho sempre trabalhado de empreita. Já perdi a conta de quantos empreiteiros não me pagaram. Trabalhei pra Jerônimo, Heleno e Reinaldo. Esse último, dono de mercado em Ribas do Rio Pardo. Não recebi nada de nenhum deles. Tem de 6 a 7 anos que venho trabalhando em troca de comida, nunca tenho saldo de dinheiro. Dizem eles que eu fico devendo uma mixaria, eu sou tratado de qualquer jeito, não sei o preço de mercadoria não sei o preço de nada». Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1998 (Ripper, 2009, p. 230).

São textos completamente diferentes no estilo, na forma de abordar a história deste casal. Recebem tratamentos também distintos, subordinados às respectivas decisões editoriais. O segundo, mais «objetivo» e detalhado que o primeiro, nos traz

mais informações. Ambos nos levam a conhecer melhor os personagens da imagem e o contexto no qual ela foi produzida. Nos conduzem para um entendimento que se aproxima do intuito de denúncia característico do trabalho deste fotógrafo. Cumprem a função de aprofundamento no assunto retratado, ao mesmo tempo que evitam dispersões e fugas.

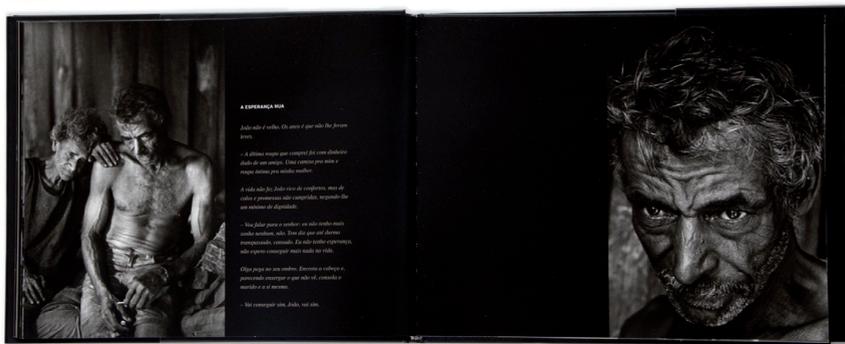


Imagem 1. Páginas 30 e 31 do livro *Retrato escravo*.

Fonte: Ripper & Carvalho, 2010.

Ao observar a fotografia, talvez não reparemos na cegueira de Olga. O primeiro texto toca no assunto, de modo sutil, ao falar que ela parece «enxergar o que não vê». O segundo, no entanto, não deixa dúvidas: «ficou cega trabalhando nas carvoarias». Não podemos negligenciar a relação com os demais textos que compõem as publicações. O livro tem o título de *Retrato escravo* e é permeado por diversos escritos a respeito do tema e isso é suficiente para direcionar a leitura das imagens que dele fazem parte. As legendas citadas nos possibilitam conhecer um pouco mais da vida desses personagens, mas sem que isso nos afaste da temática principal e dos objetivos visados.

O uso do texto para denotar a imagem é apenas um exemplo de estratégia que o autor pode usar para conduzir a leitura. Neste caso, textos na página, legendas ou mesmo o título do livro nos remetem ao assunto que Ripper quer colocar em discussão, nos livra de desvios. Nos faz olhar para essas vítimas da exploração de trabalhadores em situação análoga à escravidão. Age em conformidade com os anseios deste fotógrafo que optou por colocar sua obra a serviço dos direitos humanos.

3. RESPEITO AO FOTOGRAFADO

Uma outra característica da obra de Ripper diz respeito à maneira como isso é feito: para ele, não basta apontar para o problema a ser denunciado através de fotografias, não é suficiente documentar as situações com as quais não concorda ou contra as quais luta. Ao priorizar o olhar para o outro, sua busca por resgatar condições de dignidade deve passar também por sua relação com o outro na produção da fotografia. Por mais

precárias que sejam as condições nas quais se encontram – em boa parte das vezes – seus fotografados, eles devem receber um tratamento digno em termos de imagem. É preciso que enxerguemos não apenas as condições de desamparo, mas seu respeito por essas pessoas.

De um lado, a determinação de servir à causa faz com que Ripper muitas vezes prefira ter suas fotografias inseridas como documentos em processos do Ministério Público contra o trabalho escravo do que em publicações renomadas ou circuitos expositivos: «sempre voltado para os outros e omissos em relação a si próprio», como pontua Dante Gastaldoni (Ripper, 2009, p. 17). Por outro lado, seu respeito aos fotografados o coloca em uma outra discussão muito recorrente quando se fala em autoria e fotografia documental: o que uns colocam como «estetização da miséria», que o fotógrafo prefere discutir como direito ao belo, ou mesmo sobre a eficácia da fotografia como ferramenta de transformação social.

A fotografia se faz carregada de relações de poder e de controle nada equilibradas. Fotógrafo e fotografado habitam espaços bastante desiguais nestas relações. Além disso, como já apontamos, aquele que faz circular as fotografias e aqueles que as contemplam desequilibram ainda mais as forças e os discursos associados às imagens. Martha Rosler coloca que

o documental – mensageiro autoproclamado da verdade, filho da modernidade e parte de seu «mundo de vida» – é a prática fotográfica na qual se pode ser mais facilmente impugnados os princípios subjacentes do poder, e, entre todas as práticas artísticas contemporâneas, é onde é mais provável que se invoquem as questões éticas. Assim, a crítica ao documental se dirigiu principalmente a questionar a relação existente entre a imagem e a realidade visual fenomenologicamente entendida; a denegrir sua adequação metonímica com a situação que representa; e a por em dúvida a capacidade que possa ter a imagem de um campo visual de expressar experiências vividas, costumes, tradições ou histórias⁸ (Rosler, 2007, p. 249).

Um outro aspecto colocado por Rosler confronta a autoproclamada missão de falar daqueles que não têm voz: o acesso, a permissão para que a representação de suas identidades seja feita por pessoas que não fazem parte da comunidade documentada. Para Nair, «este desafio, de como representar a alteridade ‘corretamente’, é aquele que permanece sem solução por documentaristas preocupados em retratar realidades

⁸ Tradução livre para: «el documental — mensajero autoproclamado de la verdad, hijo de la modernidad y parte de su «mundo de vida» — es la práctica fotográfica en que pueden ser más fácilmente impugnados los principios subyacentes del poder, y de entre todas las prácticas artísticas contemporáneas, es donde es más probable que se invoquen las cuestiones éticas. Así, la crítica al documental se ha dirigido principalmente a cuestionar la relación existente entre la imagen y una realidad visual fenomenológicamente entendida; a denigrar su adecuación metonímica con la situación que representa; y a poner en duda la capacidad que pueda tener la imagen de un campo visual de expresar experiencias vividas, costumbres, tradiciones o historias».

sociais difíceis⁹» (Nair, 2011, p. 1202). Além da crítica pelo ângulo da recepção, da validade do trabalho como intenção e construção, há também o constrangimento anterior de autorização e compartilhamento de suas experiências pelo que são o «objeto» da empreitada.

4. ESTETIZAÇÃO

Fotógrafos documentais sociais também se deparam com a crítica ao tratamento estético, como se fosse possível se tratar de uma ausência de estética. Um temor de que «a forma estética pode eclipsar o significado literal¹⁰» (Rosler, 2007, p. 271). Uma das teses, a do efeito anestésico, é abordado por Susan Sontag (2003) em seu livro *Diante da dor dos outros*. Para a autora, que faz uma profunda reflexão sobre a circulação e apreciação de imagens de choque, questões como a superexposição, a repetição e o «embelezamento» podem amenizar o impacto e agir na anulação dos propósitos pretendidos. Mas, Sontag encara como um exagero a maneira como certas críticas se colocam.

Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece «estética», ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia – gerar documentos e criar obras de arte visual – produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente, o exagero mais comum é aquele que vê nesse poder dúplice um par de opostos. As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral (Sontag, 2003, p. 66).

Para Sontag, a fotografia age em uma duplicidade que não pode ser negada: ela é uma obra visual e deve lidar com suas construções estéticas como algo legítimo. João Roberto Ripper coloca um ponto de vista contundente:

começo a entender que o processo de exclusão passa pela anulação da beleza. Quando me perguntam se eu faço «estética da miséria», percebo que essa pergunta traz, na verdade, uma enorme carga de discriminação, porque algumas pessoas só concebem estética como sinônimo de beleza se ela vier da classe média ou da classe dominante. Não se aceita que exista beleza numa classe desprovida. Não se aceita, porque esses valores são simplesmente negados (Ripper, 2009, p. 25).

Além do esvaziamento de um debate mais aprofundado, corroborando uma tendência a análises mais superficiais quando o objeto é a imagem, barrando a colocação em pauta dos assuntos tratados com o argumento de que a fotografia está «muito trabalhada esteticamente», esse tipo de crítica embute o entendimento de que o belo não pode ser acessado – ou associado – às fatias mais desamparadas da sociedade. Mas,

⁹ Tradução livre para: «this challenge, of how to represent alterity 'correctly', is one that remains unresolved for documentarians concerned with portraying difficult social realities».

¹⁰ Tradução livre para: «la forma estética puede eclipsar al significado literal».

é preciso destacar que sempre há tratamento estético – ou «estetização» – e o que parece incomodar é que esse tratamento se aproxime ao dado a outros temas abordados pela fotografia. Walker Evans tinha uma preocupação estética enormemente embasada e sua escolha por fundos claros e poses frontais refletiam uma preocupação «estetizante» consciente (Lugon, 2010).

A proximidade com o assunto, vivenciá-lo, conhecê-lo com alguma profundidade, tudo isso são passos defendidos por muitos dos que se arvoram em um bom trabalho de documentação. Fazer parte da comunidade ou da temática a ser fotografada alcançaria um nível ainda mais desejável nesta relação com o assunto. Isso tudo envolve a percepção de diminuição da distância entre essas duas realidades: a do fotógrafo e a do fotografado.

Para Ripper, a fotografia deve ser compartilhada com aquele que está na frente da câmera. Seu método de trabalho passa por primeiro fazer contato com alguma liderança ou representação da comunidade onde irá atuar. Depois de explicar seus objetivos e necessidades, convoca uma reunião maior, num momento em que a maioria das pessoas da comunidade possa estar presente ou representada, com o mesmo intuito de deixar claro o que irá desenvolver. «Só trabalho uma vez aceito» (Ripper, 2015).

Um movimento de receber fotos ao invés de tirá-las. Algo que passa por um exercício constante, que deve ser fruto de um aprendizado, um cuidado, mas que dá bons frutos. «Muitas imagens boas surgem por você abrir mão de algumas fotos. Houve casos em que foi melhor esperar um pouco, respeitar a vergonha da pessoa, para depois conseguir a foto num melhor momento. A minha vida é muito pautada nas conversas, no aprendizado com os outros» (Ripper, 2009, p. 29). Como ele fotografa pessoas em situação de risco, desassistidas nos direitos mais básicos, esse cuidado precisa ser redobrado pois não admite que sua fotografia se torne mais um ato de agressão a essas pessoas.

5. AUTORIA COMPARTILHADA

Além do cuidado prévio de aproximação, Ripper tem um costume que o diferencia da grande maioria dos fotógrafos: o envolvimento posterior à captação e o retorno. Ele inclui no seu planejamento de trabalho, tempo para que as pessoas possam ver os resultados e interferir na edição.

Sempre ao final, às vezes em intervalos, esse material é projetado para as pessoas. Antes de projetar, esse material é editado: descarregado no computador, identificado e pré-editado. Quando se consegue fazer isso dentro da comunidade, várias pessoas da comunidade participam desse processo. Às vezes vão para a casa da pessoa onde eu estou [...] e participam dessa discussão, da escolha das fotos, me ajudam a identificar quem é fulano, o nome completo. Vão vendo que aquilo tudo fica ali. Na hora que eu vou projetar, as pessoas têm o direito de dizer «olha, essa foto eu não gostei por causa disso». Eu acho que não tem porque uma foto agredir uma pessoa (Ripper, 2015).

Ripper dá o direito aos fotografados de decidirem pela retirada de suas fotos do trabalho, caso se sintam incomodadas. Ele chega a se referir a esse processo de compartilhamento da edição como «coautoria», ampliando a ideia de que o que ele produz é parte de uma doação da gente que fotografa. Abrir mão de uma fotografia é algo que dói na alma de muito fotógrafo. Fazer isso a partir da opinião de um «leigo» em fotografia pode parecer ainda mais complicado. Na trama que engendra o fazer fotográfico e a formação do autor fotógrafo, mesmo daqueles mais bem-intencionados e preocupados com o outro, a edição e, principalmente, o descarte, é um ponto muito delicado.

Ripper é autor de imagens que emocionam pelo que elas «passam» de afeto ou de sofrimento (emoções), mas sem perder de vista o cuidado estético: são fotografias bonitas. Mas, tentar encontrar esses elementos estéticos, apenas no tratamento formal que Ripper dá a suas fotografias, talvez não seja a melhor maneira de observar sua inserção como autor. Sua obra se caracteriza, muito fortemente, pela forma de relacionamento com o fotografado.

Fotografar é fundamentalmente descobrir, reconhecer valores. E, para isso, o fotógrafo precisa se despir um pouco do egocentrismo, de querer ser o centro das atenções e se permitir estabelecer essa relação de comunhão, em que você aprende com o outro. Para mim, isso vem de berço, querer ver o que cada indivíduo tem de bom. Eu tenho uma grande fé nas pessoas e essa crença nos faz ter um envolvimento maior com o outro. Claro que há decepções no meio desse caminho. Mas, eu prefiro não desacreditar das pessoas, procuro mudar o foco do que vou documentar (Ripper, 2009, p. 19).

Colocar sua fotografia a serviço dos direitos humanos não significa, somente, se debruçar sobre esta temática, mas também inserir nas suas práticas cotidianas e estratégias autorais os preceitos que regem essa escolha. Ripper provoca um deslocamento na função autor ao estender sua atuação para além dos aspectos mais comumente relacionados com os autores fotógrafos, como a composição, a luz, o enquadramento, o foco. Embora defenda e aja nas escolhas formais, sua assinatura não está somente neste campo, mas, principalmente, em se colocar em relação com os fotografados. Sua fatura, para nos apropriarmos do termo das artes visuais que busca as marcas do autor na obra, está neste compartilhamento e respeito que interfere diretamente no seu modo de produção e de circulação de imagens.

Não seria a fotografia de Ripper uma tentativa de diminuir, de lidar com aquelas contradições colocadas por Berger, buscando alinhar os interesses a partir do respeito e da negociação? Uma espécie de apaziguamento dos interesses contraditórios?

A fotografia documental estimulada pelo desejo de transformação social enfrenta a oposição de todos os que se beneficiam com a manutenção do status quo. Esses, os que não querem a transformação – ou que se colocam ao lado de opressores – podem convocar uma série de argumentos, das mais variadas origens, para se contrapor à documentação que lhe incomode.

Fotógrafos como João Roberto Ripper, que colocam o seu fazer fotográfico – seja em documentações, seja em projetos sociais ou educacionais – voltado para denunciar situações de desigualdade são, muitas vezes, alvos de críticas que visam desviar a recepção de seus discursos. É preciso que se tenha muita atenção a questões éticas e reais propósitos desses fotógrafos. Não se pode dar espaço para novas maneiras de explorações e apropriações que violem, ainda mais, os direitos dos fotografados. É preciso, porém, da mesma maneira, ficarmos atentos para os reais motivos daqueles que os criticam. Precisamos observar os interesses de quem fala, sejam eles os interesses dos fotógrafos ou dos que criticam os fotógrafos. É importante que críticas não estejam a serviço de calar vozes que se colocam contra sistemas opressores.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2009). A retórica da imagem. In R. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BERGER, J. (2013). *Mirar*. Kindle edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, J.; Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Kindle edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- JOLY, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- KOSSOY, B. (2003). Reflexiones sobre la historia de la fotografía. In J. FONCUBERTA (Org.). *Fotografía: crisis de la historia*. Barcelona: Actar.
- LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- NAIR, P. (2011). *A Different Light: The Photography of Sebastião Salgado*. Durhan, Londres: Duke University.
- RIPPER, J. R. (2015). Entrevista ao autor em 13 de novembro de 2009.
- RIPPER, J. R. & Carvalho, S. (2010). *Retrato escravo*. Brasília: OIT.
- RIPPER, J. R. (2009). *Imagens Humanas*. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas.
- ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- SCHAEFFER, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madri: Cátedra.
- SONTAG, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.

A paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da *Collecção* *D. Thereza Christina Maria*

*El paisaje de Brasil en los álbumes de fotos
de Collecção D. Thereza Christina Maria*

*The Brazilian landscape in the photographic albums
of the Collection D. Thereza Christina Maria*

Solange DE ARAGÃO

Universidade Nove de Julho (Brasil)

solangedearagao@gmail.com

Euler SANDEVILLE JUNIOR

Universidade de São Paulo (USP, Brasil)

euler@usp.br

RESUMO: Este capítulo tem como objeto de estudo os álbuns fotográficos da *Collecção D. Thereza Christina Maria*, que integram o acervo da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, especialmente aqueles que apresentam imagens da paisagem brasileira no século XIX. Investiga-se o modo como a paisagem brasileira aparece nessas fotografias e o que as imagens revelam – paisagens urbanas, paisagens rurais, paisagens de rios em meio à vegetação, paisagens em transformação pela implantação de obras construídas pelo homem. Ressalta-se aqui a importância desses álbuns, assim como de várias outras imagens fotográficas que integram a coleção, como registro histórico dessas paisagens e do processo de transformação paisagística do Brasil no século XIX.

Palavras-chave: Collecção D. Thereza Christina Maria; fotografia; paisagem brasileira; século XIX.

RESUMEN: Este capítulo tiene como objeto de estudio los álbumes de fotos de *Collecção D. Thereza Christina Maria*, que forman la colección de la biblioteca digital de la Fundación Biblioteca Nacional, especialmente aquellos con imágenes de paisajes de Brasil en el siglo XIX. Investiga cómo el paisaje brasileño aparece en estas fotos y lo que muestran las imágenes – paisajes urbanos, paisajes rurales, ríos, paisajes en medio de la vegetación, la ejecución de las obras construidas por el hombre. Destacamos aquí la importancia de estos álbumes, así como varias otras imágenes que forman parte de

la colección como un registro histórico de estos paisajes y la transformación del paisaje en Brasil en el siglo XIX.

Palabras clave: Collecção D. Thereza Christina Maria; fotografia; paisaje brasileño; siglo XIX.

ABSTRACT: This chapter has as object of study the photographic albums of the *Collection D. Thereza Christina Maria*, that integrate the collection of the Digital Library of the National Library Foundation, especially those that present images of the Brazilian landscape in the 19th century. We investigate the way the Brazilian landscape appears in these photographs and what the images reveal – urban landscapes, rural landscapes, river landscapes amidst vegetation, landscapes transformed by the implantation of works built by man. The importance of these albums, as well as of several other photographic images that integrate the collection, as a historical record of these landscapes and of the process of landscape transformation of Brazil in the nineteenth century is emphasized here

Keywords: D. Thereza Christina Maria Collection; photography; Brazilian landscape; 19th Century.

1. INTRODUÇÃO



Imagem 1. *A cachoeira do Nery*, por Marc Ferrez. Marc Ferrez era um artista à frente de seu tempo. Mesmo quando elabora fotografias de registro de obras, imprime um valor estético às imagens. Na figura acima o fotógrafo tem o olhar atraído pela maciez das pedras e pela transparência das águas em meio à vegetação. Esta é uma das fotografias que integram a *Collecção D. Thereza Christina Maria* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

Fonte: Ferrez, M. *Obras do abastecimento d'agua do Rio de Janeiro: Cachoeira do Nery: primitiva*. Nova Iguaçu, RJ: [s.n.], [1877-1882]. 1 foto, pb, 19,2 x 24,7. Recupado de [http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/th_christina/iconcofre5_2_9/icon1028081.jpg]. Consultado [29/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

EM 1839, ERA ANUNCIADA, EM PARIS, a descoberta de Daguerre: a luz, ao incidir sobre uma lâmina de prata metálica disposta no interior de uma câmera obscura, possibilitava a fixação da imagem nessa lâmina por meio de processos químicos¹. Meses depois, chegava ao Rio de Janeiro o abade Louis Compté, trazendo a invenção ao país.

No Brasil, como se sabe, houve uma descoberta independente e contemporânea à de Daguerre. De acordo com Boris Kossoy (1980, pp. 13-14), Hércules Florence, um francês residente em terras brasileiras havia quinze anos, já em 1833, chegara a «razoáveis resultados com suas experiências de ‘impressão’ pela luz do sol», conseguindo registrar imagens de objetos fazendo uso de uma rudimentar câmera «obscura», de construção caseira (Kossoy, 1980, p. 18). Descoberta independente, que «não modificou nem influenciou o curso natural da evolução da fotografia», como assinala Kossoy (1980, p. 23), mas que merece destaque na história dessa forma de expressão artística.

As primeiras imagens da cidade brasileira, mais especificamente do Rio de Janeiro, registradas ainda por meio da daguerreotípia, datam de 1840 – embora sejam raros os exemplos de documentação de vistas e paisagens brasileiras por esse processo. Na Corte, como em outras capitais situadas na costa leste do Brasil, instalaram-se vários daguerreotipistas das mais diversas nacionalidades em ateliês abertos em ruas de grande movimento (Kossoy, 1980, p. 32). Mas, foi de fato na década de 1860, quando se difundiu a fotografia com base no princípio do «negativo-positivo», desenvolvido por Talbot, na Inglaterra, que aumentou significativamente o número de estabelecimentos fotográficos no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (Kossoy, 1980, p. 28).

Da mesma forma que os primeiros daguerreotipistas, a maioria dos fotógrafos do século XIX era estrangeira (Kossoy, 1980, p. 40). Muitas vezes, foi por meio do olhar estrangeiro, de fotógrafos como Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond e Augusto Riedel, que a imagem da cidade brasileira do século XIX foi registrada. Entre os fotógrafos nascidos no Brasil, destacam-se Marc Ferrez, que retratou diversas paisagens brasileiras, com o predomínio de imagens do Rio de Janeiro, e Militão Augusto de Azevedo, que registrou as mudanças da capital paulista, ao fotografá-la em dois momentos, em 1862 e em 1887.

Em uma época em que o maior lucro provinha do retrato de pessoas comuns e ilustres, esses fotógrafos reservaram parte de seu tempo para a fotografia de paisagens, alguns chegando mesmo a se dedicar, em determinados períodos, quase que exclusivamente a esse gênero fotográfico. É graças ao trabalho desses fotógrafos que podemos ter uma ideia bastante aproximada de como eram as paisagens do Brasil na segunda metade do século XIX, considerando que, no caso mais específico da fotografia de

¹ Existiram outros precursores dessa invenção, como o inglês William Henry Fox Talbot, que iniciou suas experiências em 1834, buscando, entretanto, o sistema «negativo-positivo». v. Kossoy, B. (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.14.

paisagens, é a sensibilidade do olhar do fotógrafo que determina o que deve ou não ser registrado e o que deve ou não ser enquadrado na composição.

As imagens da coleção *D. Thereza Christina* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) disponíveis *online* compõem um acervo de cerca de três mil fotografias, parte das quais retrata a paisagem brasileira do século XIX. Há fotografias belíssimas e reveladoras dessa paisagem e de seu processo de transformação na *Colleção*, cujo valor histórico precisa ser acentuado. Não apenas o valor histórico, mas também o valor estético dessas imagens, pois embora muitas vezes realizadas com a função específica de registrar lugares e a execução de obras, o fotógrafo por vezes não resiste ao encanto de vistas e paisagens, registrando-as em meio a uma sequência de imagens mais funcional.

A beleza dos rios e da vegetação, das cachoeiras então existentes, a paisagem de cidades do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, de colônias de imigrantes ao Sul do país, de outras localidades situadas mais ao interior, distantes da costa, a beleza da vegetação do Jardim Botânico e do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro, tudo isso aparece registrado nessas imagens. Isto pensando apenas do ponto de vista paisagístico ou da história da paisagem brasileira. Há também vários retratos sociais contidos nessa coleção.

Se considerarmos, como veremos adiante, que até fins do século XIX a fotografia paisagística não era tão valorizada como o gênero «retrato», a importância dessa coleção se torna ainda mais expressiva. Há álbuns de paisagens nessa coleção. Esses álbuns, assim como as fotografias isoladas que registram vistas e lugares, apresentam uma caracterização histórica mais precisa do que as imagens produzidas pelos pintores viajantes na primeira metade do Oitocentos. Correspondem ao registro histórico de lugares e vistas que se transformaram ao longo do tempo.

O objetivo principal é apresentar uma análise das imagens dos álbuns da *Colleção D. Thereza Christina Maria*, particularmente aqueles que apresentam fotografias de paisagens brasileiras – paisagens urbanas, paisagens de rios em meio à vegetação, paisagens em transformação, ressaltando a sua importância como registro histórico. Outras imagens de paisagens brasileiras que fazem parte da coleção, disponíveis *online*, foram consideradas para ressaltar a importância desta coleção para o conhecimento histórico das transformações paisagísticas do Brasil.

2. PRIMÓRDIOS DA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS NO BRASIL

Não que a fotografia lhe propicie documentos objetivamente mais corretos. Também ela, como outrora a gravura, é mais um processo analítico e interpretativo do que um puro subsídio mnemônico. Mas justamente por ser assim, os estudiosos podem valer-se dela como um meio de pesquisa (Argan, 1998, p. 63).

Até meados do século XIX, o papel de registro iconográfico das paisagens brasileiras coube primordialmente a pintores paisagistas, desenhistas, gravadores, gravuristas e aquarelistas. Foi a invenção da fotografia que trouxe novas possibilidades

aos profissionais interessados nesse registro. O abade Louis Compte, que trouxe para o Brasil o invento de Daguerre (Kossoy, 1980, p. 17), foi o autor das primeiras vistas de paisagens brasileiras realizadas por meio do daguerreótipo. O imperador D. Pedro II ficou tão maravilhado com a criação de Daguerre que encomendou ao daguerreotipista August Morand algumas vistas do palácio imperial de São Cristóvão e retratos da família imperial (Kossoy, 1980, p. 32).

Cerca de dez anos depois, por volta de 1850, Charles de Forest Fredricks anunciava no *Correio Mercantil* a venda de vistas do Recife, atribuindo um caráter prático e comercial a esse tipo de atividade, como assinala Boris Kossoy (1980, p. 33). Segundo Vânia Carneiro de Carvalho (1991), foi em meados da década de 1850, que os fotógrafos paisagistas como Augusto Stahl e Revert Klumb, iniciaram suas atividades no Brasil. Da extensa lista de fotógrafos apresentada por Boris Kossoy no anexo de seu texto *Origens e expansão da fotografia no Brasil* (1980), cerca de cinquenta retrataram vistas de cidades e províncias brasileiras entre 1850 e 1900, entre outras fotografias de paisagens – com alguns daguerreotipistas realizando trabalho semelhante ainda nas décadas de 1840 e 1850. Isso tudo em parte porque certos editores, ao perceberem um mercado latente para determinados gêneros de fotografia, passaram a se interessar pela comercialização de vistas fotográficas. Houve, evidentemente, fotógrafos como Marc Ferrez, cujo interesse pela fotografia de paisagens estava acima das possibilidades do mercado.

De fato, esse gênero de fotografia possuía um público certo – a princípio reduzido e composto basicamente por viajantes e imigrantes residentes no país, que enviavam essas imagens a seus parentes e amigos do exterior (Carvalho, 1991, p. 203). Mas, foi o retrato que constituiu, no Brasil, o «gênero mais comercializado da fotografia no século XIX» (Lima, 1991, p. 61). Solange Ferraz de Lima (1991) chama atenção para o fato de que embora as vistas fotográficas de cidades, ferrovias e da própria natureza não correspondessem ao principal «filão comercial» da fotografia, sua produção não foi insignificante nesse período. Todavia o ápice desse gênero fotográfico – a fotografia de paisagens – só seria atingido nas primeiras décadas do século XX, com a moda dos cartões postais (Lima, 1991, pp. 66-67).

É importante registrar ainda as possibilidades que a fotografia de paisagens colocava diante do artista:

Excetuando-se os trabalhos fotográficos encomendados por empresas privadas, fazendeiros e pelo Estado, as paisagens registradas transmitem mais diretamente o estilo ou mesmo o padrão de composição adotado pelo fotógrafo. Da seleção de temas ao arranjo formal, as vistas diferenciam-se dos retratos por tratar-se da feitura e veiculação de um produto cuja iniciativa cabe exclusivamente ao fotógrafo. Não são serviços contratados e, portanto, submetidos aos critérios estabelecidos pelo cliente segundo modelos estereotipados, mas produtos acabados para aceitação no mercado.

Indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano, as vistas representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época. (Lima, 1991, p. 67).

Para Solange Ferraz de Lima (1991), esse gênero de fotografia cria novas possibilidades para o exercício da linguagem fotográfica e estabelece novos padrões de visualidade. As paisagens registradas demonstram o estilo e o padrão de composição adotados pelo fotógrafo; por outro lado, «representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época» (Lima, 1991, p. 67). Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond, Revert Klumb, Rodolpho Lindemann, Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo estão entre os fotógrafos que registraram a paisagem brasileira na segunda metade do século XIX. Eram em sua maior parte europeus que vieram ao Brasil instalar seus ateliês em cidades cuja demanda era bastante promissora nesse setor. As paisagens do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Ouro Preto e de outras cidades de Minas Gerais, de Vitória (no Espírito Santo), de Recife e Salvador, de Manaus e Belém, de Cuiabá, da Paraíba, de Alagoas, do Rio Grande do Sul, de Goiás e do Maranhão foram retratadas pelos fotógrafos do século XIX. As imagens são todas em preto-e-branco (de acordo com a tecnologia do período), foram tiradas durante o dia e mostram características das paisagens no modo como se apresentavam na época ao olhar do fotógrafo.

No caso dos álbuns fotográficos da *Colleção Thereza Christina Maria*, constata-se que alguns deles foram feitos sim por encomenda, mas é interessante notar que por vezes o estilo de composição adotado pelo fotógrafo se sobrepõe a essa necessidade de registro feito sob encomenda. Talvez o caso mais marcante seja o de Marc Ferrez, que mesmo nas sequências de imagens de execução de obras não deixa de registrar a beleza dos rios, da vegetação e das paisagens brasileiras. Como afirma Alfredo Bosi: «O ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível» (Bosi, 2009, p. 36).

3. A PAISAGEM BRASILEIRA NA FOTOGRAFIA DOS ÁLBUNS DA *COLLEÇÃO THERESA CHRISTINA MARIA*

Há várias possibilidades de análise da presença da paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da *Colleção Thereza Christina Maria*, podendo-se pautar em diversas questões, como quais são as paisagens brasileiras registradas pela fotografia que compõe esses álbuns, quais são os elementos dessa paisagem, como se pretendeu retratar essas vistas e o que norteou o olhar do fotógrafo – entre a necessidade de registro e a experiência sensível da paisagem. Pretende-se aqui discutir algumas dessas questões e destacar os diferentes olhares sobre a paisagem e sobre a vegetação brasileira.

Fazendo uma busca no Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional, selecionando a coleção (Thereza Christina Maria), o material (fotografia) e o assunto (Brasil), é possível encontrar cerca de 600 registros fotográficos entre vistas panorâmicas, momentos históricos, retratos e fotografias de edifícios e de paisagens, especialmente das décadas de 1860, 1870 e 1880.

Sendo bastante expressivo o número de fotografias, poderíamos citar diversos exemplos de imagens, como a enseada de Botafogo no Rio de Janeiro, com seus muros cobertos por vegetação e suas construções, ainda horizontais, bordejando a orla; o

Rio de Janeiro entre 1865 e 1874; vistas de Petrópolis; lembranças de Nova Friburgo; edifícios como a casa da moeda e seus espaços livres fronteiriços ou o convento do Morro do Castelo; a cascata da Tijuca, retratada nas primeiras décadas do século XIX nas aquarelas dos pintores viajantes, e outras cascatas, como a cascata do Itamarati em Petrópolis, ou a cascata do Marmeto em Juiz de Fora, Minas Gerais; o Recife com seus sobrados de três e quatro pavimentos; a Exposição Nacional de 1866, a chegada do Conde d'Eu a Petrópolis em 1885; as colônias de imigrantes europeus, com suas casas simples, com empena de madeira e telhado de duas águas, em meio à vegetação; as diversas imagens da Estrada de Ferro D. Pedro II, que mostram o Engenho de Dentro e os arredores da estação, repletos de montanhas arborizadas e outras tantas imagens de paisagens registradas ao longo da estrada de ferro, que revelam a transformação dessas paisagens acompanhando o percurso da ferrovia (Marc Ferrez fotografou a estrada de ferro de Minas Gerais, do Rio de Janeiro e do Paraná); paisagens de rios e de pontes, às vezes de cachoeiras, em meio a uma vegetação rudimentar; o rio Paraíba do Sul, com construções ao longo de suas margens; o Passeio Público e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro; outras pontes em Minas Gerais, o dique em construção na Ilha das Cobras, as obras de canalização do Rio São Pedro (1889) e obras do novo sistema de abastecimento de água; a derrubada de árvores no Brasil; e muita vegetação tropical.

Apesar de diverso, em sua realização e motivações, o conjunto dessas imagens nos permite pensar não só em configurações e composições, gostos do olhar, formas de convívio e de apropriação do espaço, formas de morar, relações de trabalho e o intenso processo de transformação em curso, mas nos possibilita também perceber, por meio da observação e análise dessas cenas (que são de fato registros históricos), a intensidade da construção territorial da nação e dos aspectos simbólicos dessa construção durante o período que corresponde ao Segundo Reinado no Brasil.

Agrupando essas imagens por temas, teríamos:

- Panoramas e vistas de cidades brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, Petrópolis e Nova Friburgo, de algumas cidades de Minas Gerais, e do Recife;
- Edifícios que se destacavam na paisagem por sua arquitetura e seus espaços livres de edificação;
- Exposições e momentos históricos – a Exposição Nacional de 1866 e a chegada do Conde d'Eu a Petrópolis;
- Fotografias da Estrada de Ferro D. Pedro II, com 44 imagens de estações, rios, pontes, paisagens e edifícios situados ao longo da estrada de ferro;
- O retrato das águas – com várias imagens de cascatas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais;
- Fotografias de obras de canalização e de sistemas de abastecimento de água;
- Fotografias de casas e colônias de imigrantes europeus;
- Fotografias de espaços ajardinados na área urbana como o Passeio Público do Rio de Janeiro e o Jardim Botânico;
- Fotografias da vegetação tropical.

Nos panoramas e vistas de cidades brasileiras, as imagens são elaboradas por vezes com o artista fora da área urbana, mostrando a cidade com suas construções em meio às montanhas ou entre as colinas e o mar – a cidade vista de fora, constituindo uma paisagem mais ampla, compondo um panorama geral, que não revela portanto a problemática urbana, nem as questões intrínsecas à sociedade que a produziu e para quem foi produzida; outras vezes, as imagens são tiradas dos pontos mais altos da cidade, como os morros onde se situavam conventos e igrejas, com o artista inserido, portanto, na área urbana, mas direcionando o olhar ao que lhe parece mais importante de ser retratado – há de fato uma aproximação maior da cidade, mas esta é ainda vista de cima em seus aspectos físicos mais característicos, como o sítio, as ruas e os edifícios, sem uma aproximação evidente com o contexto social; é nas imagens das ruas, que focalizam as construções mais de perto, os espaços públicos e os transeuntes, que se evidenciam os problemas urbanos, como a falta de calçamento e de calçadas, a falta de iluminação pública, a ausência de árvores ao longo dos passeios e a precariedade de algumas construções erguidas no alinhamento dos lotes, e os contrastes sociais do Brasil naquele período. Há, portanto, uma variação na aproximação ou distanciamento do fotógrafo no momento de captura das imagens, com a cidade ora inserida numa paisagem mais ampla, contextualizando o espaço urbano em relação ao entorno de terrenos ondulados e arborizados, ora retratada em seus aspectos mais urbanos e sociais, em sua paisagem de ruas e casas, que por vezes expressavam sutilmente na fotografia as diferenças de classe.

A fotografia de edifícios deixa bastante claro que se pretendia registrar muitas vezes as construções mais importantes, mais suntuosas ou mais europeizadas do período – como os edifícios públicos da cidade, a residência dos governantes, as casas habitadas por europeus abastados. São construções destacadas também por seus espaços livres, ajardinados ou não, normalmente em frente ou circundando as edificações. O jardim, quando aparece, também é aquele europeizado, do século XIX, com estátuas e fontes, e não o tradicional, em que predominava o sentido dos usos cotidianos em detrimento do traçado geométrico, à francesa, ou sinuoso, à inglesa, e dos ornamentos já difundidos em catálogos e manuais, segundo os quais os jardins iam se tornando não só lugares de prazer, mas indicativos de bom tom e de civilidade, como se pensava, dos seus proprietários. É importante observar também que na maior parte dessas imagens não aparece a figura humana, sendo o destaque todo dado ao edifício em si.

O objeto dessas imagens não difere muito daquele das pinturas e aquarelas dos viajantes de princípios do Oitocentos, a não ser pela notória influência europeia na arquitetura e nos jardins já bastante pronunciada como indicativo da posição social. No entanto, não podemos desconsiderar o quanto as representações de paisagem desenvolvidas na pintura desde o Quinhentos e sobretudo no Setecentos demarcavam e educavam o modo de olhar, de apreciar e, portanto, de representar e conhecer a paisagem. Estes fotógrafos são herdeiros dessas formas de olhar, embora desde cedo a natureza específica da arte fotográfica, sujeita a uma exposição direta da luz, venha a introduzir novas temáticas (das quais ainda não trataremos aqui), que acabarão por

dialogar com as outras artes visuais. É no contexto dessa construção do olhar, mas também de sua profunda renovação no âmbito da vida urbana e da ideia de progresso, que esses fotógrafos buscam retratar as edificações e configurações consideradas mais relevantes do espaço urbano e de seus arredores, ou a partir delas procuram selecionar enquadramentos de suas vistas privilegiadas.

As fotografias de exposições e de momentos históricos de certa forma fogem ao escopo deste texto, mas devem ser mencionadas em função de seu lugar na coleção. As imagens da Exposição Nacional de 1866, por exemplo, não estão relacionadas à paisagem, uma vez que correspondem a interiores e não a imagens externas, não sendo, portanto, de interesse a esta pesquisa em particular, mas a outras pesquisas de caráter histórico. O mesmo pode ser dito em relação às fotografias da chegada do Conde d'Eu a Petrópolis, embora externas, remetem muito mais ao acontecimento histórico em si que às paisagens do Brasil.

Já a coleção de imagens feitas ao longo da Estrada de Ferro D. Pedro II é um registro importantíssimo de uma sequência de paisagens que estavam em pleno processo de transformação com a implantação da ferrovia. O número significativo de fotografias de pontes, cachoeiras e rios apenas ratifica a atração do olhar do fotógrafo pelo elemento água em movimento, mesmo quando a intenção primordial era a documentação. Nessas imagens muitas vezes se destaca também o relevo sinuoso, de montanhas, colinas e morros, cobertos por vegetação. Em algumas fotografias, aparecem as estações de trem ou mesmo outras edificações situadas ao longo dos trilhos, ou ainda espalhadas no entorno das pontes. São raras as que mostram a figura humana – às vezes junto às estações, às vezes caminhando sobre as pontes que cruzam os rios.

A quantidade expressiva do que se pode denominar «retrato das águas» revela o quanto esse elemento atraía o olhar do fotógrafo de fins do século XIX, seja pela beleza intrínseca das cascatas e quedas d'água, seja pelas possibilidades artísticas de seu registro na fotografia – a transparência, a cor, o volume, o contraste das águas com a vegetação do entorno, tudo parece inspirar a sensibilidade fotográfica desses artistas que ainda trabalham na transição entre a fotografia como registro e a fotografia como arte. Esses retratos das águas correspondem a algumas das imagens mais belas da *Colleção Thereza Christina Maria* e mereceriam um estudo à parte, especialmente colocando em análise o valor estético dessas imagens.

Em relação às fotografias das obras de canalização ou de abastecimento de água, se por um lado registram a transformação da paisagem, por outro apresentam um viés artístico a ser considerado, especialmente aquelas de autoria do fotógrafo Marc Ferrez, que já trabalhava de maneira sensível e por vezes extraordinária com o jogo de luzes e de sombras.



Imagem 2. As colônias dos imigrantes no Brasil com suas construções.

A arquitetura europeia mesclada à paisagem tropical.

Fonte: DIETZE, A. R. Colônias de imigrantes europeus. [S.l.: s.n.], [1869-1878].

Recuperado de [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon602739/icon602739.jpg]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

As fotografias das colônias de imigrantes possuíam a função aparentemente primordial de registrar as condições em que viviam os europeus no Brasil – como eram suas casas, como era a paisagem do entorno de suas construções, como estavam alojados em terras brasileiras. Eram imagens que não raro seriam enviadas à Europa e que muitas vezes iriam revelar a realidade dos colonos em contraposição à propaganda que se difundia nos países europeus de que os imigrantes que vinham para o Brasil enriqueciam facilmente. Essas fotografias mostram, por outro lado, a expressão cultural desses povos na arquitetura, que era produzida segundo os conhecimentos, gostos e costumes de seus moradores. À exceção de casebres muito rudimentares, as construções dos imigrantes mesclavam o gosto europeu à paisagem tropical do entorno, de uma vegetação tropical tão diferente daquela do continente europeu.

O Passeio Público e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro correspondem a espaços ajardinados da área urbana que atraíram o olhar de vários fotógrafos do período. Revert Klumb fez imagens do terraço junto ao mar do Passeio Público, ainda segundo o projeto original de Valentim, retratando também seus usuários – homens de casaco e cartola e mulheres com seus vestidos longos e o rosto coberto por véu – e o mobiliário distribuído junto ao terraço ou nos percursos de terra em meio aos canteiros

ajardinados, luminárias e bancos característicos do período. Klumb registrou imagens do Passeio Público antes das mudanças de 1862 (como em *Le Jardin Public: avant les travaux* de 1862) – fotografias históricas e raras, considerando-se que a maioria das vistas fotográficas do Passeio foram feitas depois da reforma de autoria de Glaziou. Além destas, há registros fotográficos da entrada do Passeio Público e muitas imagens da vegetação tropical de seus jardins, destacando a exuberância de algumas espécies. Essas fotografias, como as de Marc Ferrez e de Rafael Castro, fazem parte da coleção e são de inestimável valor histórico e cultural, da mesma forma que aquelas produzidas por esses mesmos fotógrafos que enquadram as alamedas de palmeiras imperiais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Apesar de toda a beleza da flora tropical, o Passeio Público e o Jardim Botânico eram espaços construídos e projetados pelo homem inseridos no tecido urbano ou em suas bordas. Alguns fotógrafos, no entanto, se aventuraram a capturar imagens da vegetação em seu habitat natural – nas florestas e nas matas ou nas proximidades de rios. E algumas dessas fotografias da vegetação das áreas florestadas e da Mata Atlântica ainda em fins do século XIX também integram a *Coleção Tereza Christina*.



Imagem 3. A vegetação tropical da Mata Atlântica registrada por Marc Ferrez.

Fonte: FERREZ, M. Mata Atlântica. Brasil: [s.n.], 1881-1884. 1 foto, colódio, p&b, 47,3 x 23,6. Recuperado de [http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326380/icon326380_12.jpg]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Uma imagem como a reproduzida acima, registrada por Marc Ferrez entre 1881 e 1884, dá protagonismo a um exemplar vegetal cujas dimensões podem ser percebidas pelo ponto de vista de onde se localiza o olhar do fotógrafo, ou a partir da escala humana da silhueta de uma pessoa que aparece de frente, com os braços cruzados, à esquerda e embaixo do espécime central, na parte inferior da foto, em sua base, no sub-bosque. Distingue-se ainda, em sua centralidade na imagem, pelas dimensões de seu caule, muito avantajadas em relação às árvores ao redor. A relativa clareira em que se encontra e o descampado que se insinua além das árvores que lhe fazem fundo sugerem que seja o remanescente de uma área florestal. A própria forma de sua copa indica o crescimento em meio à mata. Em sua copa, nota-se uma enorme quantidade de epífitas e aproveitando o eixo vertical da composição um mata-pau que lança suas raízes já bem vigorosas até o solo. O que teria movido o olhar do fotógrafo? A composição, entretanto, é cuidada, capturando a árvore em toda sua magnitude e contexto imediato.

Não podemos deixar de pensar, embora não se possa estabelecer relação sem outras evidências, que não se deve descartar, à vista da repercussão, a foto de 1861, feita por Carleton Watkins (1829–1916), O «Gigante Grisalho» (algumas de suas fotos trazem ao pé do exemplar uma figura humana, indicando a enormidade da espécie adotada como símbolo da força da natureza do país norte-americano). As fotos de Watkins, no Yosemite Valley, tiveram importante papel na preservação da área, mas se inserem em uma tradição cultural elaboradíssima de representação pictórica e identitária da paisagem dos Estados Unidos no contexto de sua expansão ao Oeste.



Imagem 4. O «Gigante Grisalho», de Carleton Watkins. Fonte: 1861, *printed after 1875* Carleton E. Watkins *The Grizzly Giant, Mariposa Grove, Yosemite, California*. Isaiah West Taber (Printer) *albumen silver print sheet and image: 12 x 7 7/8 in. (30.5 x 20.0 cm.)*.

Smithsonian American Art Museum. Recuperado de [http://americanart.si.edu/images/1994/1994.91.278_1a.jpg]. Consultado [31/03/2017].



Imagem 5. A vegetação tropical brasileira em seu habitat natural registrada por Revert Klumb. Fonte: KLUMB, R. H. Minas: Végétation. [Brasil]: [s.n.], [18--]. 1 foto, Estereograma, papel albuminado, p&b, 7,3 x 14,1 cm em cartão suporte: 8,4 x 17,5 cm.

Recuperado de [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon574763/icon574763.jpg]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Pode-se pensar também em estabelecer uma diferenciação entre o olhar estrangeiro e o olhar nacional sobre a vegetação tropical nessa coleção? Tendo como exemplos a fotografia da Mata Atlântica, de autoria de Marc Ferrez, e a fotografia da vegetação de Minas Gerais, de Revert Klumb, nota-se que enquanto a imagem de Ferrez destaca uma espécie e dá ênfase a sua altura em contraposição ao céu, direcionando o olhar do observador para o alto da imagem, a fotografia de Klumb enquadra duas palmeiras – uma à esquerda do observador, situada em ponto mais distante, outra à direita, mais próxima do observador e atraindo o seu olhar. Ou, seja, mesmo buscando retratar a vegetação tropical em seu contexto natural, Klumb procura elementos na natureza, neste caso, as palmeiras, que seriam facilmente identificados como tropicais pelo olhar europeu. Outras fotografias de Klumb, como as da floresta da Tijuca ou mesmo as imagens de espécies tropicais do Jardim Botânico e do Passeio Público reforçam ainda mais essa ideia de atração do olhar pela vegetação tropical, exótica aos olhos europeus, e facilmente reconhecida como tal pelos estrangeiros. Observa-se, portanto, que as relações entre o olhar estrangeiro e o olhar nacional podem estar permeadas de idas e vindas, demarcadas pela construção do olhar sobre o novo mundo, não só nos trópicos, como indicamos acima ao mencionar o trabalho de Carleton Watkins e as duas imagens citadas de Ferrez e Klumb. Esta seria uma investigação instigante – a da vegetação na fotografia americana no século XIX, e do Brasil em especial – para um próximo estudo.

Convém ainda assinalar, na ordem das transformações da paisagem, que a coleção também apresenta fotografias históricas ligadas ao processo de queimada das florestas

brasileiras, como na imagem produzida por Revert Klumb, intitulada *Une queimada* (Rio de Janeiro, 1860). É provável que para o olhar estrangeiro, capaz de valorizar por sua relação de alteridade mais as espécies e paisagens nativas que os próprios habitantes do Brasil, esta fosse uma visão muito triste de eliminação e devastação das nossas florestas.

4. CONCLUSÃO

A partir da investigação e análise das fotografias que compõem a *Colleção Tereza Christina Maria* da Fundação Biblioteca Nacional, e considerando indubitável seu valor histórico e cultural, constata-se que a paisagem brasileira está presente nesses álbuns de várias maneiras, nas vistas de áreas urbanas constituídas entre as montanhas e os rios ou entre as montanhas e o mar, em contraposição à imensidão do céu, no enquadramento de ruas ladeadas por sobrados e casas térreas, nas várias visões ao longo das ferrovias, das obras de canalização e de abastecimento de água, na composição das águas em cascatas e cachoeiras circundadas pela vegetação, na mistura do europeu com o tropical, no contraste das construções suntuosas e rudimentares, nas árvores e plantas tropicais fotografadas nos jardins, nas florestas e matas.

No caso dos fotógrafos estrangeiros, percebemos nessas fotografias que muitas vezes pretendiam mostrar o que era exótico e tropical e que, por outro lado, buscavam mostrar as construções e jardins que sob certos aspectos que se assemelhavam aos europeus. Por isso as várias imagens de plantas tropicais, do Passeio Público e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e de paisagens urbanas do Rio de Janeiro e de Petrópolis.

Por outro lado, fotógrafos como Marc Ferrez, que nasceram no Brasil, tinham o olhar direcionado a aspectos diversos da paisagem. A própria ausência de preocupação em retratar o que era exótico e o que era europeu em nossas paisagens dá lugar a uma forma distinta de fotografia, que assume aos poucos um viés mais artístico, mesmo quando documental. Antes de tudo, é necessário, portanto, distinguir o olhar estrangeiro do olhar brasileiro sobre a paisagem.

Mas é sempre a mesma paisagem e acima tudo uma paisagem em transformação, de devastação das florestas, de implantação da ferrovia, das obras de canalização e de abastecimento de água, das construções de imigrantes em meio à vegetação, da arquitetura produzida sob influência europeia, dos jardins públicos construídos pelo homem, das cidades que aos poucos se consolidavam e se expandiam avançando sobre as áreas florestadas do entorno. Ou seja, é a representação da paisagem brasileira do século XIX – período que de fato correspondeu a um processo mais acelerado de mudanças no panorama histórico, econômico e cultural, com repercussões profundas no lugar. Sobretudo, além de novas possibilidades sociais que a então nova técnica abria, destaca-se que a imagem se constrói em uma rica e complexa experiência estética e cultural, demarcada por uma sofisticada aprendizagem e elaboração permeada de muitas trocas e intercâmbios, de grande fascínio não só como registro de um olhar, mas como uma longa construção desse olhar que por vezes parece se oferecer de modo imediato – e não é.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. (1998). *História da arte como história da cidade* (4ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- BARDI, P. M. (1975). *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- BOSI, A. (2009). *Reflexões sobre a arte* (7ª ed.). São Paulo: Ática.
- CARVALHO, V. C. (1991). A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In A. FABRIS (Org.). *Fotografia: usos e costumes*. São Paulo: Edusp.
- FERREZ, G. (1985). *A fotografia no Brasil. 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte: Fundação Nacional Pró-Memória.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- KOSSOY, B. (1980). *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo.
- KOSSOY, B. (1989). *Fotografia e história*. São Paulo: Ática.
- KOSSOY, B. (2008, jun.). Fotografia e paisagem: o explícito e o oculto nas representações fotográficas. *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 39, pp.133-142.
- LIMA, S. F. (1991). O circuito social da fotografia. In A. FABRIS (Org.). *Fotografia: usos e costumes no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- MARX, M. (1980). *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp.
- MENESES, U. B. (1996, jun/ago). Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, nº 30, pp.144-155.

Entre Charles DeForest Fredricks e Benício Dias. Recife, uma cidade fotografada e os contraditórios do moderno

*Entre Charles DeForest Fredricks e Benício Días.
Recife, una Ciudad fotografiada en los contradictorios
modernos*

Between Charles DeForest Fredricks and Benício Dias.
Recife, a city photographed and the contradictions of
the modern

Fabiana BRUCE SILVA

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE, Brasil)

fabianabrucesilva@gmail.com

RESUMO: Repetir a tomada de uma fotografia é uma prática comum entre fotógrafos interessados na biografia de seus antecessores e nos trabalhos de «trazer de volta» o passado das cidades a evocar, reconstituindo as imagens a serem preservadas. Em 1943, o fotógrafo Benício Dias, nos traz uma dessas lições. Ele faz uma fotografia exemplar, se posicionando no mesmo lugar onde Charles DeForest Fredricks teria estado, no ano de 1850. A tomada é considerada histórica, porque aquela teria sido «a primeira fotografia de paisagem» feita em Pernambuco. Com isso, mas não necessariamente por causa disso, Benício é reconhecido em sua própria época como um dos fotógrafos que fazem o «caráter do Recife» aparecer. Mas em que mesmo as imagens se repetem ?

Palavras-chave: História da fotografia; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benício Dias; empatia.

RESUMEN: Repetir la tomada de una fotografía es una práctica común entre fotógrafos interesados en biografías de sus antecesores en los trabajos de «traer de vuelta» un pasado de las ciudades a evocar, reconstituyendo las imágenes para ser preservadas. En 1943, el fotógrafo Benício Días, nos trae una de esas lecciones. Él hace una fotografía ejemplar, posicionándose en el mismo lugar donde Charles DeForest Fredricks habría estado, en el año de 1850. La tomada es considerada histórica, porque aquella habría sido «la primera fotografía de paisaje» hecha en Pernambuco. Con eso, aunque no necesariamente por causa de eso, Benício es reconocido en su propia época como uno

de los fotógrafos que hacen un «carácter de Recife» aparecer. Pero ¿en qué mismo las imágenes se repiten?

Palabras claves: Historia de la fotografía; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benicio Días; Empatía.

ABSTRACT: To repeat the taking of a photograph is a common practice among photographers interested in the biography of their predecessors and the work of «bringing back» the past of cities, to evoke and reconstitute the images to be preserved. In 1943, the photographer Benicio Dias teaches us one of these lessons. He takes an exemplary photograph, positioning himself in the same place that Charles DeForest Fredricks had been in the year 1850. The photograph is considered historic as it was supposedly the «the first landscape photograph» taken in Pernambuco State, Brazil. With this, although not necessarily because of this, Benício gained recognition in his own time as one of the photographers that brought out «the character of Recife». But in what way do the images repeat themselves?

Keywords: History of photography; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benício Dias; empathy.

A PARTIR DE DUAS FOTOGRAFIAS DO RECIFE, cidade portuária do Estado de Pernambuco no Nordeste do Brasil, tomadas do mesmo lugar de observação, mas em épocas distintas (1850 e 1943), por dois fotógrafos, com um hiato entre elas de noventa e três anos, o propósito deste artigo é o de refletir seu uso, em parte naturalizado, como imagem da cidade, em parte biográfico, em parte histórico-memorialista, que expõe visualmente práticas culturais locais. Pretendendo ainda explicitar como essas fotografias são legitimadas institucionalmente: ao serem postas lado a lado, em 2016 – setenta e três anos depois de seu último registro. Elas adquirem como imagem, força discursiva, visual e política: duas preciosas fotografias, cujos recortes parecem se repetir.

Seus contextos, distintos, podem ser parcialmente recompostos, ao nos separarmos um pouco da documentação (Meneses, 2012). Podemos transcrever e imaginar os circuitos percorridos por ambos fotógrafos, que se afirmam na sociedade, em suas próprias épocas. Suas atividades podem ser parcialmente biografadas, partindo da fotografia mais recente (1943), de Benício Dias, quando ele recompõe a imagem ancestral da cidade tomada por Charles DeForest Fredricks (1850), em meio a outras imagens. Acentuando que o fotógrafo teria feito um «gesto de historiador» (Le Goff, 1984), de «coleccionador de antiguidades» ou de professor de «belas artes», como de fato era.

Essa imagem é recontada entre pesquisadores da cidade (2016), e mesmo agora, quando olhamos alguns de seus aspectos, em Benício e em DeFredricks: quando o primeiro arrudéia o Cais da Aurora, no entorno do edifício da esquina, e quando o segundo seleciona o templo a fotografar, na mesma Rua – a igreja dos ingleses. Como metáfora, Dias eterniza recortes de demolições e a imagem em DeFredricks elege «o templo» como o lugar de sua própria arte. Assim é que, para pensar as experiências

expressivas desses «artistas fotógrafos», seus «gestos sagrados», e para aproximá-los, o trabalho visa recorrer às observações da historiografia sobre os mesmos, e dialogar.

Essas operações têm igualmente o propósito de problematizar os usos da fotografia na pesquisa em História, para além do relato descritivo que indexa o espaço, o tempo e a técnica, como trabalho iconográfico. Que separa o estudo da fotografia do século XX e do século XIX. Quando sabemos, muito há a compreender a respeito da visualidade entre as épocas, se relacionarmos os processos, ao tempo histórico de maior fôlego. Questionando, com isso, o que toma a história da fotografia como uma «história de província»: os valores aí embutidos. Desta forma, é também um exercício para o historiador que busca incorporar aos conteúdos identificados as experiências expressivas do fotógrafo.

1. O QUE APARECE NAS FOTOGRAFIAS EM QUESTÃO ?

Em artigo publicado recentemente, Márcia Hazin e Raquel Vianna Florêncio (2016), pesquisadoras do IPHAN, apresentam na mesma página duas fotografias tomadas de um mesmo ponto de observação, em datas distintas, evocando o gesto de dois fotógrafos, muito importantes para o Recife. Não se trata de uma reprodução, mas os motivos aparecem para o leitor como superposição. O lugar fotografado apresenta quase frontalmente o perfil do casario disposto horizontalmente, como numa linha de inventário de bens imóveis. A demonstração é condizente com a metodologia adotada para a proteção de bens públicos de valor artístico ou cultural. Aqui, no caso, os referidos bens já não existem concretamente, na vida real. Ficaram as fotografias.

Não é um procedimento incomum, quando o foco da pesquisa é a preocupação com a preservação das cidades, com o patrimônio instituído. Posicionar-se no lugar do outro, do passado é, por sinal, bem recorrente. Mas, neste caso, a área em questão foi preterida nos processos de transformação da cidade: estava em vias de desaparecer. Não deixando, contudo, de ser monitorada, antes do fim, pelo «fotógrafo sensível» (2016). Ambas fotografias mostram um arruado como linha de fachada de casario, tendo, na tomada, entre a posição do fotógrafo, do lado de cá, na Rua do Sol, e o trecho fotografado na Rua da Aurora – a vista ao largo – o Rio Capibaribe. Há uma leve distorção entre a posição dos fotógrafos, quase irrisória.

As autoras lembram a avaliação de um antigo Diretor do IPHAN-Recife, que reconheceu o valor de registro e, por conseguinte, da obra do «artista-fotógrafo» quando este trabalhou para a instituição, entre 1960 e 1970, sugerindo que suas fotografias até poderiam «ser utilizadas pelo arquiteto [modernista] Lúcio Costa em seu trabalho sobre arquitetura» (2016: 40). O «reconhecimento» possibilita situar a visão da fotografia no contexto e suas transformações (?) nas últimas décadas, após o «boom preservacionista» dos anos 1980, que coincidem com a abertura política no país pós-1964, mas principalmente na passagem para o século XXI.

ENTRE CHARLES DEFOREST FREDRICKS E BENÍCIO DIAS
FABIANA BRUCE SILVA

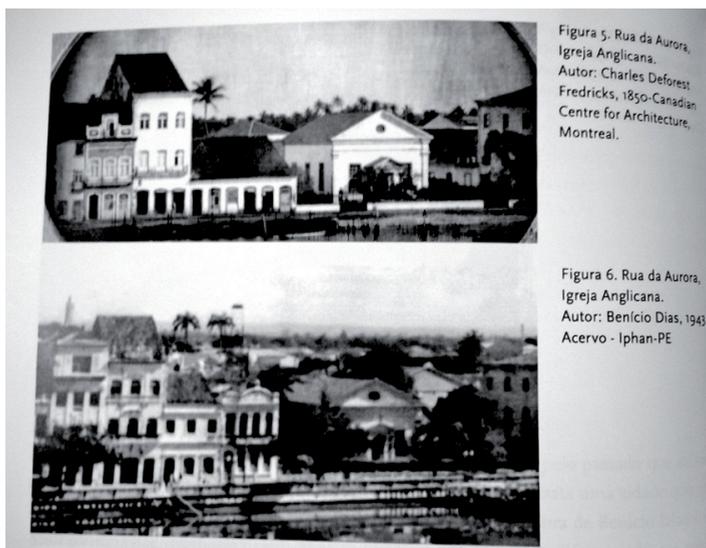


Imagem 1. O casario da Rua da Aurora e a «Igreja dos ingleses», Recife, entre Charles DeForest Fredricks e Benício Dias.

Fonte: Hazin & Florêncio (2016, p. 42).

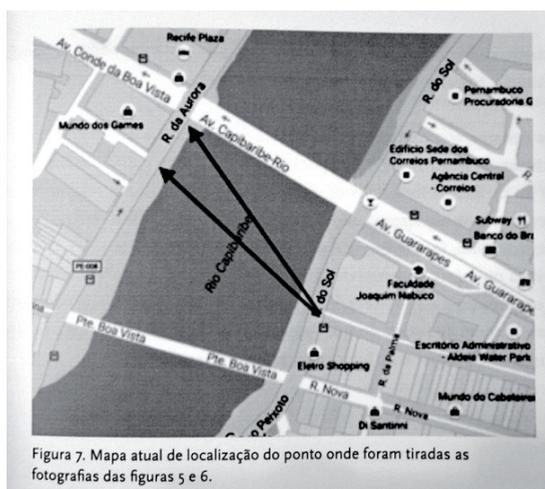


Imagem 2. Confirmando a posição dos fotógrafos, em 1943 e em 1850.

Fonte: Hazin & Florêncio (2016, p. 43).

O objetivo do contraponto (2016) é o de avaliar também a necessidade de precisão, de prova, decorrente do entendimento da história como «escola metódica», a identificar em sua escrita, a atestar, a existência dos bens no passado, dispostos cronológica e evolutivamente. Algo que, supõe-se, os fotógrafos também «reverenciam»,

para «presentear o futuro» (2016). Neste sentido, as ideias de uma «sagração da origem» e uma teleologia, parecem ainda estar presente nas práticas verbo-visuais, no entendimento do ato do fotógrafo. Ao trabalhar para a Superintendência do IPHAN, no Recife, entre 1960 e 1970, Dias teria se visto envolvido por essas percepções. Hoje, a instituição contém um pequeno arquivo com 90 fotografias de sua autoria, sendo que 33,3% destas referenciam o trecho da Aurora, demolido.

Gilberto Ferrez (1908 – 2000), «célebre pioneiro do estudo da história da fotografia» no Brasil, para quem «este meio de expressão não havia ainda obtido reconhecimento público nem institucional entre nós» (Vasquez, 1998), publicou «o primeiro estudo sobre a fotografia no Brasil», em 1946, na Revista de número dez do IPHAN. Ferrez, que também era conselheiro da instituição para os processos de tombamento a instituir as paisagens suscetíveis de proteção, utilizava, nos seus «álbuns fotográficos de províncias», o mesmo recurso de localização do fotógrafo na paisagem, como ferramenta gráfica prospectiva para demonstrar a posição correta da tomada.

Interessante anotar que se daria, no caso que relatamos, pelo menos uma dupla ausência: a que é própria à fotografia e a dos edifícios. A rua e o rio são os descritores principais da fotografia mais antiga, de 1850, um *électrotypo*, espécie de daguerreótipo, que se encontra nos arquivos digitais do Centre Canadian d'Architecture em Montréal, no Canadá (Hazin & Florêncio, 2016)¹. Semelhantes no enquadramento, alguns dos edifícios retratados, à esquerda, já não são os mesmos na fotografia de 1943, indicando que foram reformados e/ou reconstruídos no período até serem novamente fotografados. Somente o edifício principal, de destaque por seu valor monumental, à direita (a igreja), consta «o mesmo» em seus volumes coloniais, nas duas imagens.

Trata-se da «igreja dos ingleses» como era chamada pelos Recifenses na época, a «Igreja Anglicana», em releituras, situada na Rua da Aurora. A igreja vai desaparecer, junto com as casas contíguas – na época de Benício Dias –, para a abertura da Avenida Conde da Boa Vista, importante artéria do Bairro da Boa Vista que, vista de cá, do mesmo ponto de observação dos fotógrafos, ruma para oeste, marcando o desenvolvimento da cidade que se urbaniza rapidamente naquele sentido. Hoje, no entorno, para o sul, à esquerda, na mesma linha da Rua da Aurora, aparece o edifício do cinema São Luiz no n° 175 (inaugurado em 1952) e, para o norte, percorrendo a Aurora na direção de Olinda, saindo da imagem, é possível encontrar o Cemitério dos ingleses, no Bairro de Santo Amaro.

As ruas por detrás da Rua da Aurora também vão ter seu traçado modificado e desaparecer. A Rua Formosa que iria daquela esquina para dentro e acolhia a Maxambombas, tipo de bonde elétrico que passava naquele ponto por uma ponte de mesmo

¹ Architectural study of Recife, northern Brazil. Recuperado de [http://www.cca.qc.ca/fr/recherche?query=&filters=%7B%22people-collection%22%3A+%5B%22Charles+DeForest+Fredricks%22%5D%7D&lb_url=%2Ffr%2Flightbox%2Fsearch%2Fsummary%2Fcollection_321%2Fobject%2F1131]. Consultado [04/05/2017].

nome, de madeira e estrutura metálica, também vão desaparecer. Serão realizados aterramentos, prática comum no Recife, de áreas alagadiças e manguezais, ao redor (Pontual, 2001). Modificando definitivamente a parte continental do estuário talássico. Na altura da referida igreja, por sobre o rio, será construída uma Ponte de concreto e cimento armado, a atual Ponte Duarte Coelho, inaugurada em ca. 1943.



Imagem 3. Ponte da Maxambombas e Cais da Aurora.

Fotografia de Francisco Du Bocage, 1914.

Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Se o lugar era lembrado, antes, como o de encontro de ingleses e outros estrangeiros anglicanos e presbiterianos, vai passar a celebrar, depois dessa data, num «esforço memorialístico», o nome do donatário português dos Pernambucanos no período colonial, marcando um dos paradoxos do moderno, aos moldes do Recife². A cidade, no auge das modernizações promovidas pelo Estado, deveria adquirir um outro perfil. Antevia-se um «Novo Mundo» na direção do raiar do dia, homenageando o passado. Praiana, rural em vias de se urbanizar, o crescimento da cidade deveria acompanhar o desenvolvimento do Brasil, na década seguinte. As fotografias em questão mostram o que não mais existe, concretamente, na paisagem da cidade.

2. O CIRCUITO DE BENÍCIO DIAS

Com as fotografias de Benício Whatlhey Dias (1914-1976), vimos praticamente as últimas aparições daquela paisagem na Rua da Aurora³. Ele as fotografou entre ca. 1940 e 1944. Repetir a tomada de uma fotografia é uma prática comum entre fotógrafos interessados na biografia de seus antecessores e nos trabalhos de «trazer de volta» o passado das cidades a evocar, reconstituindo as imagens a serem preservadas.

² Como concebe Gilberto Freyre, no Manifesto Regionalista, de 1926, publicado em 1952. Recuperado de [http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf]. Consultado [04/05/2017].

³ Nos dias de hoje, o trecho em questão é o que faz cenário para a «Ponte do Galo da Madrugada», maior bloco de Carnaval da Terra, assim contemplado pelo Guinness Book, em 1995.

E Benício nos traz uma dessas lições. Ele faz uma fotografia exemplar, se posicionando no mesmo lugar onde Charles DeForest Fredricks teria estado, no ano de 1850.

A tomada é considerada histórica, porque teria sido «a primeira fotografia de paisagem» feita em Pernambuco. Com isso, mas não necessariamente por causa disso, Benício é reconhecido em sua própria época, nos anos quarenta e cinquenta, como um dos fotógrafos que fazem o «caráter do Recife» aparecer. Seu ato, seu gesto, inspira historiadores e outros produtores culturais que escolhem trabalhar a fotografia no Recife, que utilizam teorias, conceitos e intenções distintas, no acesso ao passado. Dos fragmentos de sua biografia e de seu exemplo, repetidos, é possível perguntar: em que mesmo essas imagens se repetem?

Dias era admirador de «antiguidades» – tradição local que remonta à 1885, como assinala Gilberto Ferrez, em 1946 -, e as colecionava. Com isso, vamos descobrindo que ele guardava fotografias de fotógrafos que viram o mesmo trecho do Cais da Aurora em outras épocas⁴. Em sua Coleção, na Fundação Joaquim Nabuco do Recife, nos surpreendemos confundindo as vistas. Benício demonstra ter admiração pelas panorâmicas (ca. 7,5 X 24cm) de Francisco Du Bocage e pelas fotografias de Manoel Tondella, feitas na década de 1910. Ele as usa como modelo para fotografar, talvez por viver um período onde as demolições, também fotografadas no passado, desde as reformas do porto, voltam a acontecer no cenário da cidade.



Imagem 4. Da Maxambombas, vista da Rua da Aurora e a Ponte da Boa Vista, com a Rua da Imperatriz, ao fundo. Fotógrafo não identificado, 1900.

Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Na década de 1950, Benício, já bacharel em Direito, possuía um studio de fotografia próximo da Aurora, na Rua da Imperatriz, nº 14, lugar onde Du Bocage, no passado, também havia se estabelecido. A Rua da Imperatriz, antigo Aterro da Boa

⁴ O site *Brasiliana*, da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, fez em 2016, uma apreciação interessante do Recife, seus fotógrafos, sua paisagem. Recuperado de [<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=francisco-du-bocage>]. Consultado [04/05/2017].

Vista, era, por sinal, Rua conhecida de casas fotográficas e ateliês de artes e artistas, desde o século XIX (Mello, 1985). O que vai se prolongar nas cercanias até, pelo menos, a década de 1950, com os estabelecimentos de fotógrafos profissionais e amadores do Foto Cine Clube do Recife (FCCR), de artistas criadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e da Associação de Cinegrafistas Amadores (ACA) (Silva, 2013)⁵.

Torna-se professor da Escola de Belas Artes do Recife, instituição que, a contrassenso, apoiaria «as inovações» das artes da cidade, como a «fotografia moderna». Era reconhecido amigo pessoal de Gilberto Freyre, que o considerava «um mestre». Em jornais da época, alguns de seus depoimentos indicam que em 1939 Dias trabalhava para a famosa DEPT, Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, da Prefeitura do Recife, durante a Interventoria. É quando faz as fotografias para a Exposição de Arte Sacra, do 3º Congresso Eucarístico Nacional. Depois disso, passa a estudar fotografia, assinando revistas estrangeiras de «arte fotográfica» e praticando com o «pessoal de casa» (Silva, 2013: 140).

Na verdade, até ca. 1927, o fotógrafo anota que não tinha «nenhum conhecimento de fotografia» (Silva, 2013: 140). Seu interesse pela «arte fotográfica» acontece na década de 1930. Até então, era frequentador das cercanias da Rua da Aurora com a Rua Formosa, como muitos pernambucanos e outros estrangeiros, especialmente ingleses, pois era também nesta Rua, no número 265, onde ficava o Club Internacional de Regatas (antigo Ultramarino)⁶. Esporte ao qual Benício se dedicava⁷. No Remo, participou como voga vitorioso, num *raid* náutico até Salvador, na *yole* Moema (Silva, 2013; Malta, Araújo, 2015; Guimaraens, 2016).

Benício Dias é autor, além da fotografia comparada à de Charles DeForest Fredricks, de uma sequência de fotografias que mostram a «Igreja dos ingleses», o casarão ao lado, sede do jornal A Tribuna, e o seu entorno, antes deles entrarem no processo de demolição, entre os anos de 1941 e 1943, como constam na sua coleção da Fundaj. Estes, deixaram de existir para dar lugar à Avenida Conde da Boa Vista. A ação de intervenção pública foi comemorada em relatório da administração Novais Filho, em 1946. Relatório que encerra oficialmente, no Recife, o ciclo da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas.

⁵ Onde aparecem nomes como: Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Alexandre Berzin, Clodomir Bezerra, Lula Cardoso Ayres, os irmãos do Rego Monteiro, Rebelo, José Maria Caetano de Albuquerque, Manoel Bandeira, Luis Jardim, Joaquim Cardozo, Pelópidas da Silveira, Alcir e Alcedo Lacerda, Roberto Câmara, Juventino Gomes, Ivan Granville, José Césio Rgeueira Costa, Armando Laroche, Joel Pontes, Ariano Suassuna, entre outros.

⁶ O casarão de nº 265, da Rua da Aurora, abriga hoje o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM).

⁷ O Clube Internacional de Regatas vai permanecer no endereço até ca. de 1938, antes de passar à sede no Clube Internacional do Recife, na Benfica. Hoje, as referências se confundem com o Sport Clube do Recife, na Ilha do Leite.



Imagem 5. Remadores no Rio Capibaribe, na altura da «Igreja dos ingleses», à esquerda, na Rua da Aurora. Fotografia de Benício Dias, 1941.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Tendo estado em posição semelhante à de DeFredricks, sabendo que aquele ali estivera, ele fotografa. Mas temos a sensação também, diante de algumas sequências suas de fotografias, trazendo os motivos que integram o entorno do que vai ser demolido dali à pouco, que Benício atua com urgência, diante do irremediável. Frequentador das cercanias, ele marca sua volta ao mesmo lugar em 1940, 1941, 1943. Fotografa a paisagem ao largo, como DeFredricks, mas também se «mistura na paisagem». Ele «arrudéia», como dizem os pernambucanos. E «faz parte» do que fotografa, como «fotógrafo moderno»: no casarão da esquina da igreja, se aproxima e entra no prédio já vazio, registrando sua fantasmagoria – luz e sombras.



Imagem 6. Interior do casarão de nº 197, na Rua da Aurora.
Fotografia de Benício Dias, 1943. Fonte: Coleção Benício Dias,
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

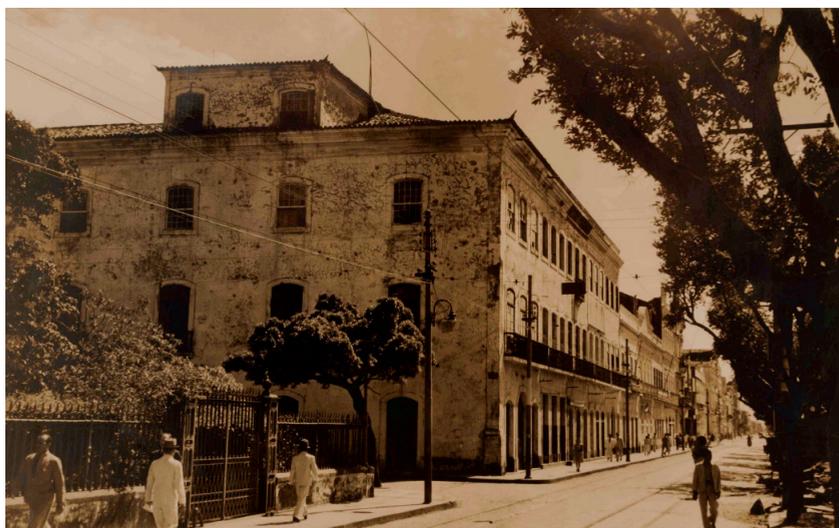


Imagem 7. Rua da Aurora, esquina com a Rua Formosa.
Fotografia de Benício Dias, 1943. Fonte: Coleção Benício Dias,
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).



Imagem 8. A Rua da Aurora, da janela do casarão, na esquina com a Rua Formosa. Fotografia de Benício Dias, 1943.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).



Imagem 9. Construção da Ponte Duarte Coelho e o «Novo Mundo»,
ao fundo. Fotografia de Benício Dias, 1941.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Atento aos detalhes, lhe interessa ver de perto janelas e portadas, onde se debruçou e onde passou, assim como a ponte recém-construída, ainda em obras, que entra de toda a forma, inevitavelmente, pela janela. De dentro do casarão, ao lado da «Igreja dos ingleses», Benício olha para o trecho da Rua da Aurora na direção sul, para mostrar como ainda era tranquila e bonita a esquina da Rua Formosa. E ao fundo, do outro lado do Rio Capibaribe, cresce o «Novo Mundo», em obras, na Rua do Sol. Recife que vai ter suas ruas alargadas, «pregada na cruz de grandes avenidas» (Silva *apud* Outtes, 2013). Não é um olhar somente pra fora. Na busca do motivo há um percurso, feito, muito possivelmente, várias vezes anteriormente.

3. A PRIMEIRA DATA

Então, teria sido Charles DeForest Fredricks (1823-1894) o fotógrafo que fez a primeira fotografia onde aparece o Recife, em 1850. Como marco da fotografia em Pernambuco, foi o historiador José Antonio Gonsalves de Mello (1985), quem primeiro fez referência ao fotógrafo estadunidense, que ele chama de «Carlos DeForest Fredericks». E o faz a partir da leitura das páginas do Diário de Pernambuco (DP), jornal mais antigo da região, «indispensável para quem quer reconstituir a história da fotografia em Pernambuco» (1985), já que os primeiros fotógrafos eram estrangeiros e atracavam no Porto. E o jornal publicava a chegada dos navios.

O DP anota que em 1851 DeFredricks estava em vias de terminar suas atividades de fotógrafo na Província e usava o «electrotypo», espécie de daguerreótipo, para fazer as tomadas de vistas da cidade. Teria feito outras tomadas antes da fotografia da «Igreja dos ingleses». Do porto, em especial, e para os lados de Olinda, ao norte⁸. Mas essas fotografias não teriam sido encontradas por José Antonio. Aparecendo como professor nos anúncios do jornal, certamente ensinava aos locais, e vendia seus equipamentos, antes de prosseguir viagem, costume entre os fotógrafos de então.

DeFredricks era presbiteriano e, como muitos viajantes, passava brevemente pela cidade do Recife antes de chegar ao Rio de Janeiro, destino principal e capital do Brasil Imperial, a Corte. Deve ter estado por mais de uma vez entre os pernambucanos. Fotografar recortes pitorescos da paisagem poderia ser muito mais uma distração sua, pois o costume era fazer os retratos dos endinheirados locais, de onde se tirava o «ganha-pão». Além de Recife e Rio de Janeiro, viajou pelo Norte do Brasil, entrando pelo Rio Amazonas adentro e também pelo Sul, no estuário do Rio da Prata (Levine, 1989).

⁸ No site da Enciclopédia Itaú Cultural são reproduzidas algumas dessas fotografias de DeFredricks, além da tomada aqui referenciada. Com atenção para a imagem anotada por Mello (1986), ao afirmar o pioneirismo de DeFredricks na fotografia de paisagens e de monumentos recifenses, tendo dedicado «aos arrecifes e ao porto da capital pernambucana a sua melhor habilidade», de uma vista do porto do Recife, tirada do Farol. Recuperado de [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21621/charles-deforest-fredricks>]. Outras de suas fotografias aparecem no The Paul Getty Museum, principalmente as do período em que já havia se estabelecido na Broadway. Recuperado de [<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2026/charles-deforest-fredricks-american-1823-1894/>]. Consultado [04/05/2017].



Imagem 10. A «Igreja dos ingleses», por Charles DeForestFredricks.
Fonte: Recuperado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_DeForest_Fredricks].
Onde está anotado: «Recife, 1851».

Segundo Gonsalves de Mello, DeFredricks teria vindo na sequência de dois outros fotógrafos do norte das Américas, os primeiros a se estabelecerem no Recife: José Evans, que teria vindo, na «contra-corrente atlântica», da Corte, o Rio de Janeiro, no início de 1843 e, dois anos depois, um tal de Mr. Roberto. De passagens breves, foi DeFredricks quem mais se demorou, somando períodos intermitentes de permanência. Carlos teria começado a trabalhar com «retratos coloridos de daguerreótipo» em meados de 1847, vindo do Maranhão, onde «tirou mais de três mil retratos» e, depois, em 1851, vindo dos Estados Unidos, onde aparece associado a Weeks a «anunciar retratos em eletrótipo» (Mello, 1985, p. 11).

Segundo anúncio, esse novo sistema tinha sobre o anterior a vantagem da ‘rapidez com que se tira’, o que permitia que o retratado conservasse a ‘expressão natural’. Vantagem também para retratos de crianças – coisa quase impossível com o daguerreótipo (Melo, 1985, p. 11).

Observando mais aproximadamente a imagem, encontrada correntemente na internet, refletimos a anotação do historiador sobre «o eletrotipo ser mais ligeiro», pois, no segundo casarão à beira do rio, contíguo à «Igreja dos ingleses», DeFredricks captura um homem, vestido de branco, encostado numa das portas. Teria estado tempo suficiente para ser daguerreotipado, vendo precisamente o fotógrafo do outro lado

do Rio Capibaribe? Interessado em técnicas mais rápidas, DeFredricks teria também se inteirado, e praticado, a calotipia, técnica de Talbot, que impregava o negativo-positivo e usava o papel salgado para impressão (Levine, 1989). Em região onde o daguerreótipo foi preponderante.



Imagem 11. Detalhe da portada de casarão contíguo à «Igreja dos ingleses».
Fonte: Recuperado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_DeForest_Fredricks].
Onde está anotado: «Recife, 1851».

DeFredricks mantinha uma «galería», aberta à visitação dos locais, no Aterro da Boa Vista, nº 4, atual Rua da Imperatriz, famosa rua de circulação de bondes, que ligava o porto às várzeas e engenhos, e de estabelecimentos de fotografia no século seguinte. O fotógrafo acentuava que as pessoas deviam vir conhecê-lo, «particularmente as famílias que estão para retirar-se da cidade» (Mello *apud* DP, 1985). Comunicar-se em inglês no jornal garantia-lhe que os cidadãos estrangeiros o ajudassem a esvaziar sua galeria: os que admiravam as vistas da cidade e desejavam enviar uma «cópia» do lugar para os seus amigos de fora, dando-lhes a exata ideia da «formação deste admirado porto»⁹.

⁹ A galeria parece ter permanecido aberta no nº 4 do Aterro da Boa Vista (Rua da Imperatriz), mesmo depois da partida de DeFredricks. Lhe sucedem na técnica da eletrotipia, A. Letart (o «Sr. Letarte», por Mello) e J. J. Pacheco (Mello, 1985). Interessante anotar que esta parte da futura Rua da Imperatriz acolheu outras galerias de artes e fotografias. Em 1948, o artista plástico Abelardo da Hora, idealizador da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), faz sua primeira exposição individual na casa de nº 67.

Gilberto Ferrez (1946) não anota a passagem de DeFredricks pelo Recife, pois vai concentrar-se em August Stahl, alsaciano, atuante na cidade em 1856 (1946), que teria passado na capital de Pernambuco no «vapor da Mala Real Inglesa Thames», «entrado no porto» em 31 de dezembro de 1853 (Mello, 1985). Ferrez anota ter, de Stahl, «vistas preciosas do Recife», feitas em papel albuminado, entre 1855 e 1859. Vai acentuar o uso do eletrotipo em Salvador, Bahia, sem referenciar diretamente DeFredricks. Quando fala, porém, da Bahia, começa logo dizendo que ali «os primeiros daguerreotipistas chamavam-se retratistas a eletrotipo» (Ferrez, 1946: 207).

Teria DeFredricks fotografado Salvador, ou ele teria sido, pelo menos o «professor do método» ali também? A data anotada por Ferrez para a Bahia é 1857 (1946). Neste momento, DeFredricks já estava bem estabelecido na Broadway, associado ao seu antigo mestre, Gurney, não tendo mais voltado ao Brasil depois de 1856. Na Biblioteca Nacional da França, há um retrato de «vista de arquitetura» que mostra o Studio de fotografia de DeFredricks e Gurney, em 1853. Impresso em papel salgado, o «retrato» demonstra o interesse do fotógrafo por técnicas mais ligeiras que o daguerrotipo¹⁰.

Essa nota nos leva a pensar a necessidade de integrar os registros e os percursos dos fotógrafos no Brasil, nos anos iniciais, entre as «Províncias», outros Estados nações das Américas e «Ultramarinos», usando uma expressão do século XIX, e corroborando Robert Levine (1989). Neste sentido, importante acentuar que «o Carlos» também esteve em Cuba, onde fotografou as paisagens da ilha, quando de seus itinerários entre o Brasil e a América do Norte¹¹. Depois de 1856 já em Nova York, sua casa fotográfica era conhecida como «DeFredricks Temple of Arts». Famoso, fotografou «Tad», filho do Presidente Abraham Lincoln¹².

4. UMA MESMA IMAGEM ?

Sim e não. Ao fazer o registro de «sua igreja», em meio ao casario colonial da Rua da Aurora, DeFredricks faz aparecer, em 1850, «outro credo» na paisagem da cidade católica, aqui, *ao seu modo protestante*¹³. Mas a paisagem que faz aparecer não traz indicativo algum de que desaparecerá: Recife era ainda profundamente, e visualmente, rural – apesar de litorânea. Ele é que não permaneceria. Estrangeiro, a fotografia era, sem dúvida, um objeto que fazia parte das suas trocas sociais e simbólicas, através das

¹⁰ Disponível *on line* no site da BNF, Gallica [<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22charles%20deforest%20fredricks%22%29%20and%20dc.type%20all%20%22image%22&suggest=0#resultat-id-1>]. Consultado [04/05/2017].

¹¹ Observar também o estudo de Robert Levine sobre Cuba (1990).

¹² Library of Congress. Recuperado de [<https://www.loc.gov/photos/?q=Charles+DeForest+Fredricks>]. Consultado [04/05/2017].

¹³ Fazendo um trocadilho com a ideia de Gilberto Freyre (1900-1987), para quem Recife – e o Nordeste – viveu o modernismo de sua própria forma, regionalista, enfatizando seus próprios contraditórios.

quais faria fortuna, voltando, quando saciado, para sua própria terra, para Nova York, na América do Norte.



Imagem 12. A Ponte e a demolição que vai chegando. Fotografia de Benício Dias, 1943.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

No sentido de estudar o que chama de *Images of history*, Robert M. Levine introduziria na historiografia da fotografia o propósito da integração dos estudos, relacionadamente, cruzando mares, para além do escopo regional¹⁴. Em algumas de suas passagens, ele recupera DeFredricks acentuando um Recife que crescia católico e oligárquico, como parte de um circuito maior de instituição de visualidade. O século XX encontra essa oligarquia a demonstrar um certo tédio com a paisagem e empenhando-se em controlar as populações que «manchavam a vista ao largo», amocambados em lugares impróprios (Freyre, 1926). Estes, viviam às margens das decisões administrativas.

Para que pudesse emergir um *Caminho novo* e um *Mundo idem*, incrementam-se as modernizações, recuperando práticas importadas de uma *belle époque* tardia (Needell, 1993), carreada pelo Rio de Janeiro, cidade com a qual «o Recife se comparava», a acreditar ser «um Rio menor», não menos belo, ao seu modo. A relação entre a preponderância de uma determinada «paisagem da cidade» e as práticas religiosas que se apegam às instituições do Estado, a determinar o que deve permanecer, passaram a ser

¹⁴ Aproveito este artigo para agradecer ao Professor Marc Jay Hoffnagel, da UFPE, que me indicou a leitura de Robert Levine, quando soube de meu projeto de Doutorado sobre a fotografia, em 2001.

melhor discutidas depois da década de 1980, no Brasil¹⁵. A historiografia aponta para o Estado Novo, que repetiu, como eco, ações das primeiras duas décadas do século XX, «demolindo» partes de um mundo que poderia restar, principalmente na parte continental do estuário, por onde o Recife viria a crescer.

Quando comparamos as duas fotografias de um mesmo recorte de cidade, intentamos problematizar também seus comentadores e suas visões de história. Uma história que, talvez, se contente em provar, simplesmente, que algo foi construído, existiu e que não existe mais, e ter saudade do que se perdeu. Mas é mais complexo. As transformações urbanas carregam um propósito que indica os valores locais, as práticas sociais, possibilitando e não possibilitando a preservação, somente possível de ser visualizada de forma crítica na proporção em que são mobilizadas e reconhecidas as forças sociais presentes no «cenário» dessas transformações, as suas imagens. Enfim, pela disponibilidade para compreender, no presente, essas forças.

Na história da cidade do Recife, contextos intervencionistas de transformação dos espaços urbanos se repetem, quase como um «estilo» das administrações locais, em detrimento da consulta pública. Nas fotografias de Benício Whatlhey Dias, entendemos que o fotógrafo tinha consciência não somente desses lugares, mas também dessas tensões. Benício, à propósito, era reconhecido, nos idos de 1941, época em que fazia as fotografias da esquina da Rua da Aurora com a Rua Formosa, como um fotógrafo «camera conscious». Assim dizia o *Jornal do Commercio*:

O caráter do Recife só agora começa a surgir através da fotografia. Através dos fotografos que, ao contrário daqueles de antigamente, preocupados com a fidelidade do motivo e com o equilíbrio gráfico da composição, procuram sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade. Rebelo, Oscar Maia, Lula Cardoso, Ulisses Freire, Jujú, são alguns desses fotografos *camera conscious* que começaram a ver a cidade com o recurso da objetiva de uma máquina. Benício W. Dias e Alexandre Berzin, o primeiro amador e outro profissional – (...) – têm produzido a mais larga documentação da cidade. Documentação sem a forma rígida da reprodução, mas com um profundo sentido interpretativo¹⁶.

Esse «caráter da cidade» que começa a aparecer expressivamente coincide por um lado, com o advento do automóvel, que vem para promover a «integração nacional», nas décadas de 1940 e, com mais força na de 1950. Fundamentando a modernização e provocando, também, uma transformação significativa na imagem da cidade. No

¹⁵ Como quando se avalia, na década de 1980, o quantitativo dos bens imóveis que merecem a proteção patrimonial e observa-se que a maioria eram bens religiosos, seguidos por fortificações e bens imóveis isolados, de comprovada antiguidade, representativos do passado colonial do Brasil (Falcão, 1984). Mas, por este senso, a «Igreja dos ingleses», não preencheu os requisitos da época para a proteção, muito menos seu casario contíguo.

¹⁶ *Os fotografos do Recife*, comunicado da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo. *Jornal do Commercio*, Recife, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3.

Recife, as demolições e os aterramentos passam a ser comuns, desde então (Pontual, 2001). Um arruinamento provocado. Não aquele que aparece como «vestígio de uma estrutura no tempo», resultado de algum infortúnio e que pode vir a ser reconstruído. Benício Dias sabia o que ia ser demolido, sabia do «novo», e agiu como fotógrafo: um vento lhe empurrou para o futuro onde ele via as ruínas do passado, a lembrar Walter Benjamin.

Sabemos também que Benício era sensível à experiência artística, além de ter um interesse real pela história da cidade. O que, talvez, o levava a considerar, por empatia, a disponibilidade para «olhar como o outro havia olhado». A considerar os valores do fotógrafo do passado, que ele persistia existir, e cujo lugar, talvez reconhecesse, deveria trazer um ritmo próprio de tempo, «ao largo». Ao fotografar a «Igreja dos ingleses» sua perspectiva de tempo era, contudo, outra, pois via tudo mudar rapidamente e sabia que podia mudar seu lugar de observação, no entorno do que via. Que podia ensaiar e se posicionar, como experiência, no mesmo lugar da tomada de DeFredricks, mas também mudar de posição, diversas vezes.



Imagem 13. Calçada de pedras portuguesas da «Igreja dos ingleses», na esquina da Rua Formosa com Rua da Aurora. Fotografia de Benício Dias, ca. 1940.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Mas ele sabia que antevia ruínas, um vazio de destroços, e que, na sequência, veria um novo perfil da cidade. E, diante do imponderável, ele só podia acompanhar essa reconfiguração fotografando. Neste ensaio – Entre Charles DeForestFredricks e Benício

Dias. Recife, uma cidade fotografada e os contraditórios do moderno – pretendeu-se acompanhar o aparecer do «Recife como paisagem» e como «paisagem moderna» (Benjamin, 1987), mais como «fenômeno de expressão» do que como representação e significação, muito embora essa «trindade» da imagem tenha sido realizada em algumas passagens, incompletamente. «O Recife» apareceu também como «esquematisação do tempo» vinculado ao lugar fotografado em seus motivos e aspectos. Um tempo que a fotografia possibilita visualizar: não somente aquele do «nascer e do persistir», mas também o do «morrer e sobreviver à sua própria morte» (Didi-Huberman, 2013).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1987). Doutrina das semelhanças. In *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDES, D. (1987). Para reler o Recife e suas origens. In A. P. REZENDE (Org.). *Recife: que história é essa?* (pp. 15 – 36). Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FALCÃO, J. de A. (1984). Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In S. MICELI (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.
- FERREZ, G. (1946). A fotografia no Brasil e um de seus mais destacados servidores: Marc Ferrez (1843 – 1923). *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, nº 10, pp. 169 – 305.
- FERREZ, G. (1952). *Álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes*. Recife: Indústria Gráfica Brasileira.
- HAZIN, M., & FLORÊNCIO, R. V. (2016). A coleção de fotografias de Benício Whatley Dias no arquivo do IPHAN em Pernambuco. In C. GUIMARAENS. *Museografia e Arquitetura de Museus. Memória e Fotografia* (pp. 37 – 45). Rio de Janeiro: RioBooks.
- LE GOFF, J. (1984). Documento Monumento. In R. ROMANO. *Memória e História*. Enciclopédia EINAUDI. Edição Portuguesa – Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- LEVINE, R. (1989). *Images of history. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Londres: Duke University Press.
- LEVINE, R., & HOFFENBERG, H. L. (1990). *Cuba in the 1850's: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. Tampa, FL: Univ of Southern Florida.
- LISOVSKY, M. (2011). A paisagem e a proveniência dos lugares. *Contemporânea | comunicação e cultura*, 09(02), 281 – 300.
- MALTA, A. O. L., & ARAÚJO, R. de C. B. de. (2015). *Benício Dias: fotografias*. Recife: Cepe: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- MAUAD, A. M. (2016). O passado em imagens. Artes visuais e história pública. In J. R. de ALMEIDA, A. M. MAUAD, & R. SANTHIAGO (Orgs.). *História pública no Brasil. Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz.
- MENESES, U. B. de. (2012). História e imagem: iconografia/iconologia e além. In C. F. S CARDOSO, & R. VAINFAS (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Campus/ Elsevier.

- MELLO, J. A. G. de. (1985). A Fotografia. *Diário de Pernambuco. Arte e Natureza no 2º Reinado*. Recife: Fundaj/Massangana.
- NEEDEL, J. (1993). *Belle époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- OUTTES, J. (1991). *Recife pregado à cruz das grandes avenidas. Contribuição à história do urbanismo (1927 – 1945)*. Recife: UFPE/MDU.
- PONTUAL, V. (2001). *Uma cidade e dois Prefeitos. Narrativas do Recife nas décadas de 1930 a 1950*. Recife: Editora da UFPE.
- SILVA, F. B. (2013). *Caminbando numa cidade de luz e de sombras. A fotografia moderna no Recife, na década de 1950*. Recife: Fundaj/Massangana.
- VASQUEZ, P. K. (1998). Depoimentos. Gilberto Ferrez: «A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores...». In M. I. TURAZZI. *Fotografia* (pp. 18 – 34). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN – nº 27*. Brasília: MEC.

O corpo, a câmera e o ato de fotografar¹

El cuerpo, la cámara y el acto de fotografiar

The body, the camera and the act of photographing

Carolina PERES

Universidade Estadual Paulista (UNESP, Brasil)

cp.carolina@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta uma proposta de leitura ampliada sobre o dispositivo fotográfico, sendo a câmera fotográfica um elemento importante na construção de um pensamento em fotografia. Ao olhar a câmera para além de suas possibilidades técnicas, vemos que seus recursos orientam deslocamentos no espaço e são fundamentais na construção de um determinado ponto de vista em relação a um assunto. A partir dessas considerações iniciais, são apresentados diversos exemplos no contexto da fotografia como linguagem artística, com o objetivo de oferecer uma leitura sobre a percepção da câmera na produção fotográfica, nos estudos teóricos e a consequente influência e diálogo com a imagem propriamente dita.

Palavras-chave: Fotografia; dispositivo fotográfico; processos artísticos.

RESUMEN: En este artículo se presenta una propuesta de lectura ampliada en el dispositivo fotográfico, y la cámara un elemento importante en la construcción de un pensamiento en la fotografía. Al mirar a la cámara, además de sus posibilidades técnicas, vemos que sus recursos guían los cambios en el espacio y son fundamentales en la construcción de un punto de vista particular en relación a un asunto. A partir de estas consideraciones iniciales, se presentan varios ejemplos en contexto de la fotografía como lenguaje artístico, con el fin de proporcionar una lectura sobre la percepción de la cámara en la producción fotográfica, los estudios teóricos y la consiguiente influencia y el diálogo con la propia imagen.

Palabras clave: Fotografía; dispositivo fotográfico; procesos artísticos.

ABSTRACT: The present article presents an extended reading proposal about the photographic device, being the photographic camera an important element in the construction of a thought in photography. When looking at the camera beyond its technical possibilities, we see that its resources guide displacements in space and are fundamental in building a certain point of view in relation to a subject. From these

¹ Pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Parte do material apresentado neste artigo é resultado desta pesquisa, realizada durante os anos de 2013 e 2015, sendo este texto uma versão do artigo publicado no Brasil (*DATJournal*, 2018).

initial considerations, several examples are presented in the context of photography as an artistic language, with the aim of offering a reading about camera perception in photographic production, theoretical studies and the consequent influence and dialogue with the image itself.

Keywords: Photography; photography device; artistic processes.

1. A CÂMERA FOTOGRÁFICA

A CÂMERA É UM OBJETO que posiciona o fotógrafo no espaço e, por meio deste dispositivo, ele entra em contato com a cena que ele busca fotografar. Considerando que a câmera possui um corpo de natureza técnica, é possível afirmar que há uma relação corporal entre o dispositivo e o fotógrafo, responsável por indicar um posicionamento em algum lugar. Desse tipo de relação, diferentes vínculos são criados com o ambiente e de alguma forma dialogam com a imagem fotografada. O fotógrafo se move em busca de uma imagem de acordo com seu interesse, e, ao mesmo tempo, se orienta pelos recursos oferecidos pela câmera, como, por exemplo, o tipo de lente utilizada e a estrutura do equipamento, entre outros. O modo como decorre sua ação pode também influenciar no resultado final da imagem, ou seja, sua presença pode ser notada por pessoas no entorno ou pode ser marcada por uma discricção que o faça passar despercebido. É comum que alguém que tenha uma câmera na mão desperte o interesse de pessoas próximas para posar para uma foto, esta é uma consequência imediata e natural gerada pela presença do dispositivo. Nesse sentido, ser notado ou não diz respeito também a uma escolha, a qual irá reverberar diretamente na imagem.

De modo mais geral, qualquer câmera irá influenciar a percepção que se tem da cena observada. André Rouillé (2009) aponta para esta condição inerente ao uso da câmera a qual influencia diretamente a maneira como a cena é percebida e a imagem capturada.

Tal qual a ciência e todos os sistemas de referência, é *nas* coisas e *nos* próprios corpos que a fotografia dispõe seus observadores parciais. O que cada um deles sabe ver de específico, o que só cada um poderá apreender, não depende de sua subjetividade, mas da pertinência de seu ponto de vista. Esse ponto de vista ideal nas coisas e nos corpos provém tanto dos instrumentos (a perspectiva linear dos ópticos, a sensibilidade dos filmes, o obturador, etc.) quanto dos procedimentos utilizados pelo observador. (...) Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas. É por aí, aliás, que a fotografia e a ciência encontram a arte. (Rouillé, 2009, p. 203, grifo do autor).

Rouillé adota o termo «observador parcial» para demonstrar que existe uma condição que faz com que o fotógrafo reconheça uma possibilidade dentre tantas outras. Condição esta que é delimitada pelo lugar que ele ocupa no espaço. A ação de

fotografar se dá justamente pela maneira como se ocupa um lugar, onde as transformações e mudanças de ponto de vista ocorrem pelo deslocamento ou mesmo por novas escolhas, seja de espaço ou de equipamento. Temos então um modo de ver que se transforma constantemente e se relaciona com as experiências do fotógrafo, mas é essencialmente guiado pelo dispositivo fotográfico. Consequentemente, a imagem se compõe tanto da referência com a cena como das percepções de quem fotografou. Nas palavras de Rouillé, «a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)» (Rouillé, 2009, p. 204). Por mais simples e despreziosa que possa ser uma fotografia, ela será um reflexo deste processo.

Aproximando um pouco da prática fotográfica, estas diferenças se evidenciam em um processo criativo, visto que cada câmera coloca o fotógrafo em contato com o assunto de forma distinta. Isto fica evidente na maneira como ocorre a manipulação da câmera em função de suas características e na forma como o olhar é dirigido ao visor. No caso aqui apresentado, foram usados dois tipos de câmeras com o objetivo de investigar na prática a reflexão teórica acerca do dispositivo fotográfico: uma câmera DSLR² e uma câmera de celular. Por possuírem estruturas diferentes, foi possível verificar como ocorre a percepção do espaço em função do visor que cada uma delas dispõe. Com o celular, a imagem é visualizada na tela ao mesmo tempo em que é possível visualizar todo o entorno que está fora desta imagem. Neste caso, o olho fica afastado da câmera e os braços se expandem em direção ao assunto (Imagem 1).



Imagem 1. Imagem vista pela tela do celular. Fonte: arquivo pessoal.

² DSLR é uma sigla em inglês para *Digital Single Lens Reflex*.

Com a câmera DSLR, temos outra situação, ou seja, o olho fica confinado no visor e o corpo assume uma postura mais contraída. O campo visualizado limita-se a uma área retangular. A busca pelo assunto se dá por uma varredura do espaço com a própria câmera ou pela constante aproximação e afastamento da câmera do rosto do fotógrafo (Imagem 2).



Imagem 2. Imagem vista pelo visor da câmera DSLR. Fonte: arquivo pessoal.

O peso de cada câmera também diz muito sobre a fotografia e o modo como ela é realizada. Um celular na bolsa é facilmente acessado se há algo interessante a ser fotografado ao longo de um trajeto diário. O que faz também com que o gesto não seja notado com tanta atenção, pois o celular é um objeto totalmente adaptado ao cotidiano do ser humano. Uma câmera DSLR inevitavelmente denuncia o fotógrafo na sua ação, uma espécie de afirmação da ocorrência do ato fotográfico, devido ao seu corpo visivelmente mais pesado e volumoso. Em ambos os casos, o fotógrafo se mobiliza no espaço incorporando a câmera à sua anatomia.

Se ampliarmos esta análise para um contexto mais abrangente, encontraremos diversas situações ao longo da história da fotografia que indicam formas diferentes de se relacionar com a câmera. Dentre os inúmeros modelos que existem, podemos verificar características particulares de uso a partir de uma leitura geral acerca da relação entre o fotógrafo e o dispositivo.

A câmara escura (Imagem 3) precede a invenção da fotografia. A sua existência estava vinculada a um modelo de observação que perdurou do final do século XVI ao final do século XVIII (Crary, 2012, p. 35). Além de funcionar como um modelo científico, era utilizada também como um aparato técnico associado ao entretenimento e à prática artística. É comum encontrarmos abordagens históricas que tratem a câmara escura e a câmera fotográfica dentro de uma linha evolutiva, porém, segundo Jonathan Crary, há uma diferença notável entre o papel do observador em relação a cada uma delas.

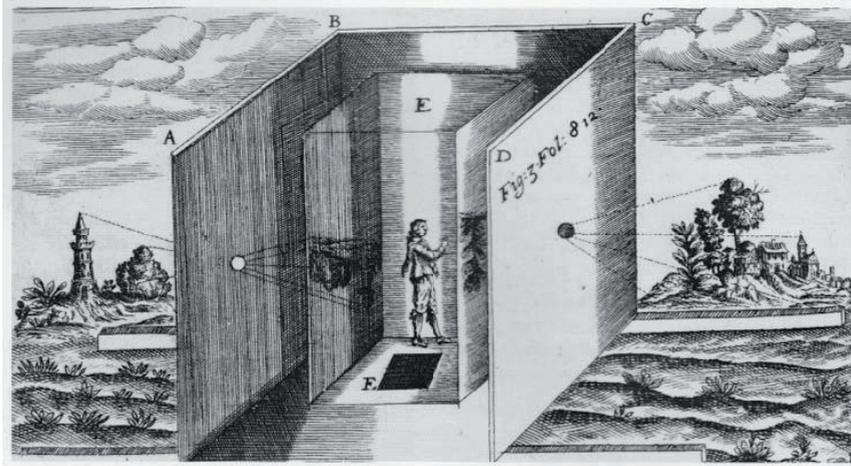


Imagem 3. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646.

A ideia de um sujeito interiorizado na câmara indicava um posicionamento de um observador capaz de ter uma visão verdadeira do mundo, ideia esta que mudaria a partir do século XIX. De maneira geral, a câmara escura pode ser descrita como um quarto ou mesmo uma caixa com um pequeno e único orifício por onde entra a luz proveniente de uma área externa. A imagem da área externa é projetada no interior do quarto ou caixa de forma invertida, resultado de um fenômeno óptico. Em sua versão mais simples, a imagem é projetada no interior da câmara e não apresenta exatidão no foco, possuindo pouca nitidez. Trata-se de um aparato que possibilita um determinado tipo de observação, ou seja, temos na câmara escura uma situação que indica um tipo de relação entre o sujeito e o dispositivo.

(...) a câmara escura define a posição de um observador interiorizado em relação a um mundo exterior, não apenas em relação à representação bidimensional, como é o caso da perspectiva. Portanto, a câmara escura converte-se em sinônimo de um tipo muito mais amplo de efeito-sujeito, que excede a relação entre um observador e um determinado procedimento de produção da imagem (Crary, 2012, p. 40).

Interessante notar que Crary diferencia a forma de posicionamento no interior da câmara escura e a forma de representação bidimensional, muito utilizada na época, da perspectiva. A perspectiva central, um sistema de representação inventado no Renascimento, tendo como primeiro teorizador Alberti³ (Machado, 1984, p. 63) e Brunelleschi⁴, o inventor da solução matemática como meio para uso prático (Gombrich,

³ Leo Batista Alberti (1404-1472), arquiteto e teórico da arte italiano.

⁴ Filippo Brunelleschi (1377-1446), escultor e arquiteto italiano de grande projeção no Renascimento.

1985, p. 171). Com a perspectiva, os artistas foram capazes de conferir a uma imagem um aspecto de realidade muito maior (Gombrich, 1985, p. 175) e a sua invenção provocou mudanças no modo de ver. Trata-se de um sistema de representação de um espaço tridimensional em um espaço bidimensional, criado para simular em uma imagem a impressão de profundidade de uma cena do mundo real. De modo geral, as soluções de representação estão relacionadas ao contexto em que se encontram, onde «cada método tem suas virtudes e suas desvantagens, e o que se prefere depende das exigências visuais e filosóficas de uma época e lugar em particular. É uma questão de estilo» (Arnheim, 2008, p. 105).

A perspectiva *artificialis* foi utilizada por pintores da época com a finalidade de produzir imagens muito mais próximas do real, no contexto de uma arte mimética, onde a pintura era uma janela através da qual a natureza poderia ser visualizada. Numa época em que se buscava cada vez mais recursos que ampliassem a destreza do pintor, a perspectiva seria amplamente difundida como uma técnica auxiliar na pintura.

Outros dispositivos foram criados com a mesma finalidade. Roland Barthes (1984) faz menção à câmara lúcida, meio em que a mediação humana é fundamental, e a relaciona com a subjetividade humana.

É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associam-na à idéia de uma passagem obscura (camera obscura). O que se deveria dizer é camera lucida (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel) (Barthes, 1984, p. 156).

O surgimento da fotografia no ano de 1839, com a divulgação do daguerreótipo por Louis-Jacques-Mandr  Daguerre,   posterior   c mara escura e coincide com diversas transforma es de uma época. Muito mais que coincidência, seu surgimento   também parte de um processo de mudança na sociedade, ocorrido a partir do século XVIII: a Revolu o Industrial. Uma sociedade antes baseada no trabalho artesanal tem seus processos de produ o e rela es de trabalho modificados diante da industrializa o. No campo das artes, o diálogo com a pintura traz diversos questionamentos sobre a natureza das imagens, além de provocar os artistas a buscarem novas formas de olhar.

Segundo Crary, «o colapso da c mara escura como modelo da condi o do observador foi parte de um processo de moderniza o» (2012, p. 135). Num primeiro momento, a partir da sua inven o, a fotografia passou por um período de reconhecimento do meio, onde foram desenvolvidos diversos experimentos para fixa o da imagem e aprimoramento da câmera. Além disso, esta época foi marcada por um questionamento a respeito dessa nova possibilidade de produ o de imagem, que até então era atividade restrita   pintura. O modelo baseado na observa o a partir da c mara escura foi se modificando aos poucos, dando espaço para um novo tipo de percep o. «Só no início do século XIX o modelo da c mara perde sua autoridade

suprema. A visão deixa de estar subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo. Não é mais o olho que alardeia um 'mundo real'» (Crary, 2012, p. 135).

Diante de uma nova realidade, seria natural uma transformação do modo de ver. E, segundo Rouillé, «a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir visibilidades adaptadas à nova época» (Rouillé, 2009, p. 39). Diferentemente da câmara escura, que condicionava um observador a uma posição fixa dentro do aparato, com a fotografia o observador passou a operar o dispositivo de fora dele, passando a ter mobilidade em relação ao assunto de seu interesse.

A partir daí, a fotografia passaria por momentos distintos no que diz respeito à produção de imagens. Inicialmente tida como ferramenta de reprodução do real, essa atribuição foi se transformando a partir da prática dos fotógrafos e a partir da reflexão de diversos autores que questionaram essa verdade. A ideia da fotografia como documento foi perdendo força na medida em que a subjetividade do fotógrafo foi reconhecida como elemento de construção da imagem, ou seja, «no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão» (Rouillé, 2009, p. 20). A fotografia foi conquistando espaço na arte a partir do trabalho de fotógrafos que exploram as possibilidades do meio em função de uma linguagem visual e de sua expressão pessoal, além de ser material de trabalho de diversos artistas que a utilizam em função de uma proposta artística.

Retomando um pouco a ideia das relações entre o corpo e a câmera, é interessante observar que o surgimento da fotografia digital abriu caminhos diversos para novas possibilidades de interação com o mundo por meio do dispositivo fotográfico. Neste contexto, a câmera de celular surgiu como mais uma alternativa de aparato para a produção de imagens, além de funcionar como um meio de distribuição e visualização quando conectada à internet. Além disso, as câmeras digitais também passaram a ter o recurso de conexão com a internet com o uso de cartões de memória com *wi-fi*. As câmeras tornaram-se vestíveis, como, por exemplo, os modelos de câmera *GoPro*, facilmente acoplados a capacetes e adaptáveis a drones, neste caso operadas à distância.

O hábito de diversas pessoas tirarem fotos de si mesmas para o compartilhamento em redes sociais, o chamado *selfie*, rendeu também a produção em massa de extensores em forma de bastão, capazes de prologar o braço, os quais permitem um distanciamento maior da câmera em relação ao sujeito. Nessa linha, muitas câmeras passaram a ter o visor flexível, possibilitando ao sujeito a observação de sua própria imagem na tela. Curiosamente, muitos aparatos não são novidade, mas indicam um movimento próprio do ser humano na sua busca de interagir com o meio em que vive. O uso de um bastão para ampliar o alcance da câmera, por exemplo, apesar de parecer uma ferramenta nova, está presente em uma foto de 1926, conforme podemos ver na Imagem 4. O que demonstra que é característica própria do ser humano usar meios para interagir com o mundo e adaptar ferramentas às suas necessidades.



Imagem 4. Fotografia de 1926 indica o uso pioneiro de um bastão na produção de um autorretrato. Fonte: Recuperado de [<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/fotografia--de-1926-mostra-uso-pioneiro-de-pau-de-selfie-14908747>]. Consultado [16/04/2017].

Não é novidade também que a indústria trabalha em função das necessidades humanas e que estas correspondem a um mercado de consumo. Nesse sentido, é possível identificar uma relação direta entre um determinado uso e as adaptações feitas em função de uma necessidade. Assim, percebemos que a invenção de novos tipos de câmeras, ainda que estejam diretamente vinculadas ao mercado, tem relação direta com a construção de novos pontos de vista. No contexto de um processo de criação, estes pontos de vista estarão vinculados diretamente ao discurso do fotógrafo/artista.

2. A CÂMERA FOTOGRÁFICA COMO PARTE DE UM EVENTO FOTOGRÁFICO

Não devemos chamar atenção somente ao aspecto estrutural da câmera, mas também ao processo como um todo, no qual ela se insere. Ela é parte do evento fotográfico, no qual é mediadora de um processo desencadeado pela percepção. Rouillé (2009) aponta a importância da memória nesse processo, que funciona como uma espécie de orientadora das escolhas do fotógrafo. Suas principais referências, restrições, vivências e interesses pessoais reverberam no seu próprio corpo e sugerem uma postura, um tipo específico de interação com o entorno, que se relaciona diretamente com o que ele seleciona visualmente e o seu modo de ver.

O olhar e o corpo do fotógrafo permeiam seus interesses presentes e seu passado sedimentado. Quanto às suas imagens, elas mobilizam outros elementos armazenados em sua memória: suas habilidades e suas competências fotográficas, as miríades de imagens que ele já viu, assim como os esquemas formais e estéticos que assimilou. A captação tenta um ajuste, tão rápido quanto complexo e improvável, entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo particular e coletivo,

do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O caráter improvável da captação – fazer coincidir em um instante essas temporalidades heterogêneas – cria no fotógrafo uma tensão que provoca um verdadeiro apelo à sua memória, e que o projeta nas estratificações de seu passado. Algumas de suas lembranças são então reativadas, sua percepção é estimulada e orientada, e seu corpo mobilizado em uma verdadeira dança ritual onde todos os movimentos (aproximações, afastamentos, joelho no chão, deslocamentos laterais, etc.) produzem efeitos estéticos diretos (Rouillé, 2009, p. 225).

De fato, o ato fotográfico se vale de diversas camadas as quais envolvem simultaneamente o passado, o presente e o futuro em uma relação direta com processos mentais e corporais. Deveríamos pensar então que a escolha da câmera revela também um tipo de personalidade ou mesmo uma intenção pessoal em produzir um tipo específico de fotografia? A análise do trabalho de alguns fotógrafos indica uma possível leitura nesse sentido.

O trabalho da fotógrafa americana Vivian Maier foi descoberto recentemente e de maneira atípica. Suas fotos, guardadas por ela por toda sua vida, foram leiloadas no ano de 2007 em razão de uma dívida não paga. Maier passou a vida trabalhando como babá e fotografando nas horas vagas. O anonimato talvez apontasse para uma vida recatada e uma certa timidez. O fato é que sua postura, descrita por algumas pessoas próximas, revelava uma personalidade extremamente reservada. Não à toa que suas fotos nunca foram mostradas ao longo de sua vida. Seu trabalho era voltado para a fotografia de rua, atividade que rendeu mais de cem mil negativos.

Se observarmos alguns autorretratos de Maier, é possível perceber que há uma relação indireta entre o seu olhar e a cena que ela está fotografando. Utilizando uma câmera *Rolleiflex*, a sua postura não era tão invasiva e permitia uma aproximação com o tema de maneira mais discreta. Fotografar pessoas com naturalidade pode ser um desafio neste tipo de fotografia, e a maneira como se dá a aproximação do fotógrafo é essencial ao resultado da imagem. Uma câmera *Rolleiflex* é posicionada na altura da cintura e o fotógrafo direciona o seu olhar para baixo ao invés de olhar diretamente para a cena. Estas imagens indicam uma presença furtiva e discreta, ao mesmo tempo que, assim como em suas fotografias de rua, revelam cenas construídas com um aspecto de espontaneidade.

Já Henry Cartier-Bresson, destacado fotógrafo francês, é indissociável do termo «instante decisivo». Termo que se relaciona a um tipo específico de fotografia, onde o fotógrafo deve estar em perfeita sintonia com a cena observada e saber o momento exato de capturar a imagem. Para Bresson, este momento exato está diretamente conectado com a atitude corporal do fotógrafo, que, num ato reflexo, se mobiliza em função da busca de uma composição onde todos os elementos estejam em perfeita sintonia. A câmera utilizada por ele era uma *Leica*, rápida e ágil, e esta escolha estava diretamente relacionada ao tipo de fotografia que ele fazia. Em sua fotografia não havia espaço para recortes posteriores, a imagem tinha que acontecer no instante da

cena. Neste caso, a foto é fruto de uma relação muito bem sincronizada entre o corpo do fotógrafo, o qual o mobiliza pelo espaço, e a câmera fotográfica.

Um outro trabalho interessante, em que podemos verificar uma relação direta entre a escolha da câmera e a poética da imagem, refere-se ao Coletivo Basetrack. Criado pelo fotógrafo húngaro Balazs Gardi em 2010, as atividades deste grupo de fotógrafos tinham como foco a cobertura do conflito no Afeganistão. Tratava-se de um trabalho independente de fotografia de guerra em que utilizavam unicamente um celular iPhone para retratar não somente o conflito mas também o cotidiano que envolvia tal situação. Além da câmera de celular, este equipamento funcionava como um aparato de reportagem completo por possuir uma função multimídia em que podiam editar as imagens, gravar áudio e vídeo, e transmitir este material pelo *website* do projeto e pelas redes sociais. Consequentemente, as imagens resultantes deste trabalho assumiram características próprias deste tipo de dispositivo. Podemos identificar, por exemplo, que há uma apropriação dos recursos de aplicativos como *Hipstamatic*, que possui opções de tratamento de imagem pré-configurados, os quais se transformam em linguagem e configuram uma escolha poética. Este tratamento dado às fotografias permeia boa parte do trabalho deste coletivo.

Podemos também fazer o caminho inverso. Se analisarmos alguns trabalhos a partir da própria imagem, descobriremos algumas relações que indicam algum tipo de uso específico da câmera em função do resultado pretendido. Alguns trabalhos, inclusive, vão um pouco além das possibilidades delimitadas pelo dispositivo fotográfico, por intenções distintas. Encontramos alguns exemplos marcantes como a fotografia de Oscar Gustav Rejlander, intitulada «Dois modos de vida» (1857), composta por mais de trinta negativos onde cada elemento da imagem foi fotografado separadamente. A câmera fotográfica, ainda muito limitada em recursos, não dava conta de solucionar algumas questões técnicas no momento da captura da imagem. Com isto, artistas como Rejlander recorriam a montagens, recortes, composição de cenas fotografadas separadamente e até o uso da pintura em alguns casos, para preencher algum espaço da imagem não capturado pela câmera. No caso deste trabalho, a precariedade técnica do dispositivo tinha uma relação direta com a motivação de manipular a imagem e, consequentemente, influenciava no resultado poético da imagem.

De tema polêmico, a imagem indicava a figura de um pai, centralizado, ao lado dos dois filhos, que seguiam por caminhos opostos: de um lado o caminho do pecado e de outro o caminho da virtude. A foto causou um choque por apresentar a nudez, sendo censurada em algumas ocasiões. Mas o que chama a atenção neste trabalho, dentro do contexto aqui apresentado, é a forma como Rejlander resolveu a composição e a construção da imagem a partir da montagem. O fato é que não seria possível realizar uma foto contendo a grande cena como um todo pois uma câmera fotográfica era limitada em recursos nesta época. Neste caso, o trabalho de pós-produção possibilitou a Rejlander trabalhar com outras alternativas além das quais a câmera oferecia. Algumas características são típicas de um trabalho de fotomontagem, como, por exemplo, o foco presente em todos os planos da imagem. Além de fotografar

cada trecho da imagem isoladamente, provavelmente Rejlander fotografou a mesma imagem com diferentes focos para compor uma imagem nítida. Ainda assim, se olharmos atentamente, é possível identificar no contorno das pessoas a evidência do recorte. Somado a isto, «'Dois modos de vida' representa o desejo de certo grupo de fotógrafos britânicos em meados do século XIX de provar o valor da fotografia como grande arte» (Hacking, 2012, p. 116). No caso de Rejlander, a fotomontagem é uma solução para contornar uma limitação técnica do dispositivo fotográfico, visando um resultado poético específico.

De maneira diferente, no trabalho do artista inglês David Hockney, a colagem de fotos é intencionalmente utilizada, fazendo-se visível e tornando-se um elemento poético. Utilizando aproximadamente setecentos e cinquenta fotografias, «Pearblossom Highway» (Imagem 5), assume as imperfeições da sobreposição das imagens, tomadas em diferentes horas do dia.



Imagem 5. David Hockney, «*Pearblossom Highway*» (1986),
colagem fotográfica, 181.6 x 271.8 cm.

Há também uma alteração da ideia de perspectiva, visto que o artista fotografou cada elemento da imagem de um local diferente, muitas vezes estando próximo de cada objeto fotografado, criando uma nova concepção do espaço em pontos de vista múltiplos. Segundo Hockney,

Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. Nossos corpos talvez aceitem um ponto de vista central, mas nossa imaginação movimenta-se rente a tudo, exceto ao horizonte remoto, que tem de estar perto do alto do quadro (Hockney, 2001, p. 94).

Interessante notar no trabalho poético de Hockney este caminho de construção da imagem. Neste caso, a justaposição de fotografias é evidente na imagem, sendo possível perceber o contorno das centenas de fotos que compõem a colagem. De forma diferente do trabalho de Rejlander, o indício da montagem fica evidente ao observador da obra. Da mesma forma, cabe aqui mencionar que este trabalho remete à investigação que ele faria posteriormente sobre o modo como artistas do passado representavam o mundo (Hockney, 2012). Ele defende a ideia de que por volta de 1430, os pintores já utilizavam espelhos e lentes como ferramentas auxiliares para pintar. Em sua pesquisa, o autor evidencia a influência do dispositivo, neste caso um dispositivo baseado em espelhos e lentes, no resultado final da imagem. As soluções visuais encontradas em diversas pinturas por ele analisadas, revelam características que somente seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos. Nesse sentido, as marcas do dispositivo nestas pinturas seriam identificadas por fundos desfocados, elementos da imagem com proporções diferentes devido à limitação de foco, sombras muito marcadas, distorções que só seriam explicáveis pelo uso da óptica, ou seja, efeitos que só seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos.

Mesmo que este pensamento provoque controvérsias entre alguns pesquisadores, o que nos interessa é observar que o modo como ele desenvolve o seu ponto de vista aproxima-se do assunto aqui tratado, tanto em seu trabalho de colagens de fotografia como em sua pesquisa sobre a pintura. Tratam-se de leituras complementares que ajudam na análise do dispositivo fotográfico e se manifestam de modos variados em diversos trabalhos. Nesse sentido, é possível encontrar um campo vasto a ser investigado.

Considerando que hoje os limites entre os meios são permeáveis, vemos um entrelaçamento das linguagens onde as fronteiras não são tão evidentes, e a fotografia assume-se nessa expansão. Um exemplo disso está na oferta de uma ampla gama de câmeras fotográficas equipadas com o recurso do vídeo, o que faz com que as possibilidades no campo da fotografia sejam ampliadas também para esta linguagem.

O trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais, estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção da ordem da mutabilidade (Fatorelli, 2013, p. 85).

A fotografia pode se mesclar ao vídeo e ainda assim ser fotografia. Como no trabalho do fotógrafo Antonio Saggese, intitulado «Noir: a noite na metrópole», que consiste em uma série de «fotografias cinéticas», como ele próprio define, em que temos imagens em movimento de fragmentos da cidade. Interessante notar que Saggese insere nos créditos do trabalho o uso de câmeras *hackeadas*, ou seja, câmeras com configurações alteradas, e o uso do próprio celular iPhone, informação esta que nos dá pistas sobre as suas escolhas e a relação que possuem com seu processo criativo. A plasticidade das imagens se mescla a um tempo distendido, que não é mais o tempo do instante decisivo fixado em uma imagem única, conforme visto no trabalho de

Bresson. Como bem observa Antonio Fatorelli, «a experiência temporal atualmente compartilhada configura-se de modo expandido, multivetorial e ubíquo, consoante aos princípios da complexidade» (Fatorelli *apud* Saggese, 2015), indicando que a fotografia assume novas temporalidades no mundo contemporâneo.

Assim, a análise aqui apresentada encontra ressonância, em maior ou menor grau, nas diversas maneiras de pensar o dispositivo dentro de um contexto histórico ou mesmo nas aproximações com os mais diversos trabalhos em fotografia. Não é exagero pensarmos que, de alguma forma, as questões referentes à câmera fotográfica sempre conviveram com inquietações artísticas, ainda que não estivessem no foco das atenções e das discussões fotográficas. No campo das artes, tais questões dialogam diretamente com a criação propriamente dita e servem como referência para construirmos uma relação mais estreita entre a teoria e a prática, e, ao mesmo tempo, levantar discussões sobre as ações que conduzem um processo de criação em fotografia. É pertinente investigarmos a natureza deste corpo-câmera, de forma que a percepção sobre o meio não fique restrita às suas características técnicas.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (2008). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão / Rudolf Arnheim*. São Paulo: Cengage Learning.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CRARY, J. (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FATORELLI, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- GOMBRICH, E. H. (1985). *A história da arte* (4. ed.). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- HACKING, J. (2012). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante.
- HOCKNEY, D. (2001). *O conhecimento secreto – redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
- ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- SAGGESE, A. J. (2015). *Noir, a noite na metrópole*. Fotografias cinéticas. DVD.

A fotografia participativa em investigações sociais com jovens: dilemas e limitações do método Photovoice

Fotografía participativa en investigaciones sociales con jóvenes: dilemas y limitaciones del método Photovoice

Participatory photography in social research with young people: dilemmas and limitations of the Photovoice method

Daniel MEIRINHO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Brasil)

danielmeirinho@hotmail.com

RESUMO: Parece inquestionável o interesse crescente que a imagem, seja ela estática ou em movimento, vem suscitando no meio acadêmico. Seja tomada enquanto objeto, utensílio de trabalho e veículo de transposição de conhecimento científico ou ainda como instrumento participativo de recolha de informações. Este texto se fundamenta na utilização da imagem fotográfica em investigações-ações participativas que envolvem grupos de jovens. A metodologia Photovoice é a base de fundamentação que argumenta a viabilidade e eficácia de processos visuais colaborativos em contextos juvenis, devido a importância da visualidade para as culturas juvenis. O capítulo apresenta uma reunião de experiências que comprovam particularmente que o *Photovoice* pode vir a ser um meio que cria oportunidades de expressão, refletindo em torno dos desafios e limitações em torno da sua aplicabilidade. O recorte social com grupos juvenis possibilita-os participar ativamente das investigações acadêmicas como agentes sociais, através do potencial colaborativo proporcionado pela metodologia.

Palavras-chaves: Fotografia participativa; Photovoice; jovens.

RESUMEN: Parece incuestionable el creciente interés que la imagen, ya sea estática o en movimiento, viene suscitando en el ámbito académico. Sea tomada como un objeto, utensilio de trabajo y vehículo transposición de conocimiento científico o aún como una herramienta participativa para la recopilación de informaciones. Este texto se fundamenta en el uso de la imagen fotográfica en las investigaciones-acción participativas que involucra grupos de jóvenes. La metodología Photovoice es la base

del fundamentación que sostiene que la viabilidad y la eficacia de los procesos visuales de colaborativos en contextos juveniles debido a la importancia de la visualidad de las culturas juveniles. El capítulo presenta una reunión de experiencias que atestan especialmente que el Photovoice puede llegar a ser un medio que crea oportunidades de expresión, reflexionando sobre los desafíos y limitaciones acerca de su aplicabilidad. El corte social con grupos de jóvenes permítelos participaren activamente en la investigación académica como agentes sociales, a través del potencial de colaboración que ofrece la metodología.

Palabras clave: Fotografía participativa; Photovoice; joven.

ABSTRACT: It seems unquestionable the growing interest that image, static or in movement, has been raising in the academic environment. Whether it is taken as an object, working tool and vehicle for the transposition of scientific knowledge or too as a participatory tool for collection information. This text is based on the use of the photographic image in participatory action research with young people groups. The Photovoice methodology is the basis of the foundation that argues the viability and effectiveness of collaborative visual processes in juvenile contexts, due to the importance of visuality for youth cultures. The Chapter presents a series of experiences that particularly demonstrate that Photovoice can be a medium that creates opportunities for expression, reflecting the dilemmas and limitations around your applicability. The social corpus with youth groups enables them to participate actively in academic researches as social agents through the collaborative potential provided by the methodology.

Keywords: Participatory photography; Photovoice; young people.

1. INTRODUÇÃO

POSSIVELMENTE MAIS DO QUE em outros períodos históricos, a visualidade assume no quotidiano das sociedades ocidentais uma importância e centralidade que assentam não apenas na quantidade e diversidade de imagens que cada sujeito acede e produz, mas também nos seus diversos fins. A investigadora Ana Caetano (2008) reforçou a importância da cultura visual e afirmou que «a documentação imagética pessoal encontra-se hoje presente e plenamente integrada em praticamente todas as esferas da vida em sociedade» (2008, p. 3).

Em grande medida o mundo é catalogado e pensado visualmente devido à rapidez com que os novos dispositivos de captação imagética são introduzidos nos contextos de registo e simulação da realidade. Parte das imagens oriundas de processos físicos e químicos ou digitais é procedente do desenvolvimento científico e tecnológico que ocorreu no século XIX. O processo de disseminação científica acompanha esta tendência, quando pensamos que os meios de comunicação e as tecnologias visuais são hoje os principais impulsionadores desta dinâmica, tal como a impressão e a gravura o foram alguns séculos atrás.

A comunicação revela-se um dos territórios privilegiados para o desenvolvimento da visualidade científica, através das diversas produções mediáticas que são

trabalhadas e como objeto de análise reflexiva acadêmica (Ribeiro, 2005). É possível afirmarmos que a ciência, com as suas tecnologias e imagens, participa plenamente da cultura visual contemporânea, tendo contribuído muito para as características que nos fazem reconhecê-la atualmente através dos seus padrões estéticos e simbólicos (Campos, 2007).

A ciência produz imagens sob diferentes formatos que a auxiliam na tarefa de conhecer e refletir o mundo, ultrapassando as áreas artísticas e chegando ao campo das humanidades, da saúde e da tecnologia. Por consequência lógica, estas imagens podem ser moldadas pelo olhar da ciência para forjar a normatização de um discurso em seu benefício. Ou seja, o olhar, as tecnologias de observação e registo visual estão historicamente circunscritos. Dependendo do contexto social, a forma como um indivíduo observa o mundo pode contribuir para um determinismo civilizacional (Sauvageot, 1994), onde as imagens podem servir como provas culturais e sociais de um povo ou momento histórico.

2. A IMAGEM FOTOGRÁFICA PELAS CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

A imagem é simultaneamente um objeto de fascínio, de desconfiança e de temor, seja no campo político, social ou campo acadêmico, manifestando uma apreensão singular perante o fenômeno. Não é de estranhar que as diferentes discussões e debates acerca do surgimento e expansão vertiginosa de meios como a televisão, o cinema ou até a Internet, tenham tido e continuem a ter ecos representativos no campo científico. A cada novo surgimento destes fenômenos comunicacionais, vários trabalhos e análises científicas surgem na academia.

A imagem proveniente destes circuitos tem sido dissecada, debatida, interpretada, sob diferentes perspectivas e orientações teóricas e metodológicas (Campos, 2007). O interesse que a imagem enquanto objeto de estudo desperta nos meios científicos corresponde, de certa forma, a uma necessidade de domesticação, dado o seu potencial subversivo e subjetivo. Esta domesticação pode ser pensada através do seu conhecimento, da sua dissecação, da categorização dos seus efeitos e da classificação dos seus receptores.

As tecnologias visuais têm vindo a afirmar-se como preciosos modelos auxiliares nas mais diversas áreas disciplinares. Enquanto ferramenta de trabalho e meio de transmissão de conhecimento são diversos os processos tecnológicos adotados. A fotografia ou o vídeo são alguns exemplos utilizados com o intuito de auxiliar os estudos académicos com a finalidade de enriquecer o conhecimento ou comunicar o saber acumulado.

Esta relação íntima entre imagem, visualidade e ciência vai consolidando o terreno para uma das mais importantes invenções tecnológicas da história recente da humanidade: a fotografia (Campos, 2007, p. 131).

A fotografia passou a ser, desde as suas origens, justificada e legitimada como uma tecnologia ao serviço da ciência. Fato que é comprovado pela sua rápida adoção em áreas distintas do conhecimento, particularmente na exploração de culturas e territórios longínquo e desconhecidos. Monique Sicard (2006), em sua obra *A Fábrica do Olhar – Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século XV-XX)* adiantou que entre 1839 e 1880 foram realizadas oficialmente cerca de 300 viagens fotográficas, por parte de franceses e ingleses. Isso sem contar com todos os exploradores, viajantes e cientistas que utilizaram o recurso visual de forma particular, sem registos formais.

Colocar a imagem fotográfica como um instrumento que iria favorecer a ciência implicava considerá-la um reflexo verossímil do real. Sua natureza mecânica assegurava uma exatidão até então desconhecida, fruto da concordância absoluta entre objeto e representação (Meirinho, 2013). Dela decorriam as suas principais qualidades: uma força documental e uma capacidade de comprovação que se opunha, de certo modo, à subjetividade e à idealização da arte, e que acabou por transformá-la num dos instrumentos privilegiados do século XIX. A análise da imagem que a academia do século XX viria impor à fotografia vai além da simples discussão do seu atestado de presença; passa para um questionamento que permeia a decomposição das estruturas simbólicas e do conteúdo que aquela carrega.

Basta referenciar o trabalho de análise das imagens fotográficas por uma geração de antropólogos coletadas por fotógrafos viajantes, missionários, comerciantes e exploradores no período colonial. Os acadêmicos, em seus gabinetes, em contato com esse testemunho fotográfico utilizaram o recurso fotográfico como documento. Apesar de a visão destes povos e espaços ser fruto de interpretações pouco embasadas no conhecimento do campo, e restrita aos limites técnicos da escolha do enquadramento dado pelos fotógrafos, alguns cientistas viram nessa prática a possibilidade de estudo da natureza e do homem. Para a ciência, desde o princípio a fotografia apresenta um uso pragmático. O advento da fotografia favoreceu uma mudança na percepção científica devido ao seu caráter técnico e suas possibilidades de expressão visual.

No entanto nem todas as correntes científicas reconheciam a fotografia como uma ferramenta vantajosa e como um instrumento metodológico na investigação acadêmica. Bourdieu *et al.* (1965) explicam que a acessibilidade da população, em termos técnicos, à fotografia vem desvalorizar a imagem fotográfica como uma representação legítima da realidade. Outro aspecto é que as Ciências Sociais, através de procedimentos metodológicos analíticos, buscam, por vezes, uma objetividade que a imagem fotográfica pode não vir a possuir.

Apesar de concordarmos que a fotografia apresenta visões, perspectivas e esquemas de percepção dos seus criadores, pensamos que estas se podem tornar elementos muito subjetivos enquanto instrumentos de análise. Contudo, ao mesmo momento que refletimos a desconfiança direcionada para a utilização da fotografia em estudos científicos, esquecemos de nos questionar se a informação recolhida através do discurso direto é dotada de objetividade e veracidade plena. A subjetividade e a distorção dos dados para o benefício da investigação podem ser adquiridas tanto no uso de recursos visuais

como textuais e orais (Collier, 2001; Pink, 2006). Mesmo com toda a discussão sobre a veracidade da imagem fotográfica, a utilização da fotografia como metodologia visual está em clara expansão. Este desenvolvimento deve-se a Antropologia Visual e a Sociologia Visual que se utilizam da imagem como complemento e recolha de informações de indivíduos e grupos sociais.

Ricardo Campos (2007) defendeu uma distinção entre duas correntes de doutrinas epistemológicas que sancionam o emprego dos métodos visuais. O entendimento desses modelos é que vai ditar os formatos nos quais a imagem poderá vir a ser classificada e categorizada na investigação científica (Pink, 2006; Ruby, 1996; Banks, 2001; MacDougall, 1997). Para o autor, a primeira de tradição positivista/naturalista se contrapõe com uma segunda pós-positivista/colaborativa. «A abordagem científico-realista ou, se quisermos, naturalista (de tradição positivista), tem sido a dominante no campo da sociologia e antropologia visuais» (Campos, 2007, p. 249). Nesta, o dispositivo visual retrata o real sem distorção do mesmo, baseando o ato de captação da imagem como um vestígio do real. Como complementou o autor, «a tradição naturalista tende a apresentar-nos o mundo como transparente, ignorando o fato de existir um mediador que filtra a informação de acordo com fatores arbitrários que apenas ele domina» (2007, p. 249). Como o dispositivo carrega consigo o conceito de verdade e objetividade, a fotografia passa a ser compreendida como uma «testemunha ocular» que demanda uma confiança do observador, que se revela no dito popular: *as imagens não mentem*. Os esforços para a legitimação da imagem passam pela validação das suas características de objetividade e representatividade de um determinado real.

Contudo, pensamos que o estatuto ontológico da imagem fotográfica é sugerido pelo contexto em que ela foi captada, mais do que por uma natureza que não é discutida e está no cerne da sua essência. É com base nesta polémica, acerca da transparência e objetividade dos dispositivos visuais, que o pensamento pós-positivista de Campos (2007) foi fundamentado, em que o contexto social influencia a produção e o conteúdo imagético.

O resultado da captação não retrata apenas quem esteve na frente do dispositivo, mas quem o manuseou. Assim, a subjetividade se emerge através dos olhares de quem produz ciência e que o indivíduo é responsável pelos diversos entendimentos e construções sociais sobre o mundo em que vive. É nesta tomada de consciência que o modelo colaborativo vem a romper com a tradição positivista, em que o sujeito/cientista apresenta novas questões e análises, bem como um novo modelo de coleta e transmissão desse pensamento científico baseado na participação dos sujeitos pesquisados. A essência colaborativa pode potencializar algumas propriedades esquecidas na análise das imagens (MacDougall, 1997; Pink, 2006; Ruby, 1996) que vão além da compreensão estética para o entendimento dos códigos, símbolos e o potencial retórico que o recurso visual possui.

O cruzamento disciplinar e entendimento dos olhares que são impostos sobre um determinado contexto torna possíveis novas formas de análise e reflexão social. A câmara invisível utilizada por muitos cientistas passa a ser a câmara subjetiva, que

permite a investigação uma documentação mais precisa do contexto social. A Antropologia e Sociologia visuais são provenientes desta transdisciplinaridade e passam a nos proporcionar, de poucas décadas para cá, estudos que vão mais além e apontam uma nova mudança deste uso tradicional da fotografia na pesquisa social. «O modelo ideal sugere uma colaboração entre o sujeito e o investigador ao invés de um fluxo unidirecional de informações» (Harper, 1998, p. 35). Este formato colaborativo, onde se fundamenta este capítulo, posiciona a imagem fotográfica como um elemento que estabelece relações e diálogos entre os pesquisadores e os sujeitos estudados, proporcionando processos de mudança e representações diferenciados, em que ninguém melhor para representar a sua realidade e seus contextos do que os próprios interlocutores.

3. O PROCESSO COLABORATIVO VISUAL: A FOTOGRAFIA PARTICIPATIVA COMO ELEMENTO METODOLÓGICO

A fotografia há muito tempo tem sido utilizada com o intuito de documentar e chamar a atenção para as questões sociais. Tradicionalmente, as realidades sociais de contextos problemáticos são captadas por profissionais como documentaristas, jornalistas e fotógrafos. Neste sentido, o carácter profissional é que legitima e credibiliza a representação visual. Contudo, o universo representado nas imagens fotográficas é apresentado, muitas vezes, a partir do ponto de vista de um agente externo e suas escolhas são influenciadas pelos seus repertórios pessoais que podem não interagir com os contextos ou indivíduos fotografados (Meirinho, 2013). Ao desconhecer uma determinada realidade, ou pelo simples fato de estar fora de um determinado contexto, o fotógrafo pode, ou não, distorcer a carga informativa que a imagem fotográfica possui. Mesmo que essa manipulação não seja propositada.

Como dito anteriormente, as Ciências Sociais e Humanas têm desenvolvido uma gama de técnicas para permitir que membros de um determinado contexto social possam contar suas próprias histórias, através de meios audiovisuais (Harrison, 2002; Ramella e Olmos, 2005). A partilha de conhecimento reflete uma «compreensão intuitiva do significado do meio onde vivem e conseqüentemente repercute imagens do seu mundo através de uma linguagem não-verbal» (Heron, 1996, p. 33) que a fotografia proporciona.

Para os investigadores, o modelo alarga as perspectivas analíticas das investigações e para os participantes, os benefícios do uso de metodologias visuais colaborativas incluem a validação do repertório de vida e conhecimento local (Spielman, 2001), novas perspectivas sobre de si próprios e sua situação (McIntyre, 2003), aumento da autoestima (Ewald, 2001; Lykes *et al.*, 2003), reforço a equidade de gênero (Lykes *et al.*, 2003), reconhecimento e reflexão enquanto grupo (Lykes *et al.*, 2003) e defesa coletiva direcionada para a mudança social (McAllister *et al.*, 2005; Wang e Redwood-Jones, 2001).

Diferentes terminologias são utilizadas por distintos autores que descrevem este tipo de investigação-ação. Essas variam de *imagebased research*, denominada por Prosser

(1998), a métodos visuais (Banks, 2001) ou metodologias visuais (Rose, 2001). A recolha e análise de dados baseados na imagem fotográfica participativa têm sido notavelmente utilizadas em estudos sociais, antropológicos e etnográficos. Contudo, são geralmente complementares a outros métodos mais tradicionais (Prosser, 1998). Estudos demonstram o crescimento do uso da fotografia como ferramenta metodológica (Punch, 1998). No entanto, as imagens fotográficas ainda são subutilizadas (Bolton *et al.*, 2001) e ainda são escassos os casos que aparecem como único objeto central de análise. Um largo corpo de investigação, numa variedade de áreas e contextos, existe e indica a eficácia desta metodologia (Wang e Pies, 2004; Wilson *et al.*, 2007).

A fotografia participativa tem vindo a se tornar uma importante subdivisão das *Participatory Action Researches* (PAR). Isso porque passa a integrar à investigação empírica um processo de aprendizagem colaborativa, sedimentando a possibilidade de beneficiar grupos sociais especialmente que estão fora da discussão e formulação das políticas públicas que os afetam (Greenwood e Levin, 1998). A metodologia visual incorpora ao modelo participativo um duplo objetivo, de ação e investigação, no sentido de obter resultados em ambas as vertentes. As ações voltadas a mudanças e transformações pessoais e coletivas num determinado contexto possuem a finalidade de ampliar o entendimento, por parte dos investigadores, das relações sociais, culturais e comunitárias e entre os seus membros. Especificamente o método, quando bem implementado, possui o poder de ativar os benefícios práticos centrados no conhecimento experiencial para a cooperação na investigação (Heron, 1996).

A imagem pode revelar aspetos e perspectivas que poderiam não ser aparentemente tão visíveis em outras metodologias aplicadas à contextos sociais. Sobre os benefícios e vantagens para os pesquisadores e participantes de uma investigação participativa visual, Esther Prins (2010), salientou a amplitude que a imagem fotográfica pode oferecer. «Os participantes representam visualmente suas experiências (apresentando saberes), enquanto também aprendem a tirar fotografias (saber prático), interagindo de diferentes maneiras com pessoas distintas (saber experimental) e desenvolvendo novas compreensões conceituais (saber proposicional)» (Prins, 2010, p. 428).

Ao pensarmos em estudos participativos com jovens, objeto deste texto, o método visual pode ser encarado como um instrumento estratégico e precioso pela possibilidade de proporcionar aos adolescentes a oportunidade de discutir as suas representações visuais a partir das suas experiências. A estratégia pensada passa pela noção cooperativa entre os investigadores e o público juvenil. Neste caso, o método visual serve-nos como meio atrativo de envolver ativamente os participantes no processo de pesquisa. O seu envolvimento passa a ser uma estratégia de participação, desconstruindo as disparidades de estatuto e de poder entre os jovens envolvidos e os adultos.

Iremos nos alicerçar especificamente nos conceitos da metodologia participativa conhecida como *Photovoice*. Neste método, a fotografia é o instrumento para «representação de perspectivas daqueles que levam uma vida diferente dos meios que tradicionalmente possuem o controle das imagens do mundo» (Wang, 2006, p. 154). Segundo Manuel Sarmiento *et al.* (2004), a fotografia na investigação participativa

serve como uma alternativa ao registo escrito, o qual, por si só, promove por vezes a exclusão dos jovens como informantes e até mesmo como investigadores válidos, no caso das pesquisas colaborativas. «Encará-los como competentes para o manuseamento de equipamentos de registo em fotografia é uma atitude indispensável para poderem documentar e tornar visíveis as suas representações acerca do mundo que os rodeia» (2004, p. 13).

Ao pensarmos em jovens, o recurso passa a ser uma estratégia que supera as suas limitações de expressão por forma textual. Desta forma é proporcionada uma ferramenta adicional que facilita aos jovens um modelo diferente para articulação das suas experiências pessoais e desta forma contribui para uma reflexão mais detalhada das suas relações e perfis identitários.

A fotografia pode ser vista nos estudos de investigação-ação participativos como um instrumento catalisador de mudanças, justificado através da dupla função que a imagem fotográfica pode assumir: como expressão criativa visual ou como um meio de retratação de realidades e contextos. Seu relativo baixo custo e facilidade de divulgação possibilitam o compartilhamento e potencialização de diálogos, facilitando que as discussões ultrapassem as barreiras culturais e linguísticas de cada contexto.

4. O MÉTODO *PHOTOVOICE* E O MODELO PARTICIPATIVO VISUAL

No início dos anos 90, Caroline Wang, professora e investigadora da Escola de Saúde Pública da Universidade de Michigan, e Mary Ann Burris, investigadora associada da Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres, desenvolveram, em parceria, uma abordagem teórica e metodológica para projetos de investigação-ação participativos que chamaram de *Photovoice* (Wang, 1999). O método se propõe a inserir no processo investigativo atividades de base comunitária com a finalidade de capacitar em conjunto membros de grupos sociais no intuito de «identificar, representar e reforçar os recursos das suas comunidades através de técnicas e representações fotográficas» (Wang & Burris, 1997, p. 369). A fotografia passa a ser um suporte e ferramenta de trabalho «que serve como instrumento para criar relações, informar e organizar indivíduos da comunidade, permitindo-lhes dar prioridade às suas preocupações e discutir seus problemas e soluções coletivamente, através dos enquadramentos visuais» (1997, p. 370).

Com base no conceito criado pelas autoras, anteriormente chamado de *Photo Novella*, a «voz» no *Photovoice* é compreendida como um acrónimo para *Voicing Our Individual and Collective Experience*¹. Este é usado durante as discussões orientadas para estimular os participantes a «refletirem sobre suas próprias condições de vida, mas também no sentido de partilhar as suas experiências» (Palibroda *et al.*, 2009, p. 6). De acordo com o *Practical Guide to Photovoice* (2009), a ideia é fundamentada na utilização

¹ «Expressando nossas experiências individuais e coletivas» (tradução livre).

pelos indivíduos de diferentes formas de imagens e palavras para expressar o que necessitam, o que se preocupam, o que têm medo, estimam e sonham. (Palibroda *et al.*, 2009). Uma das finalidades do método é o «acesso aos mundos das outras pessoas para que esses mundos se tornem acessíveis» (Booth & Booth, 2003, p. 431), tanto para outros grupos de indivíduos, quanto para as investigações sociais.

O *Photovoice* foi criado com base na promoção da saúde pública, desenvolvimento comunitário e educação; suas primeiras aplicações compunham essa tríade (Wang & Burris, 1997). Só com o passar dos anos, outras questões mais voltadas ao campo social, cultural e identitário foram acrescentadas aos estudos que utilizavam este método. Com a ampliação deste campo de atuação, a metodologia passou a ser frequentemente aplicada à grupos sociais específicos como mulheres, idoso, portadores com deficiência e com populações minoritárias em contextos de vulnerabilidade e exclusão, propondo-se a apontar caminhos e pontos de reflexão sobre as circunstâncias que envolvem seus membros na esperança de melhorias futuras, num processo de incidência política e *advocacy* (Goodhart, *et al.*, 2006).

O método é fortemente influenciado pelos resultados dos estudos *community-based participatory research* dos investigadores Nina Wallerstein e Bernstein Edward (1988). A fundamentação do processo é construída a partir dos princípios inerentes à fotografia documental, à teoria feminista e aos estudos da educação para a consciência crítica, do pedagogo Paulo Freire (Wallerstein & Bernstein, 1988; Wang & Burris, 1997). A primeira experiência de aplicação da metodologia foi realizada em 1994 num projeto de saúde sexual e reprodutiva com mulheres da província de Yunnan, na China. O objetivo do estudo, chamado *Empowerment through Photo Novella: Portraits of Participation* (Wang & Burris, 1994), foi utilizar as representações visuais para influenciar as políticas e programas que afetavam as mulheres do contexto rural (Wang & Burris, 1997).

A proposta metodológica, no campo dos estudos de saúde pública, aponta casos de sucesso em diferentes contextos e populações (Wang, 1999; Wang & Burris, 1997, 1994). Estes vão desde grupos de indivíduos sem-teto, a agentes comunitários de saúde, e professores de zonas rurais na África do Sul (De Lange, Mitchell & Stuart, 2008), sobreviventes de lesão cerebral (Lorenz, 2010). Tem sido aplicado ainda com grupos de organizações feministas e de direitos das mulheres (Lykes *et al.*, 2001; McIntyre, 2003).

Com jovens, o *Photovoice* tem sido utilizado em diferentes contextos e configurações: na avaliação de necessidades comunitárias, em relações intergeracionais entre adultos e jovens (Wang *et al.*, 2004), com populações de minorias étnicas (Streng *et al.*, 2004), entre outros distintos grupos juvenis (Ewald, 2001; McAllister *et al.*, 2005; Spielman, 2001). Através do interesse de autorrepresentação comunitária, o *Photovoice* se propõe a trazer perspectivas diferentes das que os meios sociais e midiáticos tradicionais desenvolvem. Os participantes são envolvidos nos processos de decisões de suas próprias políticas (Wang & Burris, 1997), neste sentido, sua estratégia

passa a ser bastante eficaz na resposta a questões e identificação de problemáticas levantadas à luz da sua própria autorrepresentação.

5. MAS PORQUÊ TRABALHAR A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE PARTICIPAÇÃO COM JOVENS?

Christensen e James (2000) apontavam que o método de investigação visual poderia ser um instrumento estratégico bastante valioso no trabalho com este grupo social por três aspetos: 1) no envolvimento e estímulo à participação; 2) na superação dos obstáculos referentes ao domínio textual e oral; e 3) as inúmeras dimensões de análise e usos terapêuticos nas investigações visuais.

O primeiro é que supera o nível de envolvimento e entusiasmo de participação, comparativamente às entrevistas convencionais. Desta forma, passamos a considerar que o método de pesquisa participativa visual (como a fotografia) pode colocar os jovens envolvidos no centro do processo de investigação-ação, cujas análises seriam realizadas através dos seus olhares e escolhas utilizadas para representar suas vidas e realidades (Wang, Burris & Ping, 1996). Conseguimos assim proporcionar-lhes a oportunidade de discutir as representações visuais dos seus quotidianos a partir das suas próprias experiências e olhares (Molloy, 2007). Para que estas representações particulares possam ser captadas, câmeras fotográficas são disponibilizadas aos jovens envolvidos, que participam dos encontros em que a fotografia é o elemento catalisador de debates e reflexões. Estas, por sua vez, levam a tensões entre significados fixos e interpretações abertas, entre o definitivo e o indeterminado. Para Kaplan, Lewis e Mumba (2007), «é dentro destas tensões que o poder de engajamento da fotografia toma vida» (2007, p. 25).

O segundo aspeto justificado por Christensen e James (2000) dá-se pela superação dos obstáculos e das capacidades dos participantes ao nível das limitações de alfabetização e domínio das formas de expressão escritas. Especialmente em contextos de risco e vulnerabilidade social estudos deflagram as problemáticas relativas à alfabetização deficiente ou da língua como características que podem criar relativas dificuldades na investigação nestes contextos (Allen, 2002). A proposta comunicativa visual proporcionada faculta uma ferramenta, em alguns casos criativa e inovadora, que possibilita aos jovens um modelo diferente de representarem e articularem as suas experiências e visões sobre as suas realidades (Hurworth, 2003).

O terceiro e último aspecto, que justifica um método de investigação visual, passa por estudos já concretizados sobre os «usos terapêuticos da fotografia», no campo da psicologia social. Nesta disciplina, as fotografias devem ser utilizadas como fontes importantes de informações sobre as histórias e experiências dos jovens participantes (Harper, 2002), aliada a diálogos sobre o processo de escolhas e produção da imagem (Lorenz, 2009). A partir das suas representações visuais é possível perceber quais as suas preocupações e o que consideram ser importante para si mesmos, revelando assim um pouco de suas personalidades e identidade.

6. O MÉTODO PHOTOVOICE APLICADO À JOVENS

O *Photovoice*, assim como alguns outros modelos de investigação participativa, possui um enfoque na ação. As informações e elementos de prova não são levantados com a intenção apenas de desenvolvimento de conhecimento; o intuito também passa pela ação para a mudança social. Embora o *Photovoice* esteja ligado e seja mais utilizado para levantar questões por vezes sérias e preocupantes para os membros da comunidade, o método incorpora elementos lúdicos, criatividade e colaboração num formato que alicerça a participação.

Para autores como Wilson *et al.* (2007), a componente da ação social do método com populações juvenis está cada vez mais presente. Enquanto diversos projetos usaram a fotografia como uma forma de promoção à voz dos participantes, pensamos que possibilitar aos jovens esta ferramenta tem aberto um importante espaço para que possamos ver as suas possibilidades de ação. Molloy (2007) complementou afirmando que tanto os facilitadores quanto os investigadores utilizam a técnica para «oferecer às diversas populações de indivíduos ‘oprimidos’ a oportunidade para tomar medidas sociais através de sensibilização da comunidade e dos decisores políticos» (2007, p. 39), como ferramenta de incidência política e transformação pessoal e coletiva.

Apesar do método ser ter uma utilização recente nas Ciências Sociais, já apresenta resultados positivos em investigações com jovens (por exemplo Strack *et al.*, 2004; Wilson, *et al.*, 2007). Sobre as questões ligadas aos estímulos a participação e ao reconhecimento identitário, Robert Strack (2004) mencionou que aprender a operar uma câmara e ser visualmente estimulado a fazer fotografias constrói uma autoestima nos jovens e melhora a autocompetência, ambos aspetos integrantes da construção do empoderamento.

A participação em atividades de fotografia participativa como o *Photovoice* pode ser uma ótima ferramenta para melhorar a construção de identidade, que é também um importante passo cognitivo sobre o percurso de engajamento social (Strack, 2004, p. 56).

A juventude pode ser analisada como um período de conflito e desenvolvimento identitário em que os jovens estão constantemente a moldar sua identidade pessoal (Erikson, 1968) relativamente às suas experiências sociais, sendo desafiados a iniciar um processo de formação de sua identidade coletiva. O desenvolvimento da identidade pessoal é principalmente uma luta interna na qual os jovens se esforçam para entender seus pontos fortes, habilidades, interesses, desejos e fraquezas. Neste sentido, consideramos que o desenvolvimento da identidade social desafia os jovens a olhar além deles próprios no sentido alargado da sociedade (Erikson, 1968; Youniss & Yates, 1997). Estes necessitam construir e confirmar suas habilidades, comentar sobre suas experiências e ideias e desenvolver uma moralidade social para se tornarem agentes ativos e participativos nas suas comunidades (Youniss & Yates, 1997).

Um processo de investigação-ação em *Photovoice* fornece aos jovens uma oportunidade de desenvolver sua identidade pessoal e coletiva e pode se transformar num instrumento fulcral na construção das suas competências sociais. Neste sentido, o método proporciona uma oportunidade para os jovens ganharem novas perspectivas sobre questões associadas à cultura, normas comunitárias, comportamentos, estrutura social e desejos na mesma conjuntura em que são incentivados a desenvolver uma compreensão de si próprios e de sua comunidade. Wang (2006) destacou que o «*Photovoice* oferece uma maneira ideal aos jovens para aproveitar o poder dessas funções para aprimorar seu bem-estar e o do meio em que vivem» (2006, p. 152).

Wang (2006) indica que o envolvimento de jovens no processo se beneficia ainda do seu desejo de exercer a autonomia e expressar sua criatividade enquanto documenta suas vidas. O método permite que os jovens – incluindo aqueles que são sub-representados, rotulados ou estigmatizados– defendam suas preocupações através de sua voz e experiências. A metodologia aumenta o controle dos jovens sobre a sua participação na investigação e chamam a atenção para questões importantes para eles que métodos não-participativos poderiam vir a desvalorizar (Streng *et al.*, 2004). Um exemplo é o argumento de Streng *et al.* (2004) destacou que que o *Photovoice* «oferece suporte aos jovens para compartilhar suas críticas e experiências com os decisores políticos e prestadores de serviços» (2004, p. 439).

Alguns projetos se debruçam na tentativa de reconhecer os desafios e sucessos que acarretam uma metodologia de investigação-ação participativa alicerçada nos recursos visuais com jovens. A imagem pode ser entendida como um modo dos jovens se apresentarem visualmente ao mundo, recorrendo a distintos elementos que passam a caracterizá-los, como o corpo, o vestuário e seus apetrechos diversos, objetos de consumo e produção de conteúdos que são indispensáveis para a sua organização simbólica e categorização social (Feixa, 2008).

7. DESAFIOS E LIMITAÇÕES DO MÉTODO *PHOTOVOICE* EM CONTEXTOS DE JUVENTUDE

O método *Photovoice* tem sido usado em diferentes contextos e populações com o objetivo de promover competências nos seus participantes para que possam representar suas realidades através de um formato de expressão visual. Como dito, técnica não necessita de equipamentos e formações complexas e como tal pode ser uma ferramenta poderosa e eficaz em contextos juvenis, possibilitando o desenvolvimento de literacias visuais. Por estes benefícios, a fotografia participativa vem a se firmar como um interessante instrumento de trabalho para investigadores sociais em estudos com grupos de diversos contextos sociais e culturais (Singhal *et al.*, 2007).

Embora a literatura sobre a temática enumere vantagens referentes ao método fotográfico participativo, é necessário precaver de alguns desafios e limitações apontados por estudos anteriores acerca da aplicabilidade do *Photovoice* em contextos de juventude (Lykes, *et al.*, 2003; McIntyre & Lykes, 2004; Wang & Redwood-Jones, 2001).

Como este texto se propõe a refletir acerca de um modelo colaborativo com jovens, torna-se necessário prever algumas dificuldades que podem vir a ser encontradas no trabalho empírico e que podem colocar esta pesquisa em uma «situação de vulnerabilidade devido a uma série de problemas éticos e metodológicos que necessitam ser previstos anteriormente» (Allen, 2002, p. 276).

Diversos estudos nos forneceram experiências, resultados e erros que demonstram que a fotografia participativa pode oferecer resultados inequívocos como qualquer outro instrumento de análise social (McAllister *et al.*, 2005; Spielman, 2001). A intervenção visual, quando não implementada corretamente, pode subestimar o conceito de participação e perpetuar ainda mais o binário estabelecido entre ‘silenciar’ e o ‘dar voz’ (Lykes *et al.*, 2003). Uma gama de desafios e limitações para o método *Photovoice* é levantada pelos mesmos autores que trabalham a sua aplicabilidade. Em seus primeiros trabalhos, Wang e Burris (1997) sublinharam a natureza política e da ação participativa para documentar questões comunitárias através da fotografia. Tal como acontece com qualquer ato interventivo social, as autoras apontaram a possibilidade dos riscos potenciais para os participantes e aqueles a quem são fotografados, tomando em conta os sendo riscos aliados a exposição de ideais e análises individuais de contextos particulares.

Os projetos que utilizam o método *Photovoice* necessitam refletir sobre alguns dilemas éticos como a invasão de privacidade através da divulgação de fatos embaraçosos sobre indivíduos (Wang & Burris, 1997). Neste sentido, os cuidados devem ser redobrados pois uma imagem pode representar falsamente uma realidade pelo seu produtor para favorecimento positivo, e também negativo, de uma causa comunitária (Wang & Redwood-Jones, 2001). Para atenuar esses riscos, é sugerido que «as atividades do *Photovoice* devam ser iniciadas com uma discussão ética e sobre o poder que a fotografia pode vir a ter» (Lykes *et al.*, 1999, p. 218). É necessário que os investigadores estejam atentos, se antecipem e prevejam a possibilidade de controvérsia e manipulação das imagens e dos discursos (Ewald, 2001).

Um outro ponto específico que merece atenção é a segurança do participante no processo de captação fotográfica, quanto aos riscos associados a fotografar atos ilegais ou indesejáveis (particularmente em relação ao uso e venda de drogas, trabalho sexual, armas, entre outros). Como apontou Vaughan (2011):

Tais temas levantam a discussão de casos em que os participantes podem potencialmente produzir ‘provas’ fotográficas que podem ser usadas contra aqueles que foram fotografados ou contra os próprios fotógrafos (Vaughan, 2011, p. 100).

Apesar de alguns participantes não perceberem ou identificarem situações constrangedoras ou até perigosas, é fundamental e de responsabilidade do investigador incentivar uma reflexão sobre o que é ou será captado. Como ocorre com os métodos de investigação tais como entrevistas e discussões em grupo, os participantes também podem evitar levantar temáticas específicas com o intuito de proteger os investigados

de uma exposição indesejada e de questões sensíveis que possam causar-lhes desconforto.

Em relação ao gênero, Williams e Lykes (2003) comentaram sobre a relutância das mulheres em alguns contextos específicos em que seus direitos são constantemente violados em participarem de forma mais efetiva e fotografarem, devido a uma estrutura machista em que o homem possui relações de poder bastante fortalecidas e de influência nos grupos de mulheres. Para Ewald (2001) os fotógrafos-participantes podem encontrar ainda hostilidade ou descobrir que suas fotografias criaram controvérsia entre o grupo e na comunidade (Ewald, 2001; Williams & Lykes, 2003). Essas percepções revelaram que tirar e exibir fotografias, incorporando histórias locais nas imagens, pode provocar um distúrbio na forma como os indivíduos se relacionam entre si e com o mundo exterior devido ao mergulho que é proporcionado pela captura, análise e reflexão das imagens.

No caso específico dos estudos com jovens, não são muitos os que expõem constrangimentos e problemáticas no uso deste método, especialmente em contextos de exclusão social e risco. Alguns observaram que o desejo de dar voz pode levar a uma aceitação acrítica das representações visuais dos jovens, sem perceber que o ato de «dar a voz» já é um posicionamento de poder do investigador sobre o jovem, pois este possui a voz especializada e detém as formas de poder, ofertando-as. Outra limitação é que o que não foi fotografado pode deixar de ser analisado e refletido (Hodgetts *et al.*, 2007). Em contraste, é necessário que a equipe de investigação reconheça e deixe que os participantes escolham livremente as histórias que desejam contar sobre si mesmos e sobre as suas comunidades. Esta liberdade de escolha passa a ser um elemento fundamental, pois determina como gostariam de ser vistos através do processo de decisão e não como os facilitadores da proposta queriam que eles fossem vistos.

A ausência ou o silêncio podem ser encontrados caso as temáticas direcionem os jovens para questões quase «infotografáveis». Wang e Pies (2004) destacaram que os tópicos podem ser suprimidos pelos participantes por duas formas. Ou porque eles não são importantes para suas vidas, ou porque o tema é difícil de se fotografar. Mesmo assim, como citamos a experiência de Paulo Freire no Peru, os jovens podem demonstrar uma grande criatividade para ilustrar questões delicadas e subjetivas de retratar ou na captura de questões sensíveis de forma compreensível (Singhal *et al.*, 2007).

Através de uma literatura que reporta as experiências de estudos *Photovoice* com jovens, verifica-se a importância de se ter repetidas oportunidades para tirar fotografias ao longo do tempo. O tempo de desenvolvimento das propostas e o espaço para a consideração e reflexão das imagens é fundamental para que as relações sejam mais fortalecidas e o investigador obtenha diversos pontos de vista sobre a mesma problemática ou recurso apresentados. Os jovens necessitam de experienciar e observar suas comunidades através do dispositivo fotográfico para que as possibilidades de análise pelos investigadores sejam multiplicadas.

O *Photovoice*, tal como acontece com outras técnicas de pesquisa participativa, envolve compromisso com a realidade de uma comunidade «deixando confusa as suas relações estruturais de dominação e subordinação» (Fraser, 1990, p. 65). «Enquanto o processo de investigação destina-se a apoiar um espaço social seguro para os jovens, onde eles podem negociar coletivamente e se autorrepresentarem para um público mais vasto, há o risco de o processo ser abalado pelas relações de poder existentes dentro da comunidade e dos grupos de jovens» (Vaughan, 2011, p. 103). Como destacou Minkler «o processo de organização comunitária, em si, pode servir mais para manter o ‘status quo’ do que para alterá-lo» (1978, p. 208). A própria participação e oportunidade de acesso aos equipamentos possibilitam nos participantes um estatuto privilegiado dentro dos contextos sociais.

Além de algumas limitações e barreiras de participação, o método visual participativo pode também proporcionar perspectivas e objetivos descontraídos para os participantes, investigadores e a comunidade. A proximidade das questões preocupantes da comunidade pode causar nos jovens sentimentos negativos e de desconforto. Os investigadores devem ter em conta que perdas, danos e roubos de equipamentos são possíveis riscos e que as considerações de ordem ética e consentimentos podem restringir a quantidade de representações fotográficas dos indivíduos que participam do universo comunitário.

Quando pensamos nos ganhos objetivos para a comunidade e as expectativas que um projeto deste gera, os resultados podem também não ser tão significativos para os seus membros quanto se espera (Palibroda *et al.*, 2009, p. 18).

Faz-se ainda necessário considerar desde o início dos projetos de investigação que utilizam a fotografia participativa, através do método *Photovoice*, enquanto metodologia a sensibilidade do investigador aos temas delicados no que toca as temáticas associadas à juventude e em essencial para gerir estes dilemas e lidar com os conflitos e constrangimentos que viriam a surgir na execução do trabalho empírico (McIntyre & Lykes, 2004). Consideramos a opinião de Pin (2010) quando mencionou que:

os investigadores devem ter a percepção que tirar fotografias ou fazer vídeos não garante aos participantes liberdade do controlo de influência para tomar suas próprias decisões e para contar qualquer história sobre eles próprios (Pin, 2001, p. 24).

Ao aplicar o método *Photovoice* nos contextos juvenis é indispensável um entendimento amplo do papel que os jovens exercem em suas comunidades, famílias e grupos de pares. Embora o *Photovoice* tenha uma grande utilidade como um método para o empoderamento social sugerido pela metodologia de uso da fotografia participativa, a grande maioria dos autores que utilizam e analisam o método reconhecem que não era a iniciativa que proporcionaria todas as mudanças pessoais e coletivas. O envolvimento num projeto de fotografia participativa pode levar a algum protagonismo, mas torna-se fundamental ter em conta os constrangimentos. Tal situação pode reverter as relações de poder e promover uma desmobilização ao invés de uma ordenação para algumas transformações.

8. CONCLUSÕES

As investigações nas Ciências Sociais e Humanas cada vez mais seguem o fluxo dos estudos científicos que utilizam a imagem fotográfica como instrumento de reflexão dos contextos sociais, assumindo assim novas funções sociais para a fotografia e considerando diferentes pontos de vista dos usos que a visualidade pode vir ter.

Neste trabalho partimos do questionamento da metodologia em que as câmeras são apropriadas pelos participantes com a finalidade de analisar as imagens e de extrair uma série de conclusões sobre as formas de representação através do meio fotográfico. Após uma conceitualização e reflexão da fotografia participativa e do método *Photovoice* nas populações juvenis, fundamentamos o potencial das representações visuais em contextos de juventude. A fotografia participativa pode ser utilizada como uma ferramenta útil no estudo e entendimento da identidade e no desenvolvimento das competências pessoais e habilidades técnicas adquiridas e associadas à participação de jovens em projetos que utilizam-se de metodologias participativas visuais. A partir da percepção de que «a imagem pode gerar dados mais autênticos, pois permite os investigadores olharem para o mundo dos jovens participantes através dos seus próprios olhos» (Noland, 2006, p. 2), a fotografia oferece aos participantes um espaço para reflexão de sua identidade, possibilitando por parte dos investigadores uma maior compreensão dos envolvidos sobre suas realidades e estrutura identitária, aprofundando as oportunidades de análise dos contextos sociais e das relações.

Ainda há muito a ser explorado relativamente às diferenças importantes na forma como o *Photovoice* pode ser mais eficazmente adaptado e usado em diversos contextos e públicos participantes. A aplicabilidade de projetos de investigação social que utilizam a fotografia participativa expressa uma conexão legítima com o desenvolvimento de uma consciência crítica nos envolvidos, tal como aludiu Paulo Freire (1970), através de um modelo de aprendizagem dialógico e fundamentado na experiência dos participantes. Acreditamos que elementos visuais criativos e participativos desempenham um papel chave na reflexão sobre suas próprias experiências, clarificação, articulação dos descontentamentos e a elaboração de soluções para uma investigação-ação com enfoque na intervenção social.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, D. (2002). Research Involving Vulnerable Young People: A Discussion of Ethical and Methodological Concerns. *Drugs: Education, Prevention and Policy*, 9(2), 275-283.
- BANKS, M. (2001). *Visual methods in social research*. Londres: Sage.
- BOLTON, A., POLE, C., & MIZEN, P. (2001). Picture this: researching child workers. *Sociology*, 35(2), 501-518.
- BOURDIEU, P. (1965). La définition sociale de la photographie. In P. BOURDIEU, L. BOLTANSKI, R. CASTEL & J. CHAMBOREDON (Eds.), *Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie* (pp. 31-138). Paris: Les Éditions de Minuit.
- CAETANO, A. (2008). Sociologia e fotografia. Retrato sociológico do estado da relação em Portugal. *CIES-ISCTE e-Working Paper* (48).

- CAMPOS, R. (2007). *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa.
- CHRISTENSEN, P., & JAMES, A. (2000). *Research with children: Perspectives and practices*. Londres e Nova York: Falmer Press.
- COLLIER, M. (2001). Approaches to analysis in visual anthropology. In T. v. LEEUWEN & C. JEWIT (Eds.), *Handbook of visual analysis*. Londres: Sage
- DE LANGE, N., MITCHELL, C., & STUART, J. (Eds.). (2008). *Putting people in the picture: Visual methodologies for social change*. Amsterdam: Sense.
- ERIKSON, E. (1968). *Identity: Youth and crisis*. Nova York: Norton.
- EWALD, W. (2001). *I Wanna Take Me a Picture: Teaching Photography and Writing to Children*. Boston: Beacon Press.
- FEIXA, C., & PORZIO, L. (2008). Um percurso visual pelas tribos urbanas de Barcelona. In J. M. PAIS, C. CARVALHO & N. M. d. GUSMÃO (Eds.). *O Visual e o quotidiano* (pp. 87-113). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- FRASER, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text* 25(26), 56-80.
- GOODHART, F. W., HSU, J., BAEK, J. H., COLEMAN, A. L., MARESCA, F. M., & MILLER, M. B. (2006). A view through a different lens: Photovoice as a tool for student advocacy. *Journal of American College Health*, 55(1), 53-56.
- GREENWOOD, D. J., & LEVIN, M. (2007). *Introduction to action research: social research for social change*. California: Sage Publications.
- HARPER, D. (1998). An argument for visual sociology. In J. PROSSER (Ed.), *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 24-41). Londres: Falmer Press.
- HARRISON, B. (2002). Seeing health and illness worlds – using visual methodologies in a sociology of health and illness: a methodological review. *Sociology of Health & Illness*, 24(6), 856-872.
- HERON, J. (1996). *Co-operative inquiry: research into the human condition*. Londres: Sage Publications.
- HODGETTS, D., CHAMBERLAIN, K., & RADLEY, A. (2007). Considering Photographs Never Taken During Photo-production Projects. *Qualitative Research in Psychology*, 4(4), 263-280.
- LORENZ, L. S. (2010). Visual metaphors of living with brain injury: exploring and communicating lived experience with an invisible injury. *Visual Studies*, 25(3), 210-223.
- LYKES, M. B., BLANCHE, M. T., & HAMBER, B. (2003). Narrating Survival and Change in Guatemala and South Africa: The Politics of Representation and a Liberatory Community Psychology. *American Journal of Community Psychology*, 31(1), 79-90.
- MACDOUGALL, D. (1997). The visual in anthropology. In M. BANKS & H. MORPHY (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 276- 295). New Haven e Londres: Yale University Press.
- MCALLISTER, C. L., WILSON, P. C., GREEN, B. L., & BALDWIN, J. L. (2005). “Come and take a walk”: Listening to Early Head Start parents on school-readiness as a matter of child, family, and community health. *American Journal of Public Health*, 95(4), 617-625.

- MCINTYRE, A., & THUSI, T. (2003). Children and youth in Sierra Leone's peace-building process. *African Security Review*, 12(2), 73-80.
- MEIRINHO, D. (2013). *A fotografia participativa como ferramenta de reflexão identitária: estudo de caso com jovens em contextos de exclusão social no Brasil e em Portugal*. Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- MINKLER, M. (1978). Ethical Issues in Community Organization. *Health Education & Behavior*, 5(2), 198-210.
- MOLLOY, J. K. (2007). Photovoice as a tool for social justice workers. *Journal of Progressive Human Services*, 18(2), 39-55.
- NOLAND, C. M. (2006). Auto-photography as research practice: Identity and self-esteem research. *Journal of Research Practice*, 2(1), 1-19.
- PALIBRODA, B., KRIEG, B., MURDOCK, L., & HAVELOCK, J. (2009). *A practical guide to photovoice: Sharing pictures, telling stories and changing communities*. Winnipeg: Prairie Women's Health Network.
- PINK, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Londres e Nova York: Taylor & Francis.
- PRINS, E. (2010). Participatory photography: A tool for empowerment or surveillance? *Action Research*, 8(4), 426-443.
- PROSSER, J. (1998). *Image-based research: a sourcebook for qualitative researchers*. Londres: Falmer Press.
- PUNCH, K. F., & PUNCH, K. (1998). *Introduction to social research: quantitative and qualitative approaches*. Londres: SAGE Publications.
- RAMELLA, M., & OLMOS, G. (2005). *Participant Authored Audiovisual Stories (PAAS): Giving the camera away or giving the camera a way?* Paper presented at the Social Research Methods, Qualitative Series.
- REMILLARD, C. (2012). *Visual representations of homelessness in the canadian public sphere: an analysis of newspaper and photo voice images*. Tese de doutoramento, University of Calgary.
- RIBEIRO, J. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48(2), 613-647.
- ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies*. Londres: Sage.
- SARMENTO, M., TOMÁS, C., & SOARES, N. (2004). *Investigação da infância e crianças como investigadoras: metodologias participativas dos mundos sociais das crianças*. VI International Conference on Social Methodology. Recent Developments and Applications in Social Research Methodology. Recuperado de [http://cedic.iec.uninbo.pt/Textos_de_Trabalho/textos/InvestigacaoDaInfancia.pdf].
- SAUVAGEOT, A. (1994). *Voirs et savoirs: Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris: Presses universitaires de France.
- SICARD, M. (2006). *Fábrica do olhar – Imagens de ciência e aparelhos: de visão (século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70.
- SPIELMAN, J. (2001). The Family Photography Project: 'We will just read what the pictures tell us'. *The Reading Teacher*, 54(8), 762-770.
- STRACK, R. W., MAGILL, C., & MCDONAGH, K. (2004). Engaging youth through photovoice. *Health Promotion Practice*, 5(1), 49-58.

- STRENG, J. M., RHODES, S. D., AYALA, G. X., ENG, E., ARCEO, R., & PHIPPS, S. (2004). Realidad Latina: Latino adolescents, their school, and a university use photovoice to examine and address the influence of immigration. *Journal of Interprofessional Care*, 18(4), 403-415.
- VAUGHAN, C. M. (2011). *A Picture of Health: Participation, Photovoice and Preventing HIV among Papua New Guinean Youth*. Tese de Doutoramento, London School of Economics and Political Science, Londres.
- WALLERSTEIN, N., & BERNSTEIN, E. (1988). Empowerment education: Freire's ideas adapted to health education. *Health Education Quarterly*, 15, 379-394.
- WANG, C. C. (1999). Photovoice: A participatory action research strategy applied to women's health. *Journal of Women's Health*, 8, 185- 192.
- WANG, C. C. (2006). Youth Participation in Photovoice as a Strategy for Community Change. *Journal of Community Practice*, 14(1-2), 147-161.
- WANG, C. C., & BURRIS, M. A. (1994). Empowerment through Photovoice: Portraits of Participation. *Health Education Quarterly*, 21(2), 171-186.
- WANG, C. C., & BURRIS, M. A. (1997). Photovoice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education and Behavior*, 24, 369-387.
- WANG, C. C., & PIES, C. A. (2004). Family, Maternal, and Child Health Through Photovoice. *Maternal and Child Health Journal*, 8(2), 95-102.
- WANG, C. C., & REDWOOD-JONES, Y. A. (2001). Photovoice ethics: Perspectives from Flint Photovoice. *Health Education and Behavior*, 28, 560-572.
- WANG, C. C., MORREL-SAMUELS, S., HUTCHINSON, P., BELL, L., & PESTRONK, R. M. (2004). Flint photovoice: Community building among youths, adults, and policymakers. *American Journal of Public Health*, 94(6), 911-913.
- WILSON, N., DASHO, S., MARTIN, A. C., WALLERSTEIN, N., WANG, C. C., & MINKLER, M. (2007). Engaging Young Adolescents in Social Action through Photovoice: The Youth Empowerment Strategies (YES!) Project. *Journal of Early Adolescence*, 27(2), 241-261.
- YOUNISS, J., & YATES, M. (1997). *Community Service and Social Responsibility in Youth*. Chicago: University of Chicago Press.

Fotografia Forense: apontamentos sobre sua utilização no Brasil

Fotografía forense: notas sobre su uso en Brasil

Forensic Photography: notes about its use in Brazil

Alexandre GIOVANELLI

Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (IPPGF/PCERJ, Brasil)
agiovanelli@gmail.com

Antonio Eduardo RAMIRES SANTORO

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil)
antonio.santoro@ucp.br

Rodrigo GRAZINOLI GARRIDO

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil)
grazinoli@ufrj.br

RESUMO: O texto apresenta uma visão geral sobre a Ciência Forense e, especificamente, sobre a aplicação da fotografia forense. Para tanto, é discutido o papel da fotografia em direito probatório, seja como fonte de prova para os meios usuais de prova documental e pericial indireto ou como registro dos indícios que integrará o laudo, que também servirá para auxiliar a interpretação dessa peça técnica. Tendo em vista a diversidade de enquadramentos processuais da fotografia, alerta-se para o risco do uso como sucedâneos de prova. Por fim, ressalta-se que, a além da natureza jurídica, a fotografia forense pode ser vislumbrada sob a ótica da prática pericial, cuja importância de seus tipos varia com a legislação e permite vislumbrar a representação dos atores envolvidos na sociedade da época.

Palavras-chave: Ciência forense; criminalística; direito probatório; prova.

RESUMEN: El texto presenta una visión general de la Ciencia Forense, y más específicamente, del uso de la fotografía forense. Para ello, se discute el papel de la fotografía en el derecho probatorio, ya sea como fuente de evidencia, dentro los medios habituales de pruebas documentales y periciales indirectas, o como un registro de las pruebas que se integrarán el laudo pericial, que también servirá para ayudar a la interpretación de esa pieza técnica. Sin embargo, la diversidad de procedimientos de la fotografía, puede dar lugar a la utilización como prueba de lo que no es en sí una prueba. Por último, hay que destacar que, además de su naturaleza jurídica, la

fotografía forense puede verse desde la perspectiva de la práctica forense, la importancia de cuya tipología varía con la legislación y permite vislumbrar la representación de los actores implicados en la sociedad de la época.

Palabras clave: Ciencia forense; criminología; Derecho probatorio; evidencia.

ABSTRACT: An overview of Forensic Science and specifically the application of forensic photography is presented. For this purpose, the role of photography in evidentiary law is discussed, either as a source of proof for the usual means of documentary evidence and indirect exams or as a record of the evidence that will integrate the report, which will also serve to aid the interpretation of this technical piece. In view of the diversity of procedural kinds of photography, warns against the risk of using as proof substitute. Finally, it should be pointed out that, besides the legal nature, forensic photography can be glimpsed from the point of view of expert practice, whose importance of its types varies with the law and allows to glimpse the representation of the actors involved in the society of the time.

Keywords: Forensic science; Criminalistics; Evidentiary law; proof.

1. INTRODUÇÃO

APESAR DE SER POSSÍVEL considerá-la uma ciência *per se*, pois tem objetos e métodos próprios, a Ciência Forense ainda é mais comumente considerada como a aplicação do conhecimento de diversas ciências à matéria ou a problemas legais. Entre os conhecimentos associados para os trabalhos científicos forenses, encontra-se a fotografia.

Nesse contexto, o uso da fotografia forense passa a ter um papel fundamental no que se refere à produção da prova, abarcando uma diversidade de usos jurídicos. De forma geral, a fotografia é uma fonte de prova que pode passar pelo crivo dos meios de prova pericial ou documental. Além disso, a fotografia pode contribuir sobremaneira para a interpretação do laudo pericial e contribuir na perpetuação das evidências e, assim, na garantia da cadeia de custódia da prova.

No entanto, além da classificação de sua aplicação jurídica, a fotografia também reflete as representações sociais de diversos atores envolvidos na prática pericial. Essas representações variam com o tempo e podem ser vislumbradas pela legislação brasileira do século XX.

Assim, por meio de pesquisa exploratória e qualitativa, desenvolvida a partir de documentação indireta de fontes secundárias, como livros, artigos e *site*, e de fontes primárias da legislação brasileira, busca-se apresentar uma visão geral sobre a Ciência Forense, com maior ênfase na fotografia forense. Para tanto, estabelece-se a diversidade de papéis assumidos pela fotografia na investigação criminal. Além disso, propomos apontar algumas modificações no uso da fotografia forense na legislação brasileira do século XX e suas relações com as transformações sociais.

2. FOTOGRAFIA E CIÊNCIA FORENSE

Ciência Forense pode ser entendida como a aplicação do conhecimento de diversas ciências e artes à matéria ou a problemas legais. Contudo, além dos objetivos próprios, muitas das técnicas desenvolvidas nos últimos anos em diversos ramos do conhecimento foram direcionadas especificamente para fins forenses, permitindo o reconhecimento de uma Ciência Forense em si e não apenas uma aplicação da química, física ou biologia, por exemplo. Além disso, a Ciência Forense não se restringe às análises científicas, mas guarda especial atenção à coleta, preservação e interpretação das evidências (Siegel & Saukko, 2013), procedimentos nos quais a fotografia se mostra essencial.

Assim, a Ciência Forense faz-se por meio da perícia, isto é, das diligências realizadas por peritos especialistas no intuito de analisar tecnicamente objetos, pessoas e fatos para instruir um procedimento legal (Garrido & Giovanelli, 2015). A partir das perícias é produzida a prova técnica que não se limita em responder a questões penais, pois a demanda de conhecimento científico se faz em todos os ramos do direito.

Especificamente, a «fotografia forense», também conhecida como fotografia criminal, fotografia de evidência, fotografia judiciária, fotografia legal, fotografia técnica ou fotografia pericial (Júnior, 2012; Zarzuela, 1992) é a área da fotografia responsável não só pela documentação, mas por revelar detalhes da cena do crime não observados pelo olho desarmado e evidências materiais intrínsecas e extrínsecas ao corpo humano, em especial de documentos, manchas, impressões e ferimentos. A fotografia forense é usada também na identificação de pessoas a partir da comparação de registros *ante mortem* e *post mortem*, muito utilizada nos exames odonto-legais e nas reconstruções de faces. Acima de tudo, a fotografia possibilita certa popularização da prova pericial para aqueles que não dispõem de formação técnica na área da perícia, pois revela alguns aspectos que dificilmente seriam descritos apenas com palavras, influenciando psicologicamente todos os envolvidos.

No mundo da Ciência Forense ficcional, Edgar Allan Poe, que eternizou a figura do detetive técnico-científico em diversos livros, antes mesmo do estabelecimento formal do termo «criminalística» por Hans Gross (Garrido & Giovanelli, 2015), reconheceu, em 1840, o início da fotografia como um marco, «um invento representativo do potencial mágico dos anos modernos; o mais extraordinário triunfo da ciência» (Poe, 1980, pp. 37-38). Contudo, tendo em vista farsas fotográficas já pronunciadas à época, apenas em 1859 a Suprema Corte dos Estados Unidos pronunciou-se positivamente sobre a admissibilidade de fotografias usadas como prova (Júnior, 2012a).

Apesar do desenvolvimento bastante rápido da fotografia, a sistematização da ciência e da arte fotográfica aplicada à área forense remete-nos ao francês Alphonse Bertillon (1853-1914). Importante figura da história de diversas áreas da Ciência Forense, inaugurou o uso da fotografia para a identificação de suspeitos, baseada em caracteres visuais, através de traços fisionômicos, cicatrizes, amputações físicas e tatuagens, auxiliando as anotações antropométricas, que introduzira na Força Policial

de Paris, em 1880. Tal sistema, associava ainda, uma série de medições de partes do corpo, visando a individualização de pessoas, as quais apresentariam, em tese, uma combinação única de medidas antropométricas. Em homenagem a Bertillon, o método passou a ser chamado de bertillonagem (Júnior, 2012a).

A fotografia de cenas de crimes teve seu início na mesma época, tendo o ano de 1867 como marco. Nesse ano, anúncios comerciais prometiam que após a fotografia, o exame em local de crime não seria mais como antes, propondo inclusive que a «câmera iria substituir os esboços e desenhos técnicos» (Júnior, 2012, p. 150). Para tanto, adaptou-se câmeras fotográficas a um tripé, de maneira que pudesse examinar o corpo de vítimas ainda no chão em cenas de crime.

Atualmente, não se pode mais pensar a investigação policial, em especial as perícias, desprovida do uso de equipamentos e métodos de obtenção de imagens estáticas ou dinâmicas. Para tanto é possível utilizar-se de máquinas compactas, que pecam por permitirem apenas a obtenção de cenas predefinidas, ou digital single-lens reflex (DSLR), a versão digital das câmeras de filme, nas quais a luz passa apenas por uma lente antes de chegar ao sensor. Estas câmeras, por permitirem determinadas regulações para melhor obtenção da cena, podem apresentar telas de LCD, que possibilitam uma prévia visualização da imagem (Garrido & Rodrigues, 2014).

A fotografia forense deve ser livre de distorções ou retoques, a mais fidedigna possível e sempre legendada. Na cena de um crime, faz-se primeiramente uma fotografia geral ou panorâmica, permitindo a visão geral do ambiente ou do prédio e vias, na qual micro vestígios podem ser apontados. Podem-se também realizar fotografias simétricas (de Moises Marx) a partir dos quatro ângulos diedros do recinto, para se ter ideia correta do mesmo, e fotografia métricas (de Bertillon) para se obter distâncias ou dimensões com maior precisão (Zarzuela, 1992).

Posteriormente, devem ser feitas fotos de minúcias, destacando evidências (objetos, manchas, marcas, etc.) específicas que foram contextualizadas no ambiente por imagens à média distância. Para tanto podem-se utilizar lentes macro ou emular esta função em câmeras compactas (Zarzuela, 1992). Quando há vítimas, o próprio ordenamento legal requer fotos na posição original, contextualizada; uma foto de aspectos individualizadores (ferimentos, marcas, tatuagens) e uma da face cadavérica.

De acordo com Garrido e Rodrigues (2014), entre as técnicas utilizadas para fotografar evidências, destaca-se a fotografia em infravermelho e em ultravioleta. A radiação infravermelha (IV), de comprimento de onda inferior a 1 nm, permite registrar imagens em oposição à luz. Este método é especialmente útil na vigilância fotográfica e no registro de cenas aéreas durante a noite. Provas invisíveis a olho nu devido à latência podem ser fotografadas sob espectro IV (por exemplo: resíduos de pólvora, diferenciação entre tatuagens e hematomas). O IV também pode ser empregado para detectar queimaduras e, em especial, zonas de tatuagem ao redor de ferimentos por projétil de arma de fogo disparados à curta distância. Alguns tipos de manchas de material biológicos, como sangue, e certas tintas (tinta invisível) podem ser revelados

pela exposição ao IV. Praticamente qualquer câmera de filme 35 mm ou lente pode ser usada para este tipo de fotografia. Nesses casos, a imagem em infravermelho é capturada pelo filme especial, que é termossensível. Contudo, atualmente, já é possível obter fotografias nesse comprimento de onda com sensores digitais. Algumas câmeras digitais já são comercializadas com tal ferramenta, mas é possível utilizar-se de filtro ou converter o equipamento para IV.

Já o comprimento de onda entre 380 nm e 1 nm, denominado ultravioleta (UV) é muito utilizado na Ciência Forense para, por exemplo, captar os detalhes, após polvilhamento com pó fluorescente ou ninidrina da área com impressões digitais latentes. Além disso, pode revelar secreções corporais como urina, sêmen e transpiração não visíveis a olho nu. Deve-se utilizar um filtro especial que exclua a luz visível e permitir um tempo maior de captura de imagem, velocidade lenta do obturador e abertura do diafragma. Para isso, é aconselhável o uso de tripé para evitar movimentos da máquina.

Há ainda muitas outras técnicas. Aquelas relacionadas à diversidade de posicionamento da fonte de luz (frontal, lateral, semilateral, superior, rasante, de bordo, em silhueta, de fundo, transmitida e de tenda) e a mescla de iluminação em diversos comprimentos de onda podem ser necessárias para se obter o máximo de informação possível de uma evidência. Entretanto, na era digital, programas que tratam a imagem podem também simular muitos destes efeitos, apesar do uso de alguns tratamentos ser discutido no meio jurídico.

Com luz colorida ou polarizada, isto é, com um comprimento de onda que se propague em um único plano selecionado por um prisma de nicol (polarizador), é possível obter-se imagem de estruturas internas de pelos, por exemplo. No entanto, quando a resolução da imagem se deve ao tamanho da evidência, é preciso utilizar a fotografia com macro da máquina (por exemplo, estrias de projéteis) ou com acoplamento a microscópios (por exemplo: pelos e fibras).

A numeração das evidências antes da fotografia é imprescindível para a documentação, pois as fotos são essenciais também para esclarecer possíveis dúvidas que apareçam na construção ou após a apresentação do laudo pericial. Contudo, quando da fotografia de evidências, após a retirada da posição original no local do crime, deve-se primar pela preparação do fundo (background) uniformemente iluminado e sem costuras. Muitas vezes, o posicionamento de uma escala, régua ou objeto de medida reconhecida é essencial para se determinar o tamanho das evidências pequenas ou de formato variável, como manchas que são fotografadas em close-up.

Por fim, a impressão da fotografia deve ser feita em papel especial e em alta resolução, guardando total correspondência com o objeto, corpo ou ambiente fotografado. Quando servir para comparações, como marcas de pneumáticos, pode ser feita em papel acetato.

3. NATUREZA JURÍDICA DA FOTOGRAFIA NO ÂMBITO DO PROCESSO PENAL

Para entender as menções legais e as possíveis classificações da fotografia nos meios jurídicos, faz-se necessário compreender os conceitos de direito probatório e suas consequências.

Sabe-se que o termo prova é usado de forma indiscriminada para designar uma variada gama de significados, daí a sua natureza polissêmica tanto no trato comum, como no discurso jurídico. Entretanto, faz-se necessário realizar algumas distinções para efetiva compreensão da proposta de pesquisa realizada neste trabalho. A primeira é a compreensão do que vem a ser elemento de prova e resultado da prova.

Elementos de prova, no inglês *evidence*, são os «(...) dados objetivos que confirmam ou negam uma asserção a respeito de um fato que interessa à causa» (Gomes Filho, 2005, p. 307) e sobre os quais o juiz vai realizar um procedimento inferencial para chegar a alguma conclusão sobre os fatos. Elementos de prova são informações valoraáveis pelo juiz. Já o resultado da prova, no inglês *proof*, é a própria conclusão que o julgador extrai dos diversos elementos de prova existentes, por meio de um procedimento intelectual para estabelecer a veracidade ou não dos fatos alegados. Estes fatos alegados são chamados de objeto de prova.

Há que se distinguir, ainda, fonte de prova e meio de prova. Fonte de prova são as pessoas ou coisas que podem fornecer uma informação apreciável sobre o objeto de prova, ou seja, os fatos alegados. Daí porque as fontes podem ser reais (documentos *lato sensu*) ou pessoais (testemunhas, acusado, vítima, perito, assistentes técnicos). Meios de prova são instrumentos ou atividades endoprocessuais que se desenvolvem perante o juiz, com conhecimento e participação das partes, pelos quais as fontes de prova introduzem elementos de prova no processo.

A fotografia é comumente utilizada como fonte de prova. Com efeito, a fotografia é, em geral, considerada um documento, o que a caracteriza efetivamente como uma fonte de prova, mas não necessariamente leva ao processo uma informação valorável pelo juiz pelo meio de prova documental.

O documento é uma fonte de prova cuja informação é pré-existente à sua produção, de modo diverso da prova testemunhal. Neste último caso, a informação é levada ao processo pela testemunha e só terá validade na medida em que o conteúdo da informação seja inserido nos autos observados – o meio de prova testemunhal – e cuja produção deve ser feita em juízo com a participação das partes, em contraditório direto e cruzado. A prova documental, por sua vez, incluindo a fotografia, contém a informação apreciável pelo juiz antes mesmo de ser inserida no processo.

A fotografia é um documento, mas só será inserida no processo pelo meio de prova documental se juntado aos autos e submetido diretamente à valoração judicial após serem ouvidas as partes. No entanto, a utilização da fotografia como fonte de prova pericial ganha outros contornos teóricos. Portanto, uma importante questão é situar a perícia na teoria das provas penais.

A opinião de Tornaghi precisa ser considerada, porquanto contesta seja a perícia um meio de prova pois entende que «a perícia não prova, ilumina a prova» (Tornaghi, 1959, p. 274) na medida em que o perito não se atém a relatar do que teve conhecimento, mas «(...) emite juízo sobre o valor dos fatos, externa impressão sobre a possibilidade de terem sido causados por outros fatos e de virem a produzir outros» (Tornaghi, 1959, p. 272), por isso afirmava que a perícia não deveria estar no capítulo da prova, mas num lugar autônomo entre este e a sentença.

A despeito da relevante ponderação de Tornaghi (1959), de forma geral, a perícia é considerada um meio de prova, sendo relevante frisar que o primeiro dos três atos básicos de uma perícia (exame, avaliação e laudo), o exame, se desenvolve sobre uma fonte de prova cuja informação pode emanar diretamente do objeto a ser conhecido e compreendido, mas também pode partir de um objeto que retrata indiretamente o que deve ser conhecido. Essa é a diferença entre o que se chama de exame direto e exame indireto. O que é indireto não é o exame, mas a fonte de onde emana a informação a ser examinada.

Dessa forma, fotografias podem ser fontes indiretas de informação a serem submetidas ao exame pericial. Objetivamente, o perito pode examinar uma fotografia para avaliar o que está registrado na fotografia na falta daquilo que está registrado. Outra possibilidade é que o perito instrua o seu laudo com fotografias. Nesse caso a fotografia, ao mesmo tempo que integrará o elemento de prova, que é o laudo pericial, também será uma fonte de prova para uma eventual perícia complementar.

O laudo consiste no elemento de prova porque é uma informação por meio da qual o experto descreve seu exame e avaliação da fonte, bem como se apresenta um ato valorável pelo juiz para formação da sua convicção. No entanto, é também possível que as mesmas fotografias que instruem o elemento de prova, sirvam como fonte para uma perícia complementar, como ocorre, por exemplo, na perícia de local, uma vez que são exatamente esses registros fotográficos que permitem a um novo perito ou aos assistentes técnicos realizarem o exame indireto do objeto a ser periciado e o avaliem indiretamente.

Portanto, a fotografia pode ser classificada em duas grandes categorias principais nos meios jurídicos: como fonte de prova ou como elemento de prova. Por sua vez, a fotografia, como fonte de prova, pode ser subdividida nas seguintes possibilidades:

- a) a fotografia é um documento que, uma vez juntado ao processo pelo meio de prova documental, se submete à direta valoração do julgador (é o caso do parágrafo único do art. nº 232, bem como do parágrafo único do art. nº 479, ambos do Código de Processo Penal, CPP);
- b) a fotografia é um documento, que permite a realização da perícia por exame indireto, na medida em que poderá ser apresentada ao perito para seu exame indireto do que resta retratado na fotografia e por ele avaliado (são os casos dos arts. nº 164 e 1ª parte do nº 170, ambos do CPP);

- c) a fotografia constante do laudo pericial se mostra como uma fonte de prova indireta para uma perícia complementar cujos vestígios do que consta retratado na fotografia tenham desaparecido (são os casos dos arts. n° 165, n° 169 e 2ª parte do n° 170, todos do CPP).

Não se ignore que a fotografia, enquanto fonte de prova que permite o exame pericial indireto, pode já estar inserida no processo ou ainda não estar nos autos. No primeiro caso, a perícia se realiza sobre a própria prova documental fotográfica, ao passo que no segundo caso a fotografia é uma fonte de prova que não configura prova documental e, por isso, deve ser juntada ao processo para permitir o controle contraditório da compatibilidade empírica da avaliação e conclusão pericial.

Por sua vez, a fotografia como elemento de prova pode apresentar a seguinte tipologia:

- a) uma vez que a fotografia, enquanto documento, juntado ao processo pelo meio de prova documental, se torna um elemento de prova valorável pelo julgador;
b) a fotografia utilizada pelo perito na confecção do seu laudo serve como parte do elemento de prova, vez que o laudo contendo a fotografia pode ser valorado pelo julgador.

Tendo em vista o fato de a fotografia ser rotineiramente utilizada de diversas formas em direito probatório, a discussão sobre sucedâneo de prova, isto é, do uso como prova, daquilo que não é prova, torna-se importante. Na verdade, segundo Scarance, esse fenômeno processual decorre comumente de dois fatores: a) «o uso, na audiência de julgamento, como elementos probatórios de elementos colhidos em fases anteriores» e b) «a substituição de um meio de prova por outro» (Scarance, 2012, pp. 28-29).

A hipótese que nos interessa é a segunda. Esta é a forma de sucedâneo de prova mais comum, sobretudo tendo em vista a tendência de reduzir-se os diversos meios de provar a prova documental, confundindo-se meio de prova documental com o suporte material (documento escrito ou contendo imagem) em que se registram os dados obtidos com as atividades desenvolvidas de acordo com os meios de prova.

Assim, especificamente, uma grave distorção é a utilização da perícia como sucedâneo de prova documental, especialmente fotográfica. Quando o perito examina um local, um corpo, um objeto, e retrata em fotografias o que está examinando, o faz para, como determinam os arts. 165, 169 e 2ª parte do 170, todos do CPP, conferir maior clareza à sua avaliação, constante do laudo pericial.

Em hipótese alguma, essas fotografias podem configurar prova documental. Em primeiro lugar porque o perito não é parte e, portanto, não lhe cabe produzir qualquer prova que não seja a pericial. Em segundo lugar porque estar-se-ia utilizando um meio de prova (pericial) por outro (documental), o que muitas vezes se faz ao argumento de que por se tratar de um registro de informações em papel é um documento.

Ora, um documento é um objeto que contém uma informação pré-existente à sua produção. Quando o documento é produzido exatamente para apresentar as informações no processo, a prova não é documental. Com efeito, apresentar um laudo pericial como prova documental é o mesmo que apresentar uma declaração testemunhal como prova documental, ambos são casos de sucedâneo de prova. No primeiro caso está-se usando a prova pericial como documental. No segundo caso, usa-se a prova testemunhal como documental.

Disso decorrem dois graves problemas: a) a prova documental, com exceção do procedimento do tribunal do júri, pode ser produzido em qualquer fase do processo, ao passo que os demais meios de prova apresentam limitações temporais de proposição, de tal forma que usar um meio de prova pericial ou testemunhal como documental afasta indevidamente as limitações legais de proposição; b) ainda mais grave que o primeiro problema, o meio de prova documental se submete ao contraditório diferido ou postergado, dada sua própria natureza (lembre-se que o documento é o suporte de uma informação pré-existente), enquanto os meios de prova testemunhal e pericial se submetem ao contraditório direto (naturalmente cada um com suas próprias características e regras), o que implica dizer que a utilização de um meio de prova pericial ou testemunhal como documental gera um grave déficit de proteção do direito fundamental ao contraditório.

Os meios de prova são instrumentos ou mecanismos que encerram um rito contendo direitos e deveres para que uma informação seja validamente extraída da fonte de prova e se torne valorável pelo juiz, violar essa regulação do meio de prova e produzir um meio de prova no lugar de outro é um sucedâneo de prova e, pelos motivos já expostos, são inválidos (seja por violar as limitações de proposição, seja por violar o direito fundamental ao contraditório).

4. USOS E TRANSFORMAÇÕES DA FOTOGRAFIA FORENSE NA PRÁTICA PERICIAL

Não obstante a fotografia poder funcionar como fonte de prova documental e pericial indireta, sua importância também como «um instrumento de suporte ao perito» (Espíndula, 2014), contribuindo sobremaneira para a perícia, quando da confecção do laudo pericial, e para a interpretação dessa peça técnica pelo destinatário da mesma, deve ser ressaltado. Além disso, independentemente da possibilidade de coleta de evidências em locais de crime ou mesmo durante os exames médico-legais, a forma mais utilizada para eternizar as características observadas pelo perito é a fotografia, contribuindo assim, também para a garantia da cadeia de custódia das provas e para possibilitar eventuais exames indiretos a partir do registro no laudo (Garrido & Rodrigues, 2014).

Dessa forma, a despeito da natureza jurídica explicitada no apartado anterior, a fotografia forense pode ser vislumbrada sob a ótica da prática pericial, ou seja, de acordo com seus usos principais, que podem ou não coincidir com a abordagem

jurídica. A classificação aqui sugerida é relevante, pois serve de modelo heurístico, baseado na prática pericial. Sua análise permite lançar luz às representações sociais dos diferentes atores envolvidos no ambiente jurídico (peritos, juízes, promotores, advogados) através dos usos sociais da fotografia forense e suas transformações ao longo do tempo.

A fotografia forense de acordo com seus usos principais, portanto, pode ser dividida em três categorias, a saber: fotografia analítica, fotografia referencial e fotografia ilustrativa.

Na fotografia analítica, a produção de imagens é parte do método de análise visando a elaboração de uma evidência científica. É, portanto, o principal meio para se chegar a uma inferência ou constatação ou a própria fonte de prova consolidada em imagem. Pode ser de natureza subjetiva ou objetiva e mensurável, muito embora, essa diferenciação não seja de todo absoluta. Em linhas gerais, o uso objetivo da fotografia analítica estaria associado às atuais tecnologias de fotografia, digitalização e comparação, por exemplo, de impressões digitais; ao uso de microfotografias para análise de falhas estruturais em construção civil ou materiais e ao uso de fotografias em diferentes espectros luminosos para a detecção de alterações intencionais de padrões de segurança de cédulas e documentos de identificação. Enquadra-se aí, também, o uso de fotografias com o intuito de reprodução de documentos probatórios, os quais assumem o status destes, uma vez atestada sua autenticidade. Por outro lado, a utilização subjetiva da fotografia analítica pauta-se, por exemplo, na comparação de padrões faciais, muito embora hoje seja possível associar algoritmos matemáticos para a identificação facial.

A fotografia referencial, por sua vez, consiste no uso de imagens visando a construção da hipótese ou dinâmica dos fatos por parte do perito ou mesmo do policial incumbido da investigação criminal. Nesse caso, são tomadas fotografias em diferentes ângulos do local de crime, do cadáver e seus ferimentos e de objetos em geral. Inicialmente, a realização de fotografias referenciais em quantidade adequada era limitada em virtude do uso de máquinas tradicionais, com revelação por filme, que exigiam conhecimento técnico mais elaborado. Entretanto, com o advento das máquinas digitais, essas fotografias tiveram grande desenvolvimento, tornando-se comuns a todo exame.

Por fim, a fotografia ilustrativa serviria para comprovar ou evidenciar um ponto de vista para o destinatário final da prova: responsáveis por inquéritos, magistrados, acusação, defesa. A principal preocupação da fotografia ilustrativa é traduzir em imagens o texto científico produzido por especialistas, cuja linguagem e mesmo método é de difícil apreensão por parte do usuário da prova.

Importante ressaltar que não se deve buscar correlações entre as tipologias funcionais acima descritas e a natureza da fotografia no âmbito jurídico (fonte de prova e elemento de prova), conquanto no primeiro caso, a análise baseia-se nos usos periciais da fotografia e no segundo caso, trata-se da natureza ou essência jurídica da fotografia.

Deve-se notar que a atribuição de valor e o reconhecimento das diversas categorias de produção e uso fotográfico como prova, sofreram transformações que ficaram registradas nas respectivas mudanças legislativas. Essas mudanças, por sua vez, estão em consonância com a ótica social vigente em cada época.

No Brasil, o sistema de Bertillon foi adotado em 1903, através do Decreto nº 4.764 de 1903 que «dá novo Regulamento à Secretaria da Polícia do Distrito Federal»:

Art. 58. As medições serão feitas de accordo com o methodo instituido pelo Sr. Alphonse de Bertillon, adoptando-se para o exame descriptivo e para os signaes particulares, cicatrizes e tatuagens o systema de filiação denominado «Provincia de Buenos-Aires» (Brasil, 1903).

Vale destacar que a bertillonagem viria ao encontro dos estudos da Frenologia proposta pelo médico alemão Franz Joseph Gall (1758-1828) e da antropologia criminal criada por Cesare Lombroso (1835-1909), buscando associar certas propensões morais e cognitivas com caracteres físicos. Assim, a aplicação deste conhecimento foi muito utilizada na busca de tipos criminais, inclusive propondo a vigilância antecipada de certos sujeitos, dada a «evidência científica» de sua periculosidade.

Isto é, os primeiros passos da fotografia forense brasileira vêm no bojo da ideia predominante no final do século XIX e início do século XX: o estado moderno poderia e deveria aumentar a sua capacidade de disciplinar e controlar seus sujeitos usando o poder de documentação da câmera e de instrumentos de medição. Ao contrário de Lombroso, cujas atividades fotográficas foram direcionadas para o estabelecimento e confirmação do conceito de tipos raciais, Bertillon somente usou o retrato para a identificação de criminosos reincidentes (Maxwell, 2010).

No início do século XX, no entanto, as teses criminológicas foram perdendo força. Concomitantemente, os trabalhos de identificação humana através das impressões digitais foram ganhando importância com a publicação de livro de Francis Galton em 1892 e os trabalhos posteriores do argentino Juan Vucetich (1858-1925). A papiloscopia revelou-se um método muito mais eficiente e rápido de individualização, do que a exaustiva técnica de medições e fotografias propostas por Bertillon.

Dessa forma, em 1934, o Decreto nº 24.531 que «Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal» somente faz menção à identificação papiloscópica de criminosos e cadáveres e «a fotografia de frente e de perfil», não se referindo mais ao método de Bertillon. A fotografia deixa de ser o principal meio probatório e de identidade e passa a ser um complemento da identificação por impressão digital.

No entanto, não se deve menosprezar o papel da fotografia, nos meios policiais. A fotografia permaneceria, ainda, como instrumento de controle de sujeitos por ser um documento de mais fácil produção, circulação e análise. Segundo Cunha (1998), nas primeiras décadas do século XX a prática policial era permeada pelo ideal higienista, de profilaxia social, em que o controle e prevenção de certos tipos sociais indesejados

era uma meta a ser alcançada pelas instituições de justiça. Da mesma forma, a prática da antropologia criminal persiste até a década de 1940. No já citado Decreto nº 24.531 de 1934, em seu artigo nº 213, há uma previsão genérica do exame antropológico:

Os indivíduos detidos e identificados por motivos criminais, serão cuidadosamente examinados pelos antropologistas do Instituto, afim de ser possível o estudo sistemático da criminalidade do Brasil, podendo ser retiradas fotografias e realizados outros exames complementares indispensáveis para a organização de sua ficha médico-antropológica (Brasil, 1934).

Já o artigo nº 114 prevê a existência de um fichário de crimes e criminosos:

A Secção de Fichário de Crimes e Criminosos terá a seu cargo a organização e conservação dos prontuarios de crimes e criminoso, reunindo as dados autenticas sobre o delinquente, sistematizando e catalogando por índice alfabetico os prontuarios e antecedentes dos criminosos e mantendo, por fim, uma galeria fotografica de delinquentes nacionais e estrangeiros, inclusive os que forem expulsos do Tesouro Nacional (Brasil, 1934).

O Decreto nº 37.008 de 1955, que reestrutura o Departamento Federal de Segurança Pública, não faz menção aos exames antropológicos, denotando um gradativo desuso dos retratos como principal meio de controle social. Muito embora, a identificação do criminoso por meio de fotos ainda hoje seja de uso relevante, conforme a própria Lei nº 12.037 de 2009 preconiza: «Art. 5º A identificação criminal incluirá o processo datiloscópico e o fotográfico, que serão juntados aos autos da comunicação da prisão em flagrante, ou do inquérito policial ou outra forma de investigação» (Brasil, 2009).

Por outro lado, novas tecnologias foram surgindo com o avanço da ciência, beneficiando a atividade de ciência forense, cuja época áurea ocorreu na década de 1950, no Brasil, principalmente no que se refere à Medicina Legal (Aldé, 2003).

Isso tanto é verdade que há uma preocupação explícita do legislador em sugerir ou mesmo obrigar à inserção de fotografias nos autos constantes nos processos legais (processo criminal, processo civil ou inquéritos policiais). O Código de Processo Penal (Decreto-Lei nº 3.689 de 1941) faz alusão à tomada fotográfica obrigatória do cadáver em local de crime (artigo nº 164) e da sugestão de inclusão de fotografias para ilustrar a lesões encontradas em cadáveres (artigo nº 165), os locais de crime (artigo nº 169) e os exames de laboratório (artigo nº 170). No Código de Processo Civil (Lei nº 13.105 de 2015) essa preocupação pode ser percebida no parágrafo 3º do artigo 473 em que é citado o que o laudo pericial deve conter:

Para o desempenho de sua função, o perito e os assistentes técnicos podem valer-se de todos os meios necessários, ouvindo testemunhas, obtendo informações, solicitando documentos que estejam em poder da parte, de terceiros ou em repartições públicas,

bem como instruir o laudo com planilhas, mapas, plantas, desenhos, fotografias ou outros elementos necessários ao esclarecimento do objeto da perícia (Brasil, 2015).

Além do artigo nº 484 que insere a fotografia nos autos.

Em relação ao uso direto da fotografia como prova (fotografia direta de documentos), aqui considerada como fotografia analítica, o legislador tem como principal preocupação confirmar a autenticidade das fotos. Assim, tanto no CPC, quanto no CPP, encontramos esse cuidado. Os artigos nº 422 e nº 423 do CPC fazem menção à autenticidade de cópias de documentos, seja através de fotocópia, seja através de fotografia. No artigo nº 232 (parágrafo único) do CPP, como já exposto, reconhece-se que «À fotografia do documento, devidamente autenticada, se dará o mesmo valor do original» (Brasil, 1941).

A fotografia referencial, ou seja, aquela que tem como finalidade instruir ou orientar os próprios técnicos ou peritos que a produzem, tem um grande poder de síntese de dados. Aliado a isto, a reprodução de cenários com nível de detalhamento crescente devido às novas tecnologias de registro e a reprodução da imagem com elevado potencial de ampliação de detalhes, alguns não captados pela observação humana, são fatores responsáveis pelo largo uso da fotografia referencial nas análises forenses. Associados com técnicas fotográficas que permitem interpolação de distância, reconstrução de cenários em 3D e apreensão de detalhes com lentes macro a fotografia dá um poder de organização e sistematização de informações, mas que apresenta grande complexidade de manipulação e entendimento por parte de um público leigo. Sendo assim, a fotografia referencial, dada a sua utilização restrita ao grupo dos técnicos, aparece predominantemente nos manuais especializados.

No âmbito nacional, a Secretaria Nacional de Segurança Pública (SENASP) vem fomentando a padronização de procedimentos, dentre eles a tomada de fotografias em locais de crime. Por exemplo, em relação às ações durante o exame pericial, uma delas preconiza: «Efetuar fotografias panorâmicas e gerais. As fotografias externas, preferencialmente devem ilustrar as vistas gerais do local do crime, inclusive pontos de referência como placas de lotes, equipamentos públicos, vias públicas, populares nas imediações, etc.» (Ministério da Justiça, 2013). Mesmo os vestígios devem ser cuidadosamente fotografados: «Identificar, plotar, fotografar e descrever os vestígios para coletá-los adequadamente» (Ministério da Justiça, 2013).

Embora a normatização da fotografia referencial ocorra predominante nos manuais técnicos, até a década de 2000, no Rio de Janeiro, o legislador preocupou-se em, pelo menos, definir ou apontar a presença de profissional específico para realização das fotografias, por meio da figura do fotógrafo ou fotógrafo policial, em especial. Todas as legislações que regulam a atividade de polícia até o ano 2000 fazem menção a este profissional. Conforme foi mencionado, a evolução dos meios tecnológicos de produção fotográfica com a popularização das máquinas digitais compactas com ajustes automáticos, tornaram a fotografia muito mais barata e fácil, pelo menos aquela mais generalista, dispensando a existência de profissionais específicos. A partir da

Lei Estadual do Rio de Janeiro nº 3.586 de 2001 foi eliminado, de vez, o cargo de fotógrafo policial. Esta função passou a ser assumida, implicitamente, como uma das atribuições do próprio perito criminal, papiloscopista e perito legista. No decreto que estrutura a polícia civil do estado do Rio de Janeiro, tanto o de nº 34.633 de 2003 quanto o de nº 45.222 de 2015 não há referências há um setor ou laboratório específico destinado à fotografia, mostrando que estas funções foram subsumidas pelas funções de perícia ou de investigação em geral.

5. CONCLUSÃO

Atualmente, não se pode mais pensar a investigação criminal apartada dos conhecimentos científicos e das tecnologias modernas. Nesse contexto, a fotografia forense ganha destaque. Seja como fonte de prova ou com demarcadora de fatos, pessoas e objetos que auxiliam na garantia da cadeia de custódia e na interpretação do laudo pericial, ou ainda, na geração de novas fontes para eventuais exames complementares.

Todavia, face à diversidade de usos em direito probatório, a fotografia torna-se também um dos principais objetos de sucedâneo de prova, sobretudo por uso inadequado do meio de prova, reconhecendo como prova aquilo que não o é.

Além disso, a fotografia forense também carrega uma diversidade de classificações na prática pericial, que explicitam práticas sociais dos diferentes atores envolvidos no ambiente jurídico. Essas transformações ao longo do tempo são claramente vislumbradas pelas diferentes demandas fotográficas na legislação brasileira do século XX.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDÉ, L. (2003). *Ossos do ofício. Processo de trabalho e saúde sob a ótica dos funcionários do Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, ENSP / FIOCRUZ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- CUNHA, O. M. G. (1999). Os domínios da experiência, da ciência e da lei: os manuais da Polícia Civil do Distrito Federal, 1930-1942. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), 22, 235-263.
- Decreto nº 24.531 de 02 de julho de 1934*. (1934). Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal.
- Decreto nº 34.633 de 21 de junho de 2003*. (2003). Altera e consolida, sem aumento de despesa, a estrutura básica da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro – PCERJ, e dá outras providências. Rio de Janeiro.
- Decreto nº 37.008 de 08 de março de 1955*. (1955). Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública.
- Decreto nº 4.764 de 05 de fevereiro de 1903*. (1903). Dá novo regulamento à Secretaria da Polícia do Distrito Federal.
- Decreto nº 45.222 de 21 de junho de 2015*. (2015). Altera e consolida, sem aumento de despesa, a estrutura básica da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro – PCERJ, da Secretaria de Estado de Segurança, e dá outras providências. Rio de Janeiro.
- Decreto-Lei nº 3.689 de 03 de outubro de 1941*. (1941). Código de Processo Penal.

- FOTOGRAFIA FORENSE: APONTAMENTOS SOBRE SUA UTILIZAÇÃO NO BRASIL
ALEXANDRE GIOVANELLI; ANTONIO EDUARDO RAMIRES SANTORO Y RODRIGO GRAZINOLI GARRIDO
- ESPÍNDULA, A. (2014). A Perícia em Face da Legislação. In V.P. STUMVOLL. *Criminalística* (6º Ed.). Campinas, SP: Ed. Millennium.
- GARRIDO, R.G. & GIOVANELLI, A. (2015) *Ciência Forense: Uma Introdução à Criminalística* (2ª ed). Rio de Janeiro: Editora Projeto Cultural/FAPERJ.
- GARRIDO, R.G. & RODRIGUES, E.L. (2014). *Ciência forense: da cena do crime ao laboratório de DNA*. Rio de Janeiro: Editora Projeto Cultural/FAPERJ.
- GOMES FILHO, A. M. (2005). Notas sobre a terminologia da prova (reflexos no processo penal brasileiro). In F.L. YARSHELL, & M. ZANOIDE DE MORAES. *Estudos em homenagem à Professora Ada Pellegrini Grinover*. São Paulo: DPJ Editora.
- JÚNIOR, E. F. F. (2012). Fotografia forense como meio de produção visual e prática de representação de conhecimento científico. In M.R.B. DA SILVA, & T.A.S. HADDAD. *Anais do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e Tecnologia*. Sociedade Brasileira de História da Ciência, São Paulo, São Paulo, Brasil. 2012. Recuperado de [www.sbh.org.br/site/anais2012]. Consultado [27/04/2013].
- JÚNIOR, E. F. F. (2012a). Fotografia forense e apropriações da imagem: do aspecto verossímil da fé e cultura visual. Fotografia-Documento. In R.H. MONTEIRO, & C. ROCHA (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
- LEE, H.C. & HARRIS, H.A. (2000). *Physical Evidence in Forensic Science*. Tucson, AZ: Lawyers & Judges Publishing Company.
- Lei nº 12037 de 01 de outubro de 2009. (2009). Dispõe sobre a identificação criminal do civilmente identificado, regulamentando o art. nº 5º, inciso LVIII, da Constituição Federal.
- Lei nº 13.105 de 16 de março de 2015. (2015). Código de Processo Civil.
- Lei nº 3.586 de 21 de junho de 2001. (2001). Dispõe sobre a reestruturação do quadro permanente da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e dá outras providências. Rio de Janeiro.
- MAXWELL, A. (2010). *Picture imperfect: photography and eugenics 1870-1940*. Brighton: Sussex Academic Press.
- Ministério da Justiça/SENASP. (2013). *Procedimento Operacional Padrão*. Brasília: Perícia Criminal.
- MORISSON, A., TELLES, B., & RIVERA, D. (2015). Perícia independente. O Globo. Recuperado de [http://oglobo.globo.com/opiniao/pericia-independente-17867564]. Consultado [01/04/2017].
- POE, E. A. (1980). The Daguerreotype. In A. TRACHTENBERG (Ed.). *Classic essays on photography* (pp. 37-38). Stony Creek, CT: Leete's Island Books.
- SCARANCA, F.A. (2012). Tipicidade e sucedâneos de prova. In F.A. SCARANCA, J. R. GAVIÃO DE ALMEIDA, & M. ZANOIDE DE MORAES (Coods.). *Provas no Processo Penal: estudo comparado*. São Paulo: RT.
- SIEGEL, J.A., & SAUKKO, P.J. (2013). *Encyclopedia of Forensic Sciences* (2ª ed). Amsterdam: Elsevier.
- TORNAGHI, H. (1959). *Instituições de Processo Penal* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Forense.
- ZARZUELA, J.L. (1992). A importância da fotografia judiciária na perícia. *Revista da Faculdade de Direito da USP*, 87, 253-261.

Fotojornalismo Esportivo e interpretações da derrota em oito capas de jornais brasileiros

Fotoperiodismo deportivo y interpretaciones de la derrota en ocho portadas de periódicos brasileños

Sports photojournalism and interpretations of the defeat in eight brazilian newspaper covers

Neide Maria CARLOS

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Brasil)

neidejornal@hotmail.com

José Carlos MARQUES

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Brasil)

zeca.marques@faac.unesp.br

RESUMO: O futebol está inserido na cultura brasileira como um espaço simbólico de representação social e relevante fenômeno de audiência. O fotojornalismo esportivo se constitui em recurso de informação dos fatos que envolvem esse esporte. O presente trabalho propõe uma análise do discurso construído através do jornalismo impresso e da fotografia como principal recurso discursivo. Sob uma perspectiva de estudos do discurso, foram analisadas 8 capas de jornais brasileiros que retrataram a derrota da seleção brasileira em diferentes edições de Copas do Mundo. Das recorrências discursivas encontradas, destaca-se aqui o choro como fator recorrente. O objetivo deste estudo é procurar compreender quais os sentidos das lágrimas que foram assistidas, retratadas e sublinhadas nas narrativas contadas sobre a derrota.

Palavras-chave: fotojornalismo esportivo; fotografia; futebol; jornalismo; esporte.

RESUMEN: El fútbol está inserto en la cultura brasileña como un espacio simbólico de representación social y relevante fenómeno de audiencia. El fotoperiodismo deportivo se constituye en recurso de información de los hechos que envuelven ese deporte. El presente trabajo propone un análisis del discurso construido a través del periodismo impresso y de la fotografía como principal recurso discursivo. En una perspectiva de los estudios del discurso, se analizaron 08 portadas de periódicos brasileños que retrataron la derrota de la selección brasileña en diferentes ediciones de Copas del Mundo. De las

recurrencias discursivas encontradas, se destaca aquí el llanto como factor recurrente. El objetivo de este estudio es intentar comprender los sentidos de las lágrimas que fueron asistidas, retratadas y subrayadas en las narrativas contadas sobre la derrota.

Palabras clave: fotoperiodismo deportivo; fotografía; fútbol; periodismo; deporte.

ABSTRACT: Football is integrated in Brazilian culture like a symbolic space of social representation and as a relevant audience phenomenon. Sports photojournalism constitutes a resource of information of the facts involving the sport. This search's purpose is an analysis of the speech built by the press and photography as the main discursive resource. From a perspective of discourse studies, this search has analyzed 08 front-pages of Brazilian newspapers which portrayed the defeat of the Brazilian Team in different editions of World Cups. Amongst the speech recurrences found, images of people crying. The main object of this text is to try and understand the meanings of the tears that were watched, photographed and highlighted on the stories told after defeat.

Keywords: sports photojournalism; photography; football; soccer; journalism; sports.

1. CONSTATAÇÕES INICIAIS SOBRE A PESQUISA EM FOTOJORNALISMO ESPORTIVO

O PRESENTE TRABALHO PROPÕE uma análise do discurso construído através do fotojornalismo como um dos principais recursos discursivos da imprensa esportiva. Parte de nossa pesquisa de mestrado realizada pelo programa de mestrado em Comunicação da Unesp de Bauru, apresentamos um recorte da dissertação intitulada «Fotojornalismo esportivo e cobertura da derrota: uma análise das representações do Brasil 1 x 7 Alemanha em jornais brasileiros por ocasião da Copa do Mundo de 2014».

Considerando que o futebol está inserido na cultura nacional como espaço simbólico onde circulam representações sociais, estabelecemos esse esporte como objeto de estudo através de capas de jornais brasileiros que poderiam servir como relevante ponto para análise sobre o pensamento da imprensa acerca dos significados desse esporte. Em momentos de Copa do Mundo há uma intensificação da cobertura dos meios de comunicação em torno aos eventos que envolvem uma partida de futebol.

Para delimitarmos o tema em estudo, em um primeiro momento, voltamos nossa análise para capas de jornais brasileiros encontradas por pesquisa *online* que retrataram os eventos do jogo entre Brasil e Alemanha pelas semifinais da Copa do Mundo Fifa 2014. Na amostra encontrada foi possível observar o uso recorrente da retórica das lágrimas nas fotografias escolhidas pelas edições de diferentes jornais que circularam no dia seguinte aos «7 a 1». Ao mesmo tempo, chamou a atenção que tais imagens apresentaram semelhanças com representações já exploradas pela imprensa, em outros Mundiais em que o Brasil foi derrotado.

Foi possível observar uma estabilidade discursiva nesses enunciados jornalísticos de 2014, ao mesmo tempo em que se detectava um aparente retorno a formas de representação imagética utilizadas em outras ocasiões de mundiais de futebol em que o Brasil terminou derrotado. Por pesquisa *online*, além dos jornais de 2014, foram resgatados exemplos de capas de jornais que retrataram a derrota da seleção nacional nos anos de 1982, 1998 e 2010.

Por fim, selecionamos oito capas de jornais para compor o nosso *corpus*. Quatro dessas primeiras páginas que retrataram o jogo que resultou em um placar de 7 a 1 entre Brasil e Alemanha na Copa do Mundo Fifa de 2014: capa do jornal *Diário do Grande ABC* (São Paulo), *Diário Catarinense* (Santa Catarina), *O Povo* (Ceará) e *Gazeta do Povo* (Paraná), todas edições do dia 9 de julho de 2014. Para fins de comparação, apresentamos outras quatro capas de impressos de diferentes momentos da história do futebol brasileiro em Mundiais: capa do *Jornal da Tarde* (São Paulo) do dia 5 de julho de 1982, *O Estado de S. Paulo* (São Paulo) do dia 13 de julho de 1998, *O Liberal* (Pará) e *Correio Braziliense* (Distrito Federal), ambos de 03 de julho de 2010.

Ao final, com a finalidade de se confrontar essa aparente semelhança discursiva nas imagens da imprensa esportiva para uma expressão dramática da derrota, conduzimos nossa abordagem por uma perspectiva da Análise do Discurso. Segundo Anabela Carvalho (2000, p. 43), a «Análise de Discurso» é uma designação comum a múltiplas formas de analisar a relação entre o sentido e a linguagem, bem como as suas repercussões sociais e políticas». Filósofo e estudioso da teoria da imagem, Lorenzo Vilches (1992) nos auxiliou com a definição de um todo enunciativo complexo que comportaria relações entre as mensagens verbal e não verbal, lugar de significação e das possíveis leituras.

Como ponto de partida, recorreremos aos estudos do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1997) em sua proposta sobre a constituição de gêneros do discurso. Para o autor (1997), os gêneros se definem e se constroem nas diferentes esferas da comunicação, envolvendo um locutor com determinado propósito de comunicação. Em capas de jornais, texto, fotografia, diagramação, logotipo são elementos que se relacionam em um todo enunciativo, formulando um objeto concreto da comunicação.

Para Bakhtin (1997), na elaboração de um enunciado, objeto da comunicação, se recorre a uma memória discursiva, repleta de enunciados que já foram elaborados anteriormente e que seriam evocados na tentativa de se estabelecer a comunicação. O autor classifica os gêneros discursivos em primário e secundário. No gênero primário ocorreriam formas mais elementares da comunicação. Já o gênero secundário comportaria formas mais complexas na constituição do objeto discursivo. O que os diferencia é o nível de complexidade na elaboração das diferentes formas de comunicação.

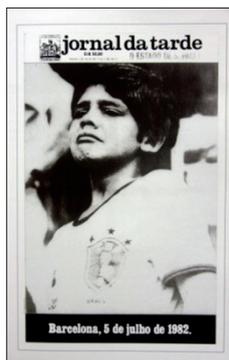


Imagem 1. Capa do *Jornal da Tarde* do dia 5 de julho de 1982.



Imagem 2. Capa do jornal *O Liberal* do dia 03 de julho de 2010.



Imagem 3. Capa do jornal *Diário do Grande ABC* do dia 9 de julho de 2014.



Imagem 4. Capa do jornal *Diário Catarinense* do dia 9 de julho de 2014.



Imagem 5. Capa do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 13 de julho de 1998.



Imagem 6. Capa do jornal *Correio Braziliense* do dia 03 de julho de 2010.



Imagem 7. Capa do jornal *O Povo* do dia 9 de julho de 2014.



Imagem 8. Capa do jornal *Gazeta do Povo* do dia 9 de julho de 2014.

A construção de formas discursivas se realiza para que uma relação dialógica se estabeleça entre as vozes que compõem esse ato discursivo. Operando através de recursos da linguagem, envolveria o tratamento dado ao tema, a intenção que leva à materialidade do discurso, a verbalização baseada na vontade de dizer do sujeito. O gênero será determinado pela esfera onde deverá circular o discurso, pelas condições em que será produzido e que possibilitariam a materialização de determinado conteúdo temático.

Em relação ao nosso objeto, busca-se verificar em que medida as capas que relatam os eventos de 2014, o jogo dos «7 a 1», podem dialogar entre si elaborando um pensamento articulado por outros discursos e se configurando em abordagens não originais de fatos recentes. Através das imagens nas oito capas de jornais, questiona-se

qual o peso dessas lágrimas como valor discursivo nas capas de jornais brasileiros e de que forma esses discursos se repetem reverberando discursos anteriores. São registros fotográficos que, mesmo tomados em situações e épocas diferentes, ecoam discursos anteriores e que podem, com isso, testar nossa hipótese sobre o uso recorrente de estereótipos de representação fotográfica. Descrevemos a seguir os momentos históricos a que se referem as oito capas de jornais que constituem o nosso *corpus*.

A capa do *Jornal da Tarde* (edição de 5 de julho de 1982) retrata a derrota na Copa do Mundo de 1982, realizada na Espanha. Naquele mundial, havia grande expectativa de vitória da seleção brasileira formada por um elenco que contava com a presença de jogadores considerados craques como Zico, Sócrates e Falcão. A derrota para a Itália por um placar de 3 a 2 causou comoção e foi expressa pela capa do *Jornal da Tarde* com uma fotografia que se tornaria icônica pela sua forma de representação imagética na imagem de uma criança chorando vestindo a camisa da seleção brasileira. Além disso, a composição do enunciado na primeira página do *JT* trouxe a fotografia como principal elemento discursivo, ocupando quase a totalidade do espaço de diagramação da primeira página do jornal. Essa edição do *Jornal da Tarde* é lembrada até hoje como referência dos fatos que envolveram aquela partida de 5 de julho de 1982 e que ficou conhecida nacionalmente como «Tragédia do Sarriá», nome do estádio onde ocorreu a partida.

A capa do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 13 de julho de 1998 retrata a derrota do Brasil na Copa do Mundo da França. Naquele Mundial, o Brasil perdeu a final para os donos da casa por um placar de Brasil 0 x 3 França. Até a partida da final, havia um clima de confiança na seleção brasileira que vinha da conquista do tetracampeonato mundial na Copa do Mundo dos EUA e que tinha em Ronaldo «Fenômeno» a sua maior estrela. Na final de 1998 a equipe brasileira teve uma atuação apática e com Ronaldo, estrela da equipe, visivelmente abatido. Assim, esse foi um evento que também gerou questionamentos sobre a eficiência do talento nacional para o jogo, algo que sempre se difundiu através da expressão «Brasil país do futebol».

Em 2010, o Brasil sofreria a sua última derrota antes da realização da Copa do Mundo no Brasil em 2014. Ao contrário dos exemplos anteriores, não havia muita confiança na seleção de 2010 e a derrota era, em certa medida, anunciada. Ao final dos eventos daquele ano, gerou-se uma expectativa para a realização do Mundial no Brasil com a possibilidade da conquista do hexacampeonato mundial de futebol em solo nacional, em pleno estádio do Maracanã que é a arena mais simbólica para o futebol no país. O mesmo estádio onde se deu a derrota do Brasil para o Uruguai em 1950 na primeira Copa do Mundo realizada no país. Evento que ficou conhecido como Maracanazo com a derrota do Brasil por um placar de Brasil 1 x 2 Uruguai. A possibilidade da conquista em 2014 seria uma resposta a essa derrota de 1950 que marcou o imaginário nacional. Mas a derrota no jogo pelas semifinais do Mundial de 2014 ocorreu por placar massacrante de Brasil 1 x 7 Alemanha. Ao contrário de uma resposta ao Maracanazo, o jogo de 2014 ficaria registrado na história nacional como Mineirazo em referência à derrota de 1950. O nome Mineirazo é também uma

referência ao local onde ocorreu a partida em 2014, o Estádio Governador Magalhães Pinto, arena conhecida como Mineirão.

O discurso midiático projeta possíveis imagens que se constituem em estereótipos que estariam ligados a uma alma coletiva nacional, visões reforçadas ao longo do tempo pelos próprios canais midiáticos. A vitória da Alemanha sobre o Brasil em 2014, por um placar de 7 a 1, se chocaria com a afirmação da vocação nacional para o futebol. Tais acontecimentos extrapolariam os questionamentos para além do campo do jogo sobre o que sempre se propagou como o maior talento nacional. Nesse sentido, questionamos: seria a vitória da razão alemã sobre a emoção brasileira?

O choro destacado nas imagens da imprensa poderia representar uma ideia latente em nossa sociedade de um *ethos* brasileiro emotivo que se contrapõe à razão. Desse modo, este trabalho procura discutir o peso discursivo dado a essas imagens de lágrimas através dos sentidos impostos nas primeiras páginas dos jornais. Consideramos, então, a possibilidade de trazer discussões pertinentes para a esfera da fotografia como objeto de representações da nossa cultura.

A fim de oferecer dados para discussão e análise críticas acerca do processo de mediação do produto jornalístico para o qual contribui o fotojornalismo, indagamos o nosso *corpus* inicialmente sob um ponto de vista composicional através de uma análise estrutural desses enunciados, buscando reconhecer os diferentes sistemas de signos que compõem as imagens e a maneira como eles se articulam no contexto da informação. A partir dessas relações, buscaremos decifrar as camadas que se sobrepõem no interior dos discursos no processo de produção de efeitos de sentido.

2. FOTOJORNALISMO ESPORTIVO E O CAMPO DA PESQUISA IMAGÉTICA

Um dos fatores que torna a fotografia um objeto gerador de conflitos, é que ela entraria no campo das imagens técnicas. Para Vilém Flusser (p.33, 1998), «as imagens tradicionais ‘imaginam’ o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo». Esse ponto seria, segundo o autor (1998) decisivo na maneira de se conceber a imagem, mas também para o seu deciframento, ainda que, aparentemente, não seria necessário decifrá-las. «O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens», afirma Flusser (p. 34, 1998).

No início do nosso trabalho tínhamos a percepção de uma escassa existência de trabalhos de pesquisa no campo do fotojornalismo esportivo. Com o propósito de testar essa hipótese, realizamos consultas a alguns portais de periódicos que disponibilizam conteúdos de pesquisa acadêmica em comunicação. Consultamos para a discussão nesse ponto do trabalho, o acervo dos portais da Capes (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior, órgão do Ministério da Educação), do *Intercom* (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), o *Porticom*, e da revista *Discursos Fotográficos* da Universidade Estadual de Londrina. Já em um universo mais abrangente, foi realizada uma consulta ao portal Google Acadêmico.

Inicialmente, realizamos uma busca pelo verbete «fotografia» na base de dados da *Capex* (endereço eletrônico <http://www.periodicos.capes.gov.br/>, acessado em 03/07/2016). Encontramos 751 trabalhos com a palavra-chave fotografia: 412 teses, 271 artigos, 32 recursos visuais, 2 atas de congressos e 1 livro. Observados os títulos e resumos desses 751 resultados, encontramos 3 trabalhos que apresentavam o fotojornalismo esportivo como tema principal ou a fotografia como recurso de verificação de temas ligados ao esporte. Pelo portal da Capes, na busca pelo verbete «fotojornalismo esportivo» encontramos os mesmos três trabalhos. Já em uma busca pela expressão «fotojornalismo esportivo» no portal Porticom (em <http://www.portcom.intercom.org.br/>, acessado em 03/07/2016), banco de dados do Intercom, encontramos 07 trabalhos apresentados e 02 capítulos de livros de um universo de 21.765 trabalhos e 107 livros disponíveis.

Na busca no portal *Google Acadêmico* (disponível em <https://scholar.google.com.br/>, acessado em 03/07/2016) pela expressão «fotojornalismo esportivo», localizamos 33 trabalhos em língua portuguesa, sem data definida, classificados por relevância, resultados referentes a diferentes portais acadêmicos. Dentre os trabalhos listados encontramos livros, trabalhos acadêmicos, entrevistas, trabalhos de graduação e pós-graduação. É preciso deixar claro que essas pesquisas valeriam uma análise mais sistemática, baseada em métodos rígidos de verificação de dados. Essa verificação deve ser aqui encarada como uma experiência empírica que pode exigir métodos mais precisos para sua confirmação.

Na busca pela expressão «fotojornalismo esportivo» no site da revista *Discursos Fotográficos* que traz trabalhos de pesquisa em fotografia e imagem, aparece listado apenas um trabalho sob o título «*Fotojornalismo esportivo: a influência da televisão na imagem impressa*», do ano de 2005, de autoria de Maria Fernanda Cordeiro e Paulo Cesar Boni. Através da palavra-chave «esporte», encontramos três trabalhos: os artigos «A fascinante fotografia de esporte nas lentes de Gonzales», de autoria de Flora Neves, publicada no ano de 2010; «Um olhar econômico sobre a fotografia», de autoria de Bruna Mayara Komarchesqui, também publicado em 2010; e o trabalho já listado anteriormente *Fotojornalismo esportivo: a influência da televisão na imagem impressa*.

Essa observação foi estimulada pela dificuldade de se encontrar trabalhos que pudessem servir de referência para a pesquisa de mestrado que se encontrava em andamento. Desde o início dos trabalhos que conduziram a pesquisa, foi sentida uma dificuldade em se delinear os caminhos possíveis para uma formulação teórica e metodológica que servissem de base e referência na concretização desse trabalho em termos científicos.

Há um campo de pesquisa em fotografia que se desenvolve no meio acadêmico e que busca a separação entre ciência e senso comum. Para Ana Taís Martins Porta Nova Barros (2014), doutora em comunicação pela USP, a «discussão sobre uma teoria da fotografia que atravesse a filosofia da ciência e sua permeabilidade ao imaginário» pode ser um indicativo de que não há um campo de conhecimento próprio ao da imagem fotográfica. Dentre os motivos que permeiam os desafios a constituição de uma teoria da fotografia, a autora (2014) aponta uma necessidade epistemológica.

Como destaca Barros (2014), desenvolveu-se um fetichismo em torno das possibilidades técnicas de captura da imagem. Torna-se sempre tarefa difícil separar o caráter técnico da fotografia. Referências do fotojornalismo como Henri Cartier-Bresson sempre ressaltaram o valor do aparato fotográfico para materialização do olhar.

3. FOTOJORNALISMO ESPORTIVO: DISCUSSÕES SOBRE O FUTEBOL E A FOTOGRAFIA

Jorge Pedro Sousa (2004) discute a constituição de gêneros fotojornalísticos por manuais da área que considerariam notícias, *features*, retratos, ilustrações fotográficas, paisagem e histórias em fotografias ou *picture stories*. Já a classificação pelos concursos de fotografia, como *World Press Photo*, ressalta Sousa (2004), passaria inicialmente por uma classificação da foto isoladamente ou em conjunto narrativo para depois se estabelecer em temas de que tratam as imagens. Desse modo, se destacariam notícias, arte, pessoas, moda, ciência e tecnologia, natureza e ambiente e, a que nos interessa, a fotografia de temas ligados ao desporto.

Todas as imagens que servem aqui de objeto de estudo poderiam ser classificadas como *features* de desporto nos moldes do que define Jorge Pedro Sousa (2004). Nas palavras do autor (2004, p. 97), seriam «fotografias em que o interesse humano se sobrepõe à ação desportiva enquanto mais-valia fotográfica, sendo obtidas no decorrer de um acontecimento desportivo».

Assim, as características dos enunciados possibilitam a identificação de traços similares em termos de linguagem os quais podem sugerir a constituição de um gênero do discurso próprio ao fotojornalismo esportivo. Enunciados estáveis podem se constituir em formas elaboradas para o tratamento de temas comuns a determinadas esferas temáticas da comunicação. Ao mesmo tempo, podem servir como agentes de reafirmação de estereótipos.

Para Christoph Wulf (2013), as imagens penetram nos meios sociais através dos meios de comunicação de massa. Elas nascem nos campos de vivência humana, local que ela própria irá influenciar. «O que vemos como uma imagem se refere a um mundo fora das imagens», nos aponta Wulf (2013, p. 25). Produto da modernidade, fotografias passaram a ser aceitas como meio de expressão de realidades socioculturais, simulacro de fatos sociais. Susan Sontag (1986), filósofa e crítica de arte, ressalta a ideia de reter o mundo através da linguagem fotográfica. Para Sontag (1986, p.13), «ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado».

Nos modos da interação criamos formas de representações que serão partilhadas socialmente e que poderão nos auxiliar nos processos de comunicação. Segundo Serge Moscovici (2003), a comunicação estaria condicionada a essas diferentes formas de representação, onde a partilha de redes simbólicas dariam condições para se estabelecer as interações. Portanto, é no compartilhamento dessas representações que criamos

parte de nossa herança social, estabelecemos pontos de interesse comuns que estimularão o diálogo entre os indivíduos.

Situar a fotografia em contextos da comunicação onde ela se insere – como o contexto do enunciado da página, o contexto informacional, o contexto de discussões acadêmicas e teóricas – auxilia no entendimento do seu papel como fonte de informação em diferentes canais jornalísticos. O fotojornalismo esportivo se desenvolve no contexto da história da fotografia como objeto do jornalismo para gerar informação. Em seu artigo «Quando as imagens tocam o real», o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2012) afirma:

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (Didi-Huberman, 2012, p. 209)

Os ritos que envolvem o futebol são fortemente marcados pela emoção. As expressões emotivas se manifestam em reações corporais que influenciam na leitura do jogo. O ato de torcer provoca manifestações das quais a imagem se apodera através da presença do corpo na comunicação. Exemplo disso são os rostos com expressões de choro nas capas dos jornais. Nas palavras do historiador Hilário Franco Jr. (2007), futebol é também literatura gestual que tem potencial de metáfora. E é desse potencial linguístico do futebol que a imagem se apropria.

São muitas as possibilidades narrativas e de construções discursivas para possíveis efeitos de sentido sobre o esporte e a derrota. Dentro ou fora de campo, na interpretação do jogo, haverá sempre componentes que se relacionam tecendo discursos capazes de revelar significados a serem interpretados. Franco Jr. (2007, p. 360) ressalta essas possibilidades linguísticas do jogo: «disse santo Isidoro de Sevilha, no século VII, que com a escrita ‘as palavras alcançam-nos pelos olhos, não pelos ouvidos’, e o mesmo faz o futebol, por ser linguagem visual».

Através da fotografia partilhamos uma aparência do mundo. A pesquisadora Simonetta Persichetti (1997), por exemplo, destaca que fotos podem ser pensadas como agentes de discussão sobre nossas representações uma vez que podem ser usadas para legitimar o que se escreve. A autora (1997) demonstra sua preocupação com a reflexão sobre o papel da imagem a qual ela descreve como uma forma de comunicação que pode ser mais contundente que a palavra.

O fotógrafo detém ferramentas de comunicação, ele fala de um lugar de poder à medida que produz conteúdo para os canais midiáticos. O profissional da imagem participa das etapas de produção, formulação e circulação dos discursos. Conseqüentemente, contribui para a partilha de representações da nossa cultura. Ao mesmo tempo, é um agente do pensamento simbólico do veículo que ele representa e, em

via contrária, onde o jornal é a ferramenta de apresentação e circulação de seu trabalho. Segundo Stuart Hall (1997, p. 16), a ação do homem nas interações sociais implica sistemas de significados que «os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros».

O fotógrafo está inserido no contexto sociocultural do seu lugar de fala, esse também seu lugar de aprendizagem de significações sociais. Ele atua, contribui e participa dessa cultura. O seu olhar se molda pela cultura ao mesmo tempo em que é um de seus agentes. Embora a fotografia guarde uma falsa impressão de que reproduz o real, a ilusão do similar, ela é uma construção técnica que percorre um caminho através do olhar mediado pelo aparelho fotográfico para construir sentidos e simbologias que levam a situações ideológicas.

Se na fotografia há tensões que empurram as imagens para fora dos enquadramentos, propondo sobre-significados ocultos e não intencionais, há também formalizações deformadoras, que se expressam em imagens que resultam de relações de poder e modos de dominação social e política (Martins, 2008, p. 152).

Se, como afirma Mikhail Bakhtin (1997, p. 279), «cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso», a análise das imagens do esporte nas capas de jornais poderá testar a nossa hipótese inicial da constituição de uma linguagem própria do fotojornalismo esportivo para retratar a derrota. Analisaremos, portanto, os enunciados nas formas como o discurso conduz a produção de efeitos de sentido verificando a ocorrência de tipos relativamente estáveis «do ponto de vista temático, composicional e estilístico», como descreve Bakhtin (1997, p. 284).

4. ELEMENTOS PARA ANÁLISE

Representações emotivas expressas na manifestação de lágrimas são formas de expressão comuns nas narrativas midiáticas que são contadas sobre o esporte. Nesse contexto, o choro é também uma forma de comunicação e a partilha das lágrimas pode cumprir uma função de identificação e socialização. A utilização da retórica da lágrima reforça a ideia de um imaginário que se alimenta de emoção. Roland Barthes em *Fragments de um discurso amoroso* (1981, p. 42) aponta para a capacidade de persuasão e afetação na partilha de manifestações corporais emotivas. Barthes (1981, p. 42) questiona e afirma: «Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais».

Lágrimas podem ser estimuladas a partir de situações artificiais, como as representações do campo do jogo que induzem o nosso imaginário social. Na arte e na literatura, por exemplo, lágrimas seriam importantes marcas de expressão das emoções e também um recurso para se obter ações responsivas. O gosto pelas lágrimas estimulado pela literatura no século XVIII, por exemplo, é destacado por Anne Vincent-Buffault, autora da obra *A História das lágrimas* (1988). Vincent-Buffault (1998)

descreve momentos em que a ficção cria uma ilusão de realidade onde o corpo passa a ser conduzido e estimulado pela emoção.

É necessário ir além das análises do conteúdo da mensagem para compreender como a mídia se relaciona com a nossa subjetividade. Partindo das questões ligadas ao contexto onde são elaborados os discursos, iniciamos a nossa análise através da investigação dos planos de expressão e conteúdo das imagens que compõem o nosso *corpus*. Na investigação dos processos de afetação e indução de sentido iniciamos a análise estrutural das imagens para posterior contextualização, a fotografia inserida no contexto da página do jornal como um dos elementos desse enunciado.

Nossa análise passa também pelo reconhecimento dos diferentes sistemas de signos que compõem as imagens e a maneira como eles se articulam. Para pensar o enunciado do discurso jornalístico, Lorenzo Vilches (1992) aponta para a existência de uma macroestrutura informativa composta pelos componentes da página do jornal. Logotipo, formato da página, imagens, textos, legendas e títulos concorreriam no processo de geração de sentido. Seriam esses alguns componentes da expressão jornalística.

Segundo Jorge Pedro Sousa (2004, p.65), podemos considerar alguns elementos «potencialmente geradores de sentido a uma mensagem fotográfica». Elementos próprios dessa linguagem como a relação que a imagem estabelece no corte que realiza no tempo e no espaço. Questões ligadas a escolhas composicionais como a opção por determinada relação de profundidade de campo, a escolha por determinado ângulo, o destaque de elementos através da seleção da área em foco, o recorte pelo visor da câmera no contínuo do campo visual, a escolha por determinados planos de tomada de imagem.

A partir desse reconhecimento dos planos de conteúdo e expressão da fotografia, conduzindo para um olhar estrutural dos enunciados propostos pelas oito capas de jornais, verificaremos os processos de denotação e conotação das imagens pela perspectiva do paradoxo fotográfico elaborado pelo semiólogo francês Roland Barthes (1990). Barthes elenca diferentes formas de conotação da imagem: a trucagem, onde o ângulo escolhido pelo fotógrafo organiza a cena de maneira a imprimir um novo sentido à imagem; a pose construída por gestos e expressões convencionados dos sujeitos retratados, possíveis leituras dos significados através de atitudes estereotipadas dos personagens em cena; a organização dos objetos em cena que podem conduzir a escolhas de composição e cenário para uma indução de sentido; a fotogenia através de uso consciente da linguagem a fim de promover um embelezamento da imagem, como a percepção consciente da presença da luz; o esteticismo na exploração estética da fotografia que pode ser pensada como forma de aproximação com a pintura; a sintaxe que seria determinada por uma disposição intencional e orientada da fotografia com a finalidade de indução a uma significação, como as sequências de imagens ou aproximação de imagens onde uma poderá ajudar a conotar a outra.

Na relação de sintaxe entre imagem e texto pode se estabelecer um processo de indução a determinados sentidos. Para Barthes (1990), elementos verbais como a legenda, por exemplo, podem conformar o olhar e induzir a intelecção. Nessa relação entre verbal e não verbal, o texto pode servir de ancoragem para a mensagem visual, ao mesmo tempo em que a imagem pode reforçar ou duplicar as informações do texto num processo de redundância. Dificilmente a informação visual jornalística se apresenta como uma estrutura isolada. Verbal e não verbal estabelecem relações na construção do discurso da imprensa e concorrem no processo persuasivo.

Luciano Guimarães (2004), professor e pesquisador em semiótica, ressalta a «natureza cultural da cor». Outro fator que concorre para a leitura e interpretação da imagem com a possibilidade de incorporação de valores e códigos à mensagem visual, os tons impressos na imagem. Como destaca Guimarães «não podemos deixar de anotar esse vínculo no que acontece à nossa volta, com a presença tão marcante da cor como recurso de linguagem nos discursos e na mídia» (2004, p. 92).

Para auxiliar na desconstrução dos discursos dos enunciados das capas de jornais pensamos a proposta de Umberto Eco que em *A estrutura ausente* (2003) propõe um modelo de análise baseado no anúncio publicitário onde procura demonstrar que uma construção enunciativa pode ser decomposta em várias camadas. Eco (2003), elenca cinco níveis de decodificação das imagens: icônico, iconográfico, tropológico, tópico e entimemático. No nível icônico, se encontraria o plano da denotação, os dados concretos da informação visual. No nível iconográfico se encontrariam alguns significados convencionados e significações culturais, o campo das conotações. Nesse nível, os processos de conotação propostos por Barthes (1990) podem auxiliar na verificação dos registros visuais.

O nível tropológico, descrito por Eco (2003), compreenderia equivalentes visuais de tropos verbais, seriam figuras de retórica como hipérbole, metáfora, antonomásia, entre outras. O autor também propõe, por outro lado, que «a linguagem publicitária introduziu tropos típicos da comunicação visual que dificilmente podem ser reportados a tropos verbais preexistentes» (2003, p. 162).

No nível tópico, estariam os lugares argumentativos com peso ideológico, argumentativo ou opinativo. Segundo Eco (2003), «compreende tanto o setor das chamadas premissas como o dos lugares argumentativos ou topoi». No nível entimemático, pode-se tecer algumas conclusões baseadas em todo o processo em que se desencadeia a argumentação. «Comportaria a articulação de autênticas argumentações visuais», afirma Eco (2003, p. 165). Nesse nível da verificação, o autor (2003) reafirma que é preciso avançar na hipótese de que o interlocutor necessite ancorar a imagem no discurso verbal.

Levantados esses apontamentos sobre as possibilidades de leitura das imagens no contexto narrativo onde ela se insere e considerando as várias camadas que se sobrepõem em um objeto discursivo, iniciaremos o exame do nosso *corpus*.

1982



Imagem 1. Capa do *Jornal da Tarde* do dia 5 de julho de 1982.

2010



Imagem 2. Capa do jornal *O Liberal* do dia 03 de julho de 2010.

2014



Imagem 3. Capa do jornal *Diário do Grande ABC* do dia 9 de julho de 2014.

2014



Imagem 4. Capa do jornal *Diário Catarinense* do dia 9 de julho de 2014.

As quatro capas destacam uma única imagem, aberta quase na totalidade do espaço de diagramação da página. A primeira, do *Jornal da Tarde* (1982), apresenta uma fotografia em preto e branco que traz um retrato em meio corpo de um garoto com expressão de tristeza e choro. Na segunda, do jornal *O Liberal* (2010), vemos um menino chorando com as mãos ao rosto. Na terceira, do *Diário do Grande ABC* (2014), também há um garoto vestido de amarelo retratado quase em close destacado pelo foco e em meio a outras pessoas que também vestem as cores nacionais. Ele está envolto em um tecido azul e tem o rosto pintado. O quarto registro, do *Diário Catarinense* (2014) é de garoto que aparece em meio corpo com as mãos unidas em conjunto com uma expressão de tensão. Ele está vestido de verde e amarelo e está cercado por pessoas vestidas de forma semelhante nas cores.

Nosso repertório cultural permite que se perceba que a camisa que aparece com o garoto do *Jornal da Tarde* é a da seleção brasileira, apesar da ausência de cor. A expressão de choro do menino na capa do jornal *O Liberal* (2010) tem forte apelo dramático. O garoto da capa do *Diário do Grande ABC* (2014) está todo envolto em cores que remetem aos símbolos nacionais. Ele se assemelha fisicamente ao primeiro fotografado, o garoto que esteve em Sarriá no ano de 1982. Já na capa do *Diário Catarinense* (2014) o garoto não parece vestir uma camisa oficial, mas ele também leva as cores nacionais. Mãos e expressão demonstram tensão e também remetem a um gesto de oração. A expressão de seu rosto é de alguém que pode cair no choro, que parece conter uma emoção. Ao mesmo tempo, o menino negro remete ao garoto símbolo da infância brasileira desfavorecida que se repete em diferentes discursos.

Guimarães (2004) aponta para o significado do uniforme da seleção. Para o autor, «a camisa amarela (usando um jargão do futebol) ‘pesa’, a tradição de glórias passadas impõe uma assimetria em favor da seleção brasileira» (2004, p. 96). Assim, a camisa canarinha da seleção carrega uma série de significados culturais com as quais nos identificamos. Sua presença na imagem do drama infantil traz uma sensação de tristeza que pode nos tocar de maneira subjetiva.

Há um claro destaque para uma abordagem visual dos fatos. A data na página do *Jornal da Tarde*, a manchete «Acabou» no *O Liberal* de 2010, a expressão «Mineirazo» em referência ao «Maracanazo» de 1950 no *Diário do Grande ABC* e a expressão «Como explicar» no *Diário Catarinense* são os textos que se colocam em relação com as imagens. Essas quatro capas de jornais apresentam composições de grande peso dramático, um processo de conotação através da pose dos personagens. Nesse sentido, a imagens de crianças chorando trazem um apelo emocional além da perspectiva dos fatos esportivos.

Já nos exemplos a seguir, a capa do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 13 de julho de 1998 fala da derrota do Brasil na final da Copa do Mundo daquele ano. Naquela ocasião, o Brasil perdeu a final para a França por um placar de 3 a 0. Em 1994, havíamos conquistado o tetracampeonato e pairava uma crença na conquista do pentacampeonato reforçado pela presença de Ronaldo. Contrariando as expectativas, a França comemora a conquista de um Mundial em casa e derrota o favoritismo brasileiro.

Em comparação com o enunciado realizado em 1998 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, selecionamos as capas dos jornais *Correio Braziliense* de 2010, *O Povo* e *Gazeta do Povo* do dia 9 de julho de 2014 com a cobertura da derrota para a Alemanha em 2014. Os quatro jornais apresentam imagens que ocupam a maior parte do espaço de diagramação das páginas com o retrato em close de um rosto pintado nas cores da bandeira brasileira.

A manchete do *O Estado de S. Paulo* (1998) destaca: «França goleia Brasil e leva Copa». Também em relação direta com a imagem, localizada logo acima da mensagem visual está a pergunta: «O que houve com Ronaldo?». O jornal *Correio Braziliense* (2010) escreve sobre a imagem a expressão verbal «Chega». Na composição do jornal *O Povo* (2014) há a afirmação sobre a imagem: «Não foi pesadelo, foi real.» Essa afirmação é intercalada pelo placar do jogo «Brasil 1 X 7 Alemanha». Já o jornal *Gazeta do Povo* (2014) destaca como título «A derrota das derrotas».



Imagem 5. Capa do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 13 de julho de 1998.

Imagem 6. Capa do jornal *Correio Braziliense* do dia 03 de julho de 2010.

Imagem 7. Capa do jornal *O Povo* do dia 9 de julho de 2014.

Imagem 8. Capa do jornal *Gazeta do Povo* do dia 9 de julho de 2014.

Em uma leitura do documento fotográfico se vê o close dos rostos cobertos de tinta retratados em diferentes ângulos. Na primeira, de 1998, há o destaque das cores verde e amarela com uma textura seca perceptível pelas rachaduras da tinta. Os olhos se voltam levemente para cima e adiante. No jornal *Correio Braziliense*, de 2010, há também o close no rosto coberto de tinta em uma imagem que ocupa boa parte do enunciado na capa do periódico. Na capa do jornal *O Povo* que relata a derrota de 2014, o rosto traz as cores nacionais em uma pintura que remete às formas dos desenhos da bandeira nacional. O terceiro registro, no jornal *Gazeta do Povo*, também sobre a derrota de 2014, é o de um rosto feminino pintado com as cores da bandeira apenas em um dos lados, a face direita.

A expressão do rosto de 1998 é séria, paralisada pelo registro fotográfico que remete a uma sensação de perplexidade. A tinta seca e quebradiça parece paralisar ainda mais a expressão e congelá-la no tempo. O retrato no jornal *Correio Braziliense* traz o traço da lágrima escorrida pela tinta no rosto. O personagem se apresenta de olhos fechados transmitindo uma dor interiorizada.

A imagem do jornal *O Povo* traz as formas e as cores da bandeira pintadas sobre o rosto do personagem, chegando a dificultar a sua identificação. Olhos fechados e voltados para baixo remetem a uma sensação de introspecção e a tinta escorrida do lado direito do rosto traz a sensação da lágrima derramada. O rosto feminino na *Gazeta do Povo* apresenta um olhar que se volta para o alto, que olha para algo que está acima e que lhe causa tristeza. A tinta escorrida a partir do olho direito – traço que se repete mais uma vez – traz a ideia das lágrimas que ficaram marcadas com as cores da nossa bandeira.

A opção pelo quadro fechado em close no rosto dos personagens causa um corte no contexto e no contínuo onde estão inseridos, destaca aspectos muito particulares dos eventos. Há um apelo através da conotação da pose dos personagens. Como aponta Machado (1984), é a força significativa do recorte. Para o autor (1984, p. 76), «não é muito difícil perceber a força significativa do recorte quando esse trabalho de síncope aparece ostensivamente como uma manipulação, seccionando porções do objeto ou decepando as pessoas pelo meio.» Há também um esteticismo na plástica das imagens que aponta para uma presença marcante da cor na indução de sentido das imagens.

Como representação de um torcedor padrão brasileiro, no discurso persuasivo do jornal, a figura toma um valor antonomástico. Como figura de linguagem, a imagem do choro se aproxima do exagero, da hipérbole, porque carrega o enunciado de tom dramático. Pode reforçar a ideia de pesadelo, derrota das derrotas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos da hipótese de que a linguagem do fotojornalismo esportivo se estabelece em tipos relativamente estáveis de discurso e da possibilidade de detectarmos, através do nosso *corpus*, a tentativa de constituição de um gênero discursivo no campo da comunicação esportiva para a expressão de significados.

Todas as fotografias que compõem o *corpus* deste trabalho são imagens geradas pelo fotojornalismo. Obras originais do ponto de vista do registro fotográfico por congelarem e recortarem momentos distintos no tempo e no espaço. Apesar da constatação das semelhanças nas composições através da presente análise, não se pode afirmar de forma contundente que há uma influência de outros olhares no olhar original de cada autor.

Ainda assim, é possível se pensar em um repertório próprio do pensamento da imprensa acerca da cobertura do fato esportivo. Estereótipos que se estabeleceram ao longo do tempo para o tratamento de fatos do esporte. Mesmo com o desenvolvimento técnico e das possibilidades da fotografia, alguns estereótipos continuam sendo usados ao longo do tempo. Formas discursivas que poderiam influenciar na constituição de um gênero de cobertura fotojornalístico para eventos que envolvem o futebol. São imagens que parecem ter se consolidado como válidas para expressão do discurso da imprensa acerca de eventos esportivos e, nesse caso, o futebol.

A partir de uma leitura dos planos de expressão e conteúdo, é possível verificar em algumas fotografias a recorrência de um efeito dramático com a presença do choro tratado como característica da nossa cultura. Expresso através do retrato de crianças, as imagens de choro tomam contornos ainda mais dramáticos e apelativos. Fotografias de crianças em lágrimas carregam um apelo emocional para além da perspectiva dos fatos esportivos.

Imagens apelativas são usadas para descrever a relação do torcedor com a seleção nacional. Fotografias que atingem o espectador de maneira subjetiva através de um discurso intencionalmente emotivo. O apelo a uma retórica do choro, atribuindo valores à própria cultura nacional reforçando clichês sobre um caráter emotivo do brasileiro em contraposição à racionalidade europeia. Mais que isso, o uso de estereótipos representados em imagens que se debruçariam sobre a ideia de um *ethos* brasileiro emotivo.

Reforçando a percepção de um deslocamento do sentimento de nacionalidade para o futebol, o discurso da imprensa retoma essa ideia através do simulacro das imagens. Nas oito capas de jornais, há uma ênfase nas imagens dos rostos dos torcedores sob aspectos estéticos e envoltos em cores e símbolos nacionais. Segundo a imprensa, seria a representação desse nacionalismo que teria mobilizado todo um sentimento coletivo e levado o brasileiro às lágrimas, ainda que o recorte destaque um único personagem.

A imagem esteve presente no uso consciente da linguagem fotográfica para a construção discursiva em torno dos sentidos que afloram do jogo. O próprio espaço ocupado pela imagem na página aponta para o potencial de representação da fotografia e lhe confere um protagonismo nas narrativas que descrevem a repercussão dos sentidos ligados ao jogo. Ao mesmo tempo, esse espaço cedido ao tema do futebol indica um investimento no potencial de mobilização das audiências, algo que se repete ao longo da história entre imprensa e futebol brasileiro.

As capas que relataram o «7 a 1» falam em perplexidade diante de um resultado inesperado e vexatório, descrito através de expressões como humilhação, vergonha e decepção. Esse discurso se faz presente através da conotação de signos e significantes visuais também ancoradas por signos verbais. As estratégias discursivas se articulam com a presença representativa da imagem, mas eles falam, além disso, do pensamento da imprensa acerca da relação do brasileiro com o esporte. Ou mesmo do discurso midiático que procura se consolidar movido por motivações que vão muito além do jogo esportivo.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARROS, A. T. M. P. N. (2014). Do obstáculo especular à alusão epistemológica na teoria da fotografia. *Revista Matizes*, 8(1), 219-234. São Paulo: ECA/USP.
- BARTHES, R. (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- BARTHES, R. (1990). *O óbvio e o obtuso* (2ª ed). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARVALHO, A. (2000). Opções metodológicas em análise de discurso: instrumentos, pressupostos e implicações. *Comunicação e Sociedade* 2, Cadernos do Noroeste, Série Comunicação, 14 (1-2), 143-156.
- DIDI-HUBERMAN, G. (nov. 2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós*, 2(4), 204-219.
- ECO, U. (2003). *A estrutura ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FLUSSER, V. (1985). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRANCO JÚNIOR, H. (2007). *A dança dos deuses: futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUIMARÃES, L. (2004). *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores* (3ª Ed). rev. São Paulo: Annablume.
- HALL, S. (1997). A centralidade da cultura. *Educação e Realidade*, 22(2), 15-46.
- HUMBERTO, L. (2000). *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- MARTINS, J. S. (2008). *Sociologia da fotografia*. São Paulo: Contexto.
- MOSCOVICI, S. (2003). *Representações Sociais; investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- ORLANDI, E. P. (2009). *Análise de Discurso: princípios & procedimentos* (8ª Ed.). Campinas: Pontes.
- PERSICHETTI, S. (1997). *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade.
- SILVA, P. J. & CAVALCANTE, M. B. R. (2010). Das lágrimas às palavras: manifestações do pathos segundo a medicina da alma moderna. *Revista Latinoamericana de Psicopaologia*, 13(2), 283-295.
- SONTAG, S. (1986). *Ensaio sobre Fotografia* (J. Furtado, Trad., 1ª Ed.). São Paulo: Publicações Dom Quixote.
- SOUSA, J. P. (2004). *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

- VILCHES, L. (1992). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- VINCENT-BUFFAULT, A. (1988). *História das Lágrimas*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- WULF, C. (2013). *Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado*. São Paulo: Hedra.

Fotojornalismo internacional e brasileiro e a tradição do humanismo

Fotoperiodismo internacional y brasileño y la tradición del humanismo

International and brazilian photojournalism and the humanism tradition

Atílio AVANCINI

Universidade de São Paulo (USP, Brasil)

avancini@usp.br

RESUMO: O artigo aborda tensões e contradições do uso da fotografia documental na comunicação social, dentro da metodologia testemunhal do *ça-a-été* de Roland Barthes. Fundamentado pelos preceitos da escritora e fotógrafa Gisèle Freund e da ensaísta Susan Sontag, se discute a questão da ética nos domínios da informação, principalmente no fotojornalismo. O objetivo desta reflexão é evidenciar a tradição do humanismo em três práticas do fotojornalismo: a reportagem fotográfica; a fotografia de imprensa e a fotorreportagem; a fotografia documental de autor. A primeira é exemplificada pela fotografia de rua do repórter fotográfico Vincenzo Pastore. A segunda retrata o impacto imediato do espetáculo de notícias da revista brasileira *O Cruzeiro*. A terceira discute as imagens documentais de Sebastião Salgado. Hoje, verifica-se a expansão do fotojornalismo para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. Há a possibilidade de encontrar humanismo, visão social e ética?

Palavras-chave: Comunicação; fotografia documental; fotojornalismo; humanismo.

RESUMEN: El artículo aborda las tensiones y contradicciones del uso de la fotografía en la comunicación social, a partir de la metodología testimonial de *ça-a-été* de Roland Barthes. Con base en los preceptos de la escritora y fotógrafa Gisèle Freund y la ensayista Susan Sontag, se discute el asunto de la ética en el campo de la información, principalmente en el fotoperiodismo. El objetivo de esta reflexión es evidenciar la tradición del humanismo en tres prácticas del fotoperiodismo: el reportaje fotográfico, la fotografía de prensa y el fotorreportaje, la fotografía documental de autor. La primera es ejemplificada por la fotografía de calle del reporter fotográfico Vincenzo Pastore. La segunda retrata el impacto inmediato del espectáculo de noticias de la revista brasileña *O Cruzeiro*. La tercera discute las imágenes documentales de Sebastião Salgado. Hoy en día, existe la expansión del fotoperiodismo hacia lugares híbridos, polifónicos y convergentes. ¿Hay la posibilidad de encontrar humanismo, visión social y ética?

Palabras clave: Comunicación; fotografía documental; fotoperiodismo; humanismo.

ABSTRACT: The article addresses tensions and contradictions of the photography in the social communication, from the testimonial methodology of *ça-a-été* de Roland Barthes. Based on the thoughts of the writer and photographer Gisèle Freund and the essays of Susan Sontag, the question of ethics is discussed in the area of information, mostly the photojournalism. The aim of this reflexion is to show the tradition of humanism in three proceedings of the photojournalism: the reportage with photography; the photographic of presse and the photoreportage; the documental photographic of author. The first one is developed by the street photography of the reporter Vincenzo Pastore. The second one reveals the immediate impact of the brazilian's magazine *O Cruzeiro*. The third one shows the documental's images of Sebastião Salgado. Nowadays, there is the photojournalism's expansion to hybrids and poliphonics places. Is there the possibility to find humanism, social vision and ethics?

Key words: Communication; documental photography; photojournalism; humanism.

1. INTRODUÇÃO

EM 1936, É LANÇADA A PESQUISA de doutorado de Gisèle Freund (1912-2000), cuja defesa é presenciada por Walter Benjamin, na revista *Institut des Sciences Sociales*. Ambos refugiados da Alemanha, se encontram frequentemente na Bibliothèque Nationale de Paris. O estudo de Freund, realizado na Université Sorbonne, busca compreender qual influência a fotografia exerce sobre o homem e como pode modificar a sua percepção do mundo. Sua tese – a fotografia democratiza o retrato – é ampliada para lançar o livro seminal *Photographie et société* (1974). Este trabalho se une a outros produzidos por pensadores que endossam o argumento da representação fotográfica como alavanca para o desenvolvimento da comunicação de massa. Freund se torna fotógrafa profissional no final da década de 1930, retratando escritores e artistas, como André Gide, James Joyce, Jean Cocteau, Virginia Woolf. E utiliza de maneira pioneira os primeiros filmes em cores, que vão contribuir para traçar o perfil jornalístico de pessoas célebres.

O retrato é resultado de duas pessoas: o fotografado e o fotógrafo. Quanto aos escritores que fotografei, sempre lia suas obras antes. Eu estava portanto capaz de falar sobre o que lhes mais interessava. Foi uma boa técnica para colocá-los em confiança para que expressassem livremente suas ideias e sentimentos esquecendo, por consequência, o aparelho. O fotógrafo deve desaparecer modestamente atrás da imagem. O importante é a foto, não aquilo que se encontra por detrás da objetiva. Nesse caso, o fotógrafo não é um artista, mas um tradutor (Freund, 1991, p. 55).

Gisèle Freund reconhece que a imagem é «visão falsa». Mas sem deixar de considerar o outro lado da fotografia – «janela que se abre sobre o mundo» –, linguagem universal e memória para revelar o homem ao homem. Em sua carreira de fotojornalista tem passagens pela agência *Magnum* e revistas *Life* e *Time*. A repórter abomina a ideia do jornalismo visual abordar certos temas de forma emocional e espetacular ao desrespeitar as vítimas. E sem «tocar o dedo na verdade» dos fatos. «Recusarei

fotografar certas coisas: a miséria, os massacres, as guerras, a morte. Para ser clara, não se trata de coragem, mas de ética» (Freund, 1991, p. 139).

Se é pelo surgimento da fotografia moderna que se faz alavancar a comunicação de massa, conforme Gisèle Freund, é na imprensa ilustrada que o fotojornalismo é mediado de forma plena e ganha prestígio internacional. Vale destacar que Mario Kaplún propõe a Comunicação Social fundada pelo modelo «endógeno» para instrumentalizar e conscientizar a transformação social. Mas ele alerta sobre as corporações midiáticas e o poder da cultura massificada (modelo «exógeno») voltadas ao conhecimento não-integrado, à preocupação pelo lucro e ao não-fortalecimento da consciência crítica da comunidade (Kaplún, 1998, p. 27).

A fotografia moderna também passa a documentar as transformações sociais para favorecer a memória e a história. A cidade, e seus habitantes de etnias várias, é lugar privilegiado para refletir sobre os complexos processos sociais, econômicos, culturais e de meio ambiente. A fotografia documental, herdeira da tradição da fotografia geográfica do final do século XIX, acompanha o mundo contemporâneo. A sua primeira função é voltar-se ao objeto registrado para dar testemunho. O documental é abrangente e abarca, portanto, a dimensão do jornalismo.

Neste estudo, que envolve a fotografia documental e o fotojornalismo, segue-se a metodologia do atestado de presença, o *ça-a-été* (isto-aconteceu) de Roland Barthes, que sempre está circunscrito a um determinado tempo histórico e antropológico. A imagem testemunha o objeto fotografado, que implica semelhança e reconhecimento, como certificado de existência. «A vidência do fotógrafo não consiste em 'ver', mas em estar lá» (Barthes, 2002, p. 827). A fotografia, diferente da escrita e da pintura, atesta a existência de algo ocorrido pelas presenças da câmera, do objeto fotografado e do fotógrafo. Hoje, vale destacar, a imagem digital pode dispensar a conexão física – *ça-a-été* – com o mundo exterior. Entretanto, a gênese da analogia está enraizada na cultura fotográfica para emitir aspectos realistas.

Freund pertence ao grupo dos fotógrafos humanistas de Paris, atuante entre os anos de 1930 a 1960. Eles fazem da capital francesa um epicentro criativo, exaltam a vida – e a paz – ao produzirem recortes de pedestres anônimos. O fluxo do tempo pontuado por fragmentos imagéticos advém do prazer do *flâneur*, espectador da modernidade, em que a medida da cidade é proporcional ao cidadão. Além de Freund, se destacam os fotógrafos André Kertész, Brassai, Edouard Boubat, Germaine Krull, Henri Cartier-Bresson, Lucien Herve, Marc Riboud, Pierre Verger, Robert Doisneau, Willy-Ronis. A fotografia humanista exprime principalmente o cotidiano urbano pelo documental poético, estético e reflexivo.

As imagens autorais desses fotógrafos são mais propensas a capturar a essência humana do que simplesmente mostrar pessoas, objetos e paisagens. Alinhados à fotografia documental e ao jornalismo cultural, trazem o entusiasmo da experiência vivencial, procurando conduzir o leitor para dentro do acontecimento. E manifestam apuração detalhada, informação de credibilidade e análise crítica. Assim, os

humanistas desenvolvem uma era na qual as ações do dia a dia são construídas pelo repórter (do francês *reporter*, colocar de novo o olhar). Ou seja, cobrem manifestações políticas, figuras pitorescas, eventos culturais, atividades esportivas, fatos internacionais, cenas campestres e retratam artistas e intelectuais. Sabe-se que o repórter deve ser curioso e se atualizar permanentemente.

O fundamento elementar da profissão de fotajornalista envolve métodos de conhecimento imediato do mundo, estruturado pelo discurso de contar histórias da atualidade a partir de imagens. A prática – produção de informações e sentidos – é concepção interpretativa do mundo em constante ligação com o meio (impresso e/ou eletrônico), as fontes e o público. Pelo ato de reportar se almeja diminuir a distância de interação do leitor no contato direto com as fontes. A linguagem fotajornalística deveria se comunicar informativamente no sentido do conhecimento e do seu papel de agente democrático.

O princípio do repórter ir a campo não se insere na busca da informação superficial do jornalismo noticioso. É necessário o estar afinado com os acontecimentos para a prática da reportagem, mas antes de mais nada pelo registro realístico e documental. O objetivo desta reflexão, portanto, é evidenciar a tradição do humanismo, desde as primeiras reportagens fotográficas de Vincenzo Pastore, no início do século XX, à fotografia documental de autor de Sebastião Salgado, no final do século XX e início do século XXI. O recorte proposto é o fotajornalismo internacional e brasileiro, considerando-se as narrativas imagéticas do ato de reportar. O termo fotajornalismo, noticioso e cultural, neste caso, considera as fotografias documentais aplicadas no meio jornalístico impresso ou eletrônico. Verifica-se que, atualmente, o jornalismo passa por diversas transformações, seja em conteúdo ou forma. Trabalha-se neste artigo com os conceitos do jornalismo idealizado, e eventualmente praticado, desenvolvido pela difusão de notícias, defesa dos valores da ética e cidadania, visão crítica.

A prática do gênero livro-reportagem, surgida nos Estados Unidos da América no início do século XX, bem se articula com a postura ética do repórter fotográfico. Um perfil, no jornalismo escrito, dito narrativo ou literário, poderia exigir, por exemplo, algumas semanas do repórter para ser produzido.

Nossa vida seria assim tão simples, concreta e linear como mostrada no jornalismo convencional? Dar uma notícia é diferente de contar uma história. A matriz básica é a cena vivenciada dentro do acontecimento. E conduzida por texto narrativo envolvente, dinâmico, entusiasmado. As pessoas são personagens, seres humanos que choram e riem. O repórter recupera os anônimos da sociedade, valoriza o cotidiano, flagra a cena para mostrar o não visto e os bastidores. As matérias deveriam nascer de outros fatores, visando integrar a sociedade à complexidade orgânica da vida (Lima, 2011).

Na retórica jornalística tradicional há, da primeira à última página, um ponto de vista ideológico excludente sobre o que acontece. E uma série de procedimentos técnicos e estéticos entre a narrativa verbal e a imagética. O fotajornalismo, como portador de significados, tem condições de tornar a notícia mais humana e ampliada.

A imagem, frequentemente mais lembrada do que a mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legítima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita. Embora a fotografia de imprensa tenha sido constantemente espetáculo, sempre houve a busca de alguns fotógrafos pela ética e crítica social. Como avaliar o que é de interesse público e o que responde ao fervor dos envolvidos?

2. HISTÓRIAS CONTADAS EM CONJUNTO: A REPORTAGEM FOTOGRÁFICA

O fotojornalismo moderno é fruto da prática da portabilidade da câmera, do filme perfurado e flexível em rolo, da técnica do instantâneo, fazendo com que qualquer acontecimento pudesse se tornar potencialmente notícia. Assim, começa a associação da linguagem fotográfica com a linguagem escrita, «porém o fotojornalismo foi servindo, mesmo perante o senso comum, para construir apenas ‘verdades’ subjetivas ou mais ou menos intersubjetivas» (Sousa, 2000, p. 223).

A partir do surgimento da figura do fotojornalista profissional na Alemanha – República de Weimar (1918-1933) –, inicia-se o diferencial entre o modelo da fotoreportagem, cujo auge acontece na revista norte-americana *Life*, e a fotografia de imprensa, caracterizada como única e impactante, utilizada nas revistas ilustradas europeias desde o século XIX. Mas nem sempre é possível delimitar com exatidão os dois campos expressivos, pois suas fronteiras estão em relações dialógicas. O enfoque temático deste intertítulo, portanto, discute a reportagem fotográfica anterior ao fotojornalismo moderno. Pois esta atividade amadora da chapa única em vidro não necessariamente esteve ligada à ideia da fotoreportagem veiculada na imprensa jornalística.

A reportagem fotográfica é tradicionalmente ligada ao repórter, contemporâneo das primeiras agências fotográficas de imprensa (final do século XIX). E cujo olhar autônomo, e também ideológico, é considerado o prolongamento do aparelho fotográfico. A reportagem fotográfica não se explica apenas pelo aspecto da imagem documental moderna, mas pela ética de transcrever o mundo com autenticidade e independência. E procura corroborar na estetização da informação ao legitimar a dimensão visual como testemunho, ou melhor, como verdade parcial do autor.

É preciso ir além de ouvir os dois lados. O jornalismo precisa formar convicção sobre o fato e publicar a sua história, não apenas relatar o que diz um e o que diz o outro. O respeito à isenção e à formação do espírito crítico do público alvo não pode inibir o repórter de expor suas convicções (Barbeiro, 2011, p. 2).

A documentação do momento, captada ao vivo, considerada texto da cultura, atua numa grande gama do imprevisível, preponderantemente na reportagem fotográfica. Neste tipo de fotografia não há interesse nas grandes histórias, mas na visão preocupada em denunciar práticas arbitrárias ou em defender a cidadania.

A relação entre a fotografia e a tecnologia sempre existiu, mas pontuada pela sensibilidade crítica e criativa do fotógrafo. Destaco dois repórteres fotográficos do início do século XX: Lewis Hine nos Estados Unidos, e Vincenzo Pastore no Brasil. Os dois fotógrafos desenvolvem crônicas aplicadas em preto e branco, evitando o recurso da artificialidade. E criam um tipo de jornalismo de resistência, crítica ao negócio informativo, e articulado pela participação social e democratização da comunicação. Eles percebem a mediação de histórias imagéticas, pelo conjunto de suas obras, como serviço à sociedade. Tanto é que dão pouca importância ao rendimento financeiro de seus trabalhos.

Tais atividades resultam em bastante pó na sola dos sapatos, coragem e senso de liberdade. Este tipo de postura ética não abandona a independência pessoal e criativa em função do mercado. Antes dos fotógrafos humanistas de Paris, já havia movimentos isolados dentro dos mesmos princípios éticos. A portabilidade do aparelho produz fatos de atualidade, Hine e Pastore são artesãos da fotografia. Vale lembrar que nesta época a fotografia ainda não era aceita como obra de arte.

Lewis Hine (1874-1940) faz de seu relato fotográfico da história social dos Estados Unidos um meio para delatar a injustiça e a miséria. Em 35 anos de fotografia, o professor e sociólogo produz entre 12 e 15 mil negativos. O trabalho é o resultado de corpo a corpo com seus retratados. Como, por exemplo, os imigrantes italianos desembarcados na Ellis Island, as cenas de rua repleta de ambulantes na Nova York de 1910, o trabalho infantil em minas de carvão, em usinas têxtil de algodão ou em fábricas de vidro e embalagem. Hine é fotógrafo *free lancer* para a organização filantrópica National Committee Labor Child, que luta contra a exploração de crianças. Em 1916, graças ao seu testemunho imagético, é promulgada a lei norte-americana para interditar o trabalho infantil.

O ítalo-brasileiro Vincenzo Pastore (1865-1918), na década de 1910, reside e trabalha no Brasil em estúdio fotográfico próprio na cidade de São Paulo (Rua da Assembléia 12). Pastore produz fotografias de capa (retrato de jovens mulheres da alta sociedade) para as revistas ilustradas paulistanas, *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, em troca de publicidade para atrair clientes para a sua especialidade: a *carte de visite* ou o «retrato mimoso».

Pastore posiciona-se modernista no que há de experimental em sua *street photography* (fotografia de rua), corrompendo cartões-postais brasileiros que pretendem igualar o Brasil à Europa. A São Paulo de 1910, região da rua 25 de março (imagem 1), mais parecia uma aldeia. E um dado chamava a atenção: 75% dos brasileiros eram analfabetos. Ex-colônia portuguesa, vale lembrar, o Brasil foi o último país independente do continente americano a abolir a escravidão em 1888. E, libertos, os negros tiveram dificuldades para arranjar trabalho, moradia, alimento, vestimento e formação.

O teor jornalístico diferenciado de Pastore sobre o homem urbano paulistano desmistifica e rompe os elitistas flagrantes das revistas ilustradas brasileiras. E inclui os sem-imagens. Isto é, gente abandonada e sem qualquer perspectiva de futuro: negros,

mestiços, imigrantes, meninos de rua, crianças pobres, mulheres, trabalhadores. Seu tratamento temático se volta para as cenas de rua do cotidiano, os tipos comuns e os fatos banais. Pastore evidencia em suas fotografias de São Paulo, o traço patrimonialista de uma sociedade colonial e escravocrata no início da industrialização brasileira. «Uma cidade na qual pobres, imigrantes e ex-escravos figuram como bizarro apêndice urbano» (Prado, 2009, p. 9).



Imagem 1. Vincenzo Pastore, 1910, São Paulo, Brasil.
Fonte: Vincenzo Pastore. Na rua (2009, p. 54).

A arte de Pastore não fica restrita aos preceitos e preconceitos de seu tempo e atesta dois países: o retrato dos ricos em ascensão, nas fotografias de estúdio, e o retrato dos pobres em estado vegetativo, nas reportagens do tipo fotografia de rua. O indignado imigrante, tocado pela miséria que vivem os brasileiros, compreende a assimilação improvisada do progresso moderno, que pretende engolir as diferenças sociais para transformar a capital paulista em extensão tropical da Europa. E a discriminação que faz abrir as portas da intolerância e abuso das aplicações da lei.

Suas reportagens, registradas em chapas de vidro e ampliadas em retalhos de papel fotográfico pela esposa Elvira, registram a dimensão desumana de abandono social no Brasil. Pastore documenta índios em seu estúdio e é condecorado no final da vida pelo rei Humberto I da Itália. Vale ressaltar que as 137 imagens, guardadas pela família em caixa de charuto como retalho fotográfico, foram tornadas públicas pelo

seu último neto, o pianista Flávio Varani, cedendo-as ao Instituto Moreira Salles, no Brasil, em 1997.

Os *snapshots* ou flagrantes não foram feitos para ganhar dinheiro, eram revelados e copiados em retalhos de papel fotográfico pela minha avó Elvira. Meu pai, um dia, me fez apreciar estas imagens: «seu avô Vincenzo foi um grande fotógrafo, e a grandeza dele foi saber apreciar o povo» (Varani, 1999).

3. ATUALIDADE E ESPETÁCULO: A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA E A FOTORREPORTAGEM

A prática da fotografia de imprensa, imagem-síntese condicionada à ideologia do veículo jornalístico (público ou privado), surge em 1842, quando ilustradores, desenhistas sobre madeira e entalhadores fazem a intermediação da fotografia. A primeira revista ilustrada, quando a xilogravura é a mediadora da fotografia, é a *The Illustrated London News*. Entre 1855 e 1860, a tiragem da revista chega a 300 mil exemplares. Nasce assim a notícia ilustrada fundada na visualização testemunhal de fatos. Há uma série de modificações da fotografia original para a xilogravura: recorte, contraste, alteração da escala, retirada ou colocação de objetos, etc.

Esta profissão agrupa pessoas realizadoras de imagens destinadas a ilustrar a imprensa. Estou intimamente convencido de que a imagem ilustra: no fotojornalismo a imagem sem a palavra não funciona. Não há particularidade, característica ou definição para que uma imagem seja de imprensa, ela torna-se de imprensa a partir do momento de sua publicação. Para conferir isto basta olhar a história da fotografia e o encontro da fotografia com a imprensa. Tudo é uma história de espetáculos. E, para cada sociedade, seus espetáculos (Gervais, in Avancini, 2005, p. 8).

Conhecido como *candid photography* pelas suas criações «roubadas», Erich Salomon (1886-1944) inicia o fotojornalismo profissional, segundo Gisèle Freund, veiculando suas imagens nas páginas das revistas ilustradas alemãs. Terminada a Primeira Guerra Mundial, a República de Weimar (1918-1933) esteve em constante crise financeira, entretanto havia vida cultural e intensa discussão política na Alemanha. Salomon cobre as esferas de poder, encontros e reuniões. Com a ascensão de Hitler, sua carreira perdura apenas cinco anos (1928-1933). Caçador obsessivo de imagens, como ele mesmo reconhece, este advogado documenta conferências internacionais, sessões plenárias do Parlamento Alemão (*Reichstag*), personalidades públicas. Salomon atua na revista *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), fundada pelos irmãos Ullstein em 1891, que se torna a principal ilustrada alemã com tiragem de dois milhões de exemplares em 1930.

O surgimento das revistas ilustradas, como objeto de mercado, impulsiona o jornalismo voltado ao público feminino e ao consumo. A sua linguagem, identificada com o visual e o entretenimento, se afasta do discurso denso do jornalismo diário. O caráter moderno das ilustradas se configura pelo traço da diagramação e profissionalização

do fotógrafo de imprensa. O projeto gráfico é planejado para transmitir a informação com eficiência e agilizar a leitura. As ilustradas se tornam uma das expressões simbólicas da construção da modernidade pelo universo mundano da sociedade industrial.

A «estetização da política», própria à era das massas de que relata Walter Benjamin (Rancière, 2009, p. 16), é alavancada pelo espírito objetivo e eficaz da imprensa ilustrada alemã. Os princípios do jornalismo, segundo Otto Groth (1883-1965), atuam de maneira eficaz nessas revistas: «atualidade, universalidade, periodicidade, difusão» (Belau, 1966, p. 9). Inicia-se a estética de mercadoria industrial na comunicação para convidar o leitor ao multisensorialismo do consumo e da vida prazerosa. Tudo isto porque os financiadores da imprensa são basicamente os anunciantes, ou seja, a publicidade se torna determinante para o conteúdo de notícias.

No período histórico do entreguerras, a comunicação imagética da imprensa é favorecida pelo surgimento da pequena e versátil *candid* câmera *Leica*, das revistas ilustradas, da *Design Bauhaus School* e do movimento artístico Nova Visão (*Neue Sachlichkeit*). A fotografia é aceita como atividade moderna ao utilizar imagens não posadas e espontâneas. Além de ser produzida por instrumentos mecânicos de precisão via *shutter speeds* (velocidade). Fazendo uso da persuasão e do controle, os regimes políticos totalitários percebem que para uma ação se tornar evento significativo deve-se desenvolver diante dos olhos da imprensa. «O nazismo é provavelmente uma primeira tentativa de exploração sistemática da fotografia de atualidade» (Maresca, 2009, p. 28).

Três anos depois da tomada do poder por Hitler, na Alemanha, aparece na América uma nova ilustrada que se tornará a mais importante de seu gênero no mundo. É *Life*. O primeiro número surge em 23 de novembro de 1936. Com tiragem de 466.000 exemplares, passa um ano mais tarde a 1 milhão para chegar a mais de 8 milhões, em 1972. Seu sucesso foi único e sua fórmula imitada em todo o mundo (Freund, 1974, p. 133).

A partir de *Life Magazine* (*Time Inc.*), o modelo da fotorreportagem adere plenamente ao fotojornalismo. A fotorreportagem se compõe de projeto gráfico aplicado às páginas das revistas com séries de fotografias em temática única. O *design* das páginas evoca a tela do cinema em imagens sequenciais. A linguagem reflete a atenção da imprensa pelo público feminino e pelo estilo moderno de leitura. E pelo sofisticado uso do papel *couché* em impressão *offset*. A câmera, no cinema e na fotografia, passa a se tornar o olho do espectador. A primeira capa de *Life* apresenta, no alto à esquerda, o logotipo da revista em letra branca com fundo vermelho, gerando contraste com o preto e branco da fotografia sangrada de Margaret Bourke-White «Barragem de Fort Peck em Montana». Há também uma tarja vermelha, em toda a parte baixa, informando a data e o valor de compra. A publicidade ao bancar a revista faz gerar o preço unitário de apenas dez centavos de dólar.

Neste primeiro número, verifica-se mensagens publicitárias para seduzir uma classe afortunada de seis marcas de carro: Ford, General Motors, Hudson, Nash, Oldsmobile, Plymouth. E há uma fotorreportagem sobre o Brasil de cinco páginas, com

dez fotografias em preto e branco, intitulada «Brazil, the biggest American republic», evidenciando a capital Rio de Janeiro, além dos estados do Amazonas e Bahia. O texto escrito não assinado denuncia uma série de insultos e humilhações.

O Brasil, neste vasto planalto em que milhões de pessoas podem viver em abundância, é reconhecido pelos cientistas como a terra mais valiosa de propriedade pertencente a uma raça europeia. O Brasil é também chamado «um colossal fracasso humano». Os brasileiros são pessoas charmosas mas são incuravelmente preguiçosos. Os conquistadores portugueses não trouxeram suas esposas, casaram-se com índios aborígenes e seus descendentes adicionaram o sangue do negro escravo ampliando a tensão. A mistura não foi bem sucedida (Life, 1936, p. 40).

4. A VISÃO EXTRAORDINÁRIA: O CASO DA REVISTA *O CRUZEIRO*

Um exemplo do olhar informativo, pautado pela imagem vista como verdade e presença, é a revista *O Cruzeiro*. O imaginário visual do brasileiro é forjado por suas imagens, que ensinam o leitor a ver o cotidiano sob novos olhos. A revista *Cruzeiro* (inicialmente sem o O) começa a circular em 1928 e se denomina um «veículo moderno». No ano seguinte ao seu lançamento, passa a se chamar *O Cruzeiro*, fazendo alusão à constelação do Cruzeiro do Sul, ao símbolo cristão e à futura moeda brasileira a ser utilizada em 1942.

A ideia e os primeiros passos concretos no sentido de se criar uma revista com circulação nacional deveu-se ao jornalista português Carlos Malheiro Dias. No entanto, já com a empresa constituída, faltou-lhe dinheiro para dar andamento ao projeto, sendo o título vendido a Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968), empresário, advogado, professor universitário e jornalista. Em pouco tempo, ela se transformou em título de grande destaque no mercado editorial brasileiro, encontrando um sucesso de público que se estenderia por décadas (Gava, 2006, p. 27).

Chateaubriand é liberalista e conservador, colocando-se sempre ao lado dos Estados Unidos da América. As fotorreportagens são espelhos da sociedade urbano-industrial brasileira e alinhadas com os dois governos de exceção, entre as décadas de 1930 e 1950, do presidente Getúlio Vargas (Imagem 2). Com o ingresso do fotógrafo Jean Manzon (1915-1990) nos quadros da revista, inicia-se em 1943 o modelo da fotorreportagem baseado na revista *Life*. Manzon durante a Segunda Guerra Mundial trabalha na marinha francesa, como fotógrafo e cinegrafista, mas é impedido de retornar à França pela ocupação nazista.

Por intermédio do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, consegue carta de apresentação para adentrar, em 1940, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo brasileiro. O objetivo do DIP, segundo o regimento brasileiro de 1939, era «elucidar a 'opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime em defesa da cultura e da civilização brasileira' através dos meios de comunicação de massa» (Costa, 2012, p. 19).

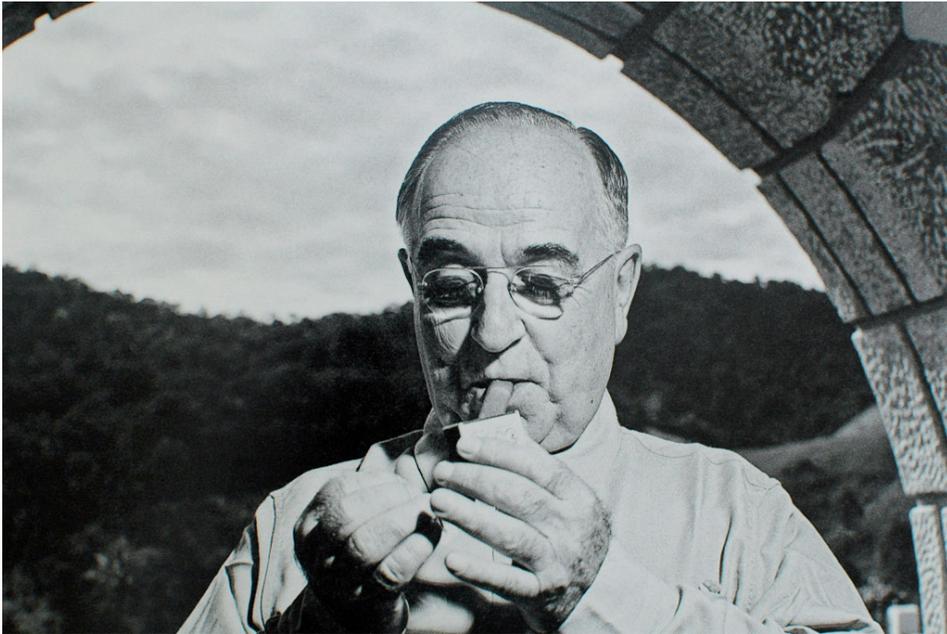


Imagem 2. Jean Manzon, 1940, São Borja, Brasil. Fonte: Costa & Burgi, 2012, p. 111.

A amizade de Manzon com Vargas, conquistada quando exerce o cargo público no DIP, favorece o modelo da fotorreportagem em *O Cruzeiro*, principalmente pelo seu livre trânsito nas esferas do poder. Ele implementa o uso da câmera Rolleiflex (negativo 6 cm x 6 cm). E sugere a contratação do jornalista David Nasser como seu parceiro no espaço de herói midiático e no diálogo imagem-palavra. Assim, a manchete visual da fotografia de imprensa, por exemplo, «assume a dupla tarefa de apresentar e sintetizar o tema» (Costa, 2012, p. 22).

O projeto gráfico e a diagramação das fotorreportagens em preto e branco trabalham na utilização de grande quantidade de imagens quadradas, de fotografias sangradas e com legendas inseridas em retângulos, de textos escritos em espaços reduzidos, do aproveitamento integrador das páginas duplas, e da ausência de publicidade. Entretanto, se a publicidade não interrompe o fluxo de leitura, por outro lado ela é responsável por financiar a revista, já que a sua receita supera a venda de exemplares (tiragens, por exemplo, de 300 mil exemplares na média anual de 1949 e de 630 mil exemplares na média anual de 1955).

O fotojornalismo noticioso, fotografia de imprensa ou fotorreportagem, não busca a imagem somente pelo valor intrínseco do que ela representa, «mas sobretudo pelo seu caráter excepcional» (Bourdieu, 2010, p. 175). As fotografias dos grandes eventos, portanto, destacam o raro, o imprevisível, o sensacional, o dramático. Constatase que o recorte fotográfico do acontecimento se torna mais importante do que o próprio

fato. E que a mídia hegemônica se preocupa, comercial e ideologicamente, com o jogo da visão ordinária transformada em extraordinária e dos desajustes da sociedade.

A imagem de imprensa dialoga com o evento numa relação de força ao impor suas visões. Ela vai desenhar o evento segundo as regras de representação, tomando o fato do dia a ser difundido. A fotografia de imprensa escolhe seu instante do evento como se escolhe uma bela roupa para sair à noite. Ela veste o evento para nos tornar legível. A fotografia que deveria ser uma ferramenta para difundir o fato substitui o evento (Lambert, 1986, p. 26).

Três gêneros de imagens são bem sucedidos desde o surgimento das revistas ilustradas: os governantes (políticos), o fato sociável (celebridades) e os conflitos (guerra e polícia). O império do espetáculo ataca os menos privilegiados. E faz alterar a violência urbana ao narrar de modo alarmista casos de roubo, latrocínio e crime. Com isso, a sensação de insegurança da sociedade é reforçada.

O cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) critica a comunicação social no filme *La dolce vita* (1960). Em Roma, o jornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) cobre a visita da atriz hollywoodiana Sylvia Rank (Anouk Aimée), por quem fica envolvido. O repórter Marcello flagra a vida noturna da alta sociedade. Jornalista de fofocas entre festas e badalações, sonha tornar-se escritor, mas o que se vê é o culto à celebridade e à necessidade de inventar fatos a partir do irrelevante. O mote do filme é a incomunicabilidade do mundo civilizado. Ou seja, o fato jornalístico mediado pela ideologia dominante das corporações midiáticas e pelo acontecimento social.

Ações de concentração monopolista dos meios de comunicação social, que pretendem impor pautas alienantes de consumo e uniformidade cultural, são uma forma de novo colonialismo ou de colonialismo cultural (Papa Francisco, in Leal, 2015, p. A7).

Nos anos de 1980, o fotojornalismo reexamina suas práticas e objetivos para buscar alternativas de contato com o público. Com a estabilidade da televisão em cores, as receitas publicitárias e as vendas dos veículos impressos (jornais ou revistas ilustradas) começam a cair. Vê-se menores discussões editoriais e hierarquias. Há também o acúmulo de funções para o jornalista: apurar, investigar, escrever, revisar, fotografar, editar, diagramar. E com a queda do faturamento das marcas informativas se torna menos viável manter equipes dedicadas a fazer reportagens.

5. ESTRANHAMENTO OU ALÍVIO: O OLHAR ENSAÍSTICO DE SUSAN SONTAG

A noção de que a fotografia possui carga dramática ganha legitimidade comercial e jornalística durante a Guerra do Vietnã. O valor do imediatismo e do ato heróico (do soldado ou do jornalista) leva a mídia aos locais de conflito pelo uso da fotografia em cores. Susan Sontag questiona se a visão de horror estimula a paz e a ética ou serve

de justificativa para novas batalhas. Há tratamento especial da mídia internacional, explorando ocorrências trágicas, quando tais fatos ocorrem em lugares menos noticiados, como o Sudeste Asiático, África, América Latina, Leste Europeu ou Oriente Médio.

Em *Sobre fotografia (La photographie)*, ensaio lançado em 1977, Susan Sontag (1933-2004) defende que a «fotochoque» seria neutralizada devido ao excesso de exposição (Sontag, 1979, p. 187). Roland Barthes concorda que a linguagem da dramaticidade da guerra se torna sem efeito, falsa e intencional. A mídia saturada de imagens capazes de causar indignação e violência anestesia o leitor, fazendo com que ele perca a capacidade de interpretar e reagir. A fotografia documenta esteticamente o escândalo do horror, não o horror em si mesmo. «Reduzida a um estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza» (Barthes, 2010, p. 126).

Entretanto, em *Diante da dor dos outros (Regarding the pain of others)*, Susan Sontag defende o ponto de vista de que a memória da guerra é construída pelo fotojornalismo dos grandes jornais. Sabe-se que a mediação cultural jornalística da mídia é sustentada comercialmente pelo negócio dos anunciantes. Mas o leitor não deve ser subestimado, tudo depende de sua consciência diante do sofrimento das vítimas. A ensaísta norte-americana defende em sua obra literária que a experiência não pode ser substituída pela representação.

O livro trata de uma realidade que as pessoas acreditam conhecer pelas fotos, mas que não conhecem. A origem deste ensaio foram os anos que passei em Sarajevo, entre 1993 e 1995. A cidade estava sitiada. Não havia eletricidade, água corrente, telefone, televisão, muito menos computador. Era impossível ver as representações da guerra nos jornais ou na tv. Após Sarajevo, vi que as pessoas que acompanhavam o noticiário de perto entendiam pouco sobre a guerra. Percebi que não havia substituto para a experiência. Essa é a origem das reflexões do livro (Moura, 2003, p. 4).

A fotochoque se torna hábito. A distância física do fato violento traz o estranhamento – ou o alívio – para a impotência do não agir? Seria possível ver o outro? O fotógrafo vive a experiência e sabe diferenciar dois universos bem distintos: o ato fotográfico e o ato de ver fotografias.

O fotojornalismo moderno do tipo *hard news* se descortina como cenário de teatro grego: a tragédia (do grego *tragôidia*, catastrófico) mostrada pelas imagens representa o mundo em que vivemos. Clamor emocional sem indagação ou reflexão, que não provém da análise das causas do fenômeno. Trata-se de grito avolumado pela cultura punitiva divulgada pela mídia informativa, principalmente a televisiva. A imagem toca direto a emoção sob o prisma dos efeitos, sem considerar outros fatores mais complexos. Como *voyeurs*, temos o prazer desse olhar? «Estamos acostumados a ver tudo visível. Mas não estamos na cultura dos troféus e não se viola a dignidade da morte» (Herzog, 2011).

Com o excesso de clichês sobre acidentes, escândalos e celebridades não sobra espaço para o desenvolvimento da consciência crítica. Daí a tendência à fabricação de conflitos e emoções. De fato, ao se publicar cenas chocantes se amplia o efeito de atos violentos e gera por parte da mediação jornalística a entrada «na cadeia produtiva dessa mesma violência» (Medeiros, 2012, p. 204).

6. ABRANGÊNCIA E TESTEMUNHO: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE AUTOR

De fato, a partir do final do século XX se inicia a queda da fotografia de imprensa e do modelo da fotorreportagem. Com isso, a reportagem fotográfica e a fotografia documental de autor começam a migrar para museus, galerias de arte e fotolivros. E nesse outro lugar de contemplação multimídia, a dimensão autoral encontra expressão e ressignificação, oferecendo interpretação essencialmente imagética dos temas enfocados. São trabalhos que trazem o espírito do fotojornalista, mas que são desvinculados das corporações midiáticas.

Para dar um exemplo pertinente dentro da realidade internacional e brasileira nada mais apropriado do que trazer o nome do fotógrafo Sebastião Salgado, que de certo modo atuou nas três áreas do fotojornalismo aqui citadas: a reportagem fotográfica, a fotografia de imprensa e a fotorreportagem, a fotografia documental de autor. E é principalmente nesta última prática – fotojornalismo cultural –, que a sua atuação acontece como política de memória.

Salgado é brasileiro, nascido em 1944 em Aimorés (Minas Gerais, Brasil). Economista, desenvolve mestrado na Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo. Entra para as agências Sygma e Gamma, em Paris, interessando-se pela seca no Sahel (África), trabalhadores imigrantes na Europa, condições de vida dos camponeses e resistência cultural dos índios na América Latina. O fotógrafo entra para a agência Magnum em 1979. Mas em 1994 cria a Amazonas Images com a sua esposa Lélia Wanick Salgado.

Sua documentação autoral registra o trabalho manual que desaparece na era pós-industrial, a pobreza intolerável dos países menos desenvolvidos e a injustiça social. Fotografar para Salgado, «é tocar parte da história mundial e descortinar também cenários que guardam tesouros de brasilidade» (Avancini, 2016, p. 21). Salgado relaciona a cidade de São Paulo (Imagem 3) à cidade do México pelo alto índice populacional com a invasão de migrantes rurais. E o surgimento, na primeira, das favelas e, na segunda, das *ciudades perdidas*. «Nas duas cidades, não fossem os elevados índices de criminalidade, as elites prósperas viveriam indiferentes à miséria da maioria» (Salgado, 2000, p. 11). Vale citar que São Paulo foi a cidade brasileira que mais cresceu no século XX, seu tamanho aumentou 18 vezes em 80 anos. Dos 580 mil habitantes em 1920, a cidade ultrapassou a marca de 10 milhões, segundo o IBGE, verificados no Censo 2000.



Imagem 3. Sebastião Salgado, 1996, São Paulo, Brasil.
Fonte: Salgado, 2000, p. 320.

Ao reconhecer o fracasso do capitalismo e perceber a globalização como realidade, e não como solução, Salgado decide registrar os recantos naturais e ecológicos do planeta. A sua última investida, produzida com câmera Leica digital e fotos em preto e branco, é desconstruir uma certa tendência *hard news* de suas obras anteriores, produção esta carregada pela estética dos conflitos. Ao pensar a espécie humana como única, seu livro *Genesis* alerta para a convivência sem causar danos e sem destruir a vida. E pelo simples fato de que nossa sobrevivência está ameaçada.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se que a tradição do humanismo, dentro da visão de ideologia incluyente, se faz presente neste estudo de caso do fotojornalismo cultural: reportagem fotográfica e fotografia documental autoral (exemplificados, respectivamente, pelos trabalhos de Vincenzo Pastore e Sebastião Salgado).

Entretanto, no caso do jornalismo noticioso da fotografia de imprensa e da fotoreportagem (exemplificados pela revista *O Cruzeiro*), constata-se documentação que busca promover o modelo industrial e capitalista. Ou seja, reflete a hegemonia da ideologia dominante articulada como poder financeiro. «Poema do jornal» (1930), do escritor e jornalista brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), evidencia com lirismo e ironia a observação desencantada do universo mundano e contraditório do jornalismo diário.

O fato ainda não acabou de acontecer e já a mão nervosa do repórter o transforma em notícia. O marido está matando a mulher. A mulher ensanguentada grita. Ladrões arrombam o cofre. A polícia dissolve o *meeting*. A pena escreve... Vem da sala de linotipos a doce música mecânica (Andrade, 2013, p. 41).

Embora a credibilidade seja o bem maior do fotógrafo de imprensa ou do veículo de comunicação, a mudança de paradigma na mediação jornalística determina a queda na circulação dos grandes jornais, o término de publicações, o corte de cadernos, as demissões em massa, a baixa formação de profissionais e a pouca qualidade de textos e imagens. Os jornais digitais se beneficiam de estruturas mais leves ao permitir maior fluidez e rapidez. E hoje não se dá mais espaço para o repórter passar uma semana em uma única história.

A pressão do tempo é a principal causa dos textos superficiais nos jornais. Se você considerar que um perfil para a revista *The New Yorker* podia exigir até três meses de um repórter para ser escrito, fica fácil entender a razão de se irritar com os jovens jornalistas. Hoje você tem meia hora para dar uma passada de olhos num livro, preparar as perguntas e entrevistar o autor. A pressão do *deadline* está acabando com os jornais (Gonçalves Filho, 2012, p. D5).

A modelização numérica é fruto de convergência cultural em campo de comunicação relacional sem precedentes. As ferramentas oferecidas pelo processo tecnológico favorecem iniciativas individuais ou grupais para outros conteúdos fotojornalísticos. Surgem, por exemplo, os coletivos fotográficos, cuja cobertura descentralizada é conhecida pelo ativismo sociopolítico e movimento alternativo à grande imprensa. Neste caso, o crédito das fotos deixa de ser individualizado e pertence agora ao coletivo fotográfico.

O jornalismo noticioso de profundidade está esquecido ou restrito apenas a veículos alternativos? O ato de comunicar está ancorado no compartilhamento de ideias em que o jornalismo tradicional é configurado como arena discursiva em meio a uma diversidade de possibilidades. Afirma-se, cada vez mais, a cultura paradoxal da desinformação, do *clické* e da abstração noticiosa. E de que o caráter documental da imagem jornalística tem se tornado mais frágil.

A tecnologia eletrônica faz um jogo duplo. Primeiramente, parece se apropriar de certos objetos culturais, fazendo-os circular num novo contexto e sobretudo modificando suas propriedades, depois introduz objetos inéditos ou, ao menos, diferentes. Essa dupla relação explica em parte a familiaridade do mundo virtual, mas também sua dimensão, às vezes, alienante. O digital representa o triunfo da hibridização generalizada aos objetos e às práticas. Mas a hibridização vela o fato de que o objeto virtual é outra coisa: um novo paradigma no qual a aparência é só uma ficção, às vezes mesmo uma armadilha, e onde tudo, ou quase tudo, é convertível (Doueihy, 2011, p. 12).

O filósofo Friedrich Nietzsche, em crítica à modernidade, reflete sobre o traço da velocidade comunicacional, que faz promover discurso vazio, curiosidade generalizada

e anseio pela novidade. O ritmo contemporâneo é marcado pela percepção do elemento quantitativo em busca de satisfação imediata. Hoje, mais do que os avanços tecnológicos do eletrônico, é a crise da sociedade capitalista que busca reencontrar o equilíbrio no sentido da tecnologia sustentável e do humanismo: o amor às pessoas, o pensamento social, o respeito pela gente simples, a amizade real, a conversa sincera, a fruição das imagens, a realidade menos distorcida, o entendimento ecológico.

O primeiro passo é compreender que a modernidade produz violência demasiada, pois a democracia como forma de vida política e social é o «reino do excesso» (Rancière, 2014, p. 17). No ritmo das redes digitais ordenado pelo fugaz, compulsivo, livre, mutável e *fake* há, no contrafluxo, a perspectiva crítica e não hegemônica do repórter engajado. Nato contador de histórias e desaparegado dos confortos, trabalha pela construção e manutenção de vínculos educativos, sociais e éticos.

A subida para o Acrópole (Atenas) é lenta e difícil, mas lá estão as oliveiras para lembrar que o azeite é um antigo facilitador, como o vinho que brota da mesma terra árida. E depois do esforço, o vento, também ele um facilitador. Este cronista fechou os olhos e declinou da sua ávida compulsão de possuir as coisas do mundo com o olhar e seu instrumento de apoio: a câmera fotográfica. Renunciou à visão para melhor ouvir o olhar do vento (Reis, 2011).

A modelização numérica traz o impacto do imediatismo, porosidade e autorreferência. «Vivemos hoje um mundo mais colorido e disperso, identificado com a ambiência da tela eletrônica e da televisão, em que substituímos o preto e branco da prata» (Souza e Silva, 2017). Verifica-se, portanto, a expansão do fotojornalismo cultural e noticioso para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. As novas práticas podem aproximar pessoas cada vez mais distantes, conviver com o diferente, retirar os filtros de controle, dar voz aos grupos minoritários e/ou excluídos. E até aprisionar menos a fotografia, em direção à arte, liberando-a para a «loucura» barthesiana.

As três práticas do fotojornalismo, aqui consideradas como narrativas imagéticas do ato de reportar, varreram tempos históricos e antropológicos dentro da visão figurativa do *ça-a-été* de Barthes. Tempo este vinculado ao atestado de presença e da analogia fotográfica, isto é, sempre referenciados pela visão humana natural. Impulsionado pela fotografia digital, neste momento de apelo pela urgência, busca-se a desfiguração ou a perda do reconhecimento, «inventando configurações de imagens ainda nunca vistas» (Bellour, 1993, p. 222).

Assim, o mundo pode ser representado pelas colagens e fotomontagens. Ou pelas fotografias manipuladas, alteradas, recortadas, desfocadas, tremidas ou *flou*. As informações fragmentadas e estilhaçadas fazem o leitor desconfiar dos limites entre realidade e ficção, evidenciando que não há mais fronteiras demarcadas. Portanto, se atesta o caráter frágil da fotografia como documentação informativa. O fotojornalismo não é mais agenciador da vida cotidiana? De fato, hoje é mais importante discutir os significados do fotojornalismo noticioso e cultural no diapasão entre o espetáculo e a manipulação. Ou entre a crítica social e a ética.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. (2013). Poema do jornal. In C. D. ANDRADE. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AVANCINI, A. (2005). Fotojornalismo, uma história de espetáculos: Thierry Gervais. *Revista Caligrama*, nº 1, 7-9.
- AVANCINI, A. (2016). *Lavagem do Bonfim*. São Paulo: Alameda.
- BARBEIRO, H. (2011, 15 set.). Ombudsman. *Jornal do Campus*.
- BARTHES, R. (2002). La chambre claire. In R. BARTHES. *Oeuvres complètes* (t. V, pp. 785-892). Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, R. (2010). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- BELAU, A. (1966). *La ciencia periodística de Otto Groth*. Pamplona: Univ. Navarra.
- BELLOUR, R. (1993). A dupla hélice. In A. Parente (Org.). *Imagem máquina* (pp. 214-230). Rio de Janeiro: Ed. 34.
- BOURDIEU, P. (2010). *Un art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- COSTA, H. (2012). Entre o local e o global. In H. COSTA & S. BURGI (Orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil* (pp. 8-31). São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- DOUEIHI, M. (2011). *Pour un humanisme numérique*. Paris: Éditions du Seuil.
- FREUND, G., & JAMIS, R. (1991). *Gisèle Freund, portrait*. Paris: Des Femmes.
- FREUND, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- GAVA, J. E. (2006). *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume.
- GONÇALVES FILHO, A. (2012, 27 jun.). A internet pressiona o jornal: Annalena Mcaffé. *O Estado de S. Paulo*.
- HERZOG, W. (2011, 16 mai.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Aniversário de São Paulo. Recuperado de [<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/notasaopaulo.shtml>].
- KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madri: La Torre.
- LAMBERT, F. (1986). *Mythographies*. Paris: Edilig.
- LEAL, L. (2015, 10 jul.) Papa Francisco critica exclusão social e se refere ao capitalismo como ditadura sutil. *O Estado de S. Paulo*.
- LIFE. (1936, 23 nov.). Brazil, the biggest american republic. In *Life Magazine*, nº 1, pp. 40-44.
- LIMA, E. P. (2011, 07 jun.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- MARESCA, S. (2009). Pré-voir l'actualité. In G. Haver (Org.). *Photo de presse*. Lausanne: Éditions Antipodes.
- MEDEIROS, G. (2012, mar.). Da queda do muro da vida privada e da violência no jornalismo moderno. *Revista USP*, nº 93, pp. 200-210.
- MOURA, F. (2003, 24 ago.). Susan Sontag vê a dor. *Folha de S. Paulo*. São Paulo.
- NIETZSCHE, F. (2017). *Além do bem e do mal*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- PASTORE, V. (2009). *Na rua*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- PRADO, A. A. (2009). Últimas imagens do império. *Na rua* (pp. 5-13). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

- RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: 34.
- RANCIÈRE, J. (2014). *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo.
- REIS, M. (2011, 28 set.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- SALGADO, S. (2000). *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SONTAG, S. (1979). *La photographie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SONTAG, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SOUSA, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- SOUZA E SILVA, W. (2017, 14 ago.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- VARANI, F. (1999, 27 ago.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.

9. REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

La Dolce Vita. Dir: Federico Fellini. França e Itália, 1960, 180 mins.

Memórias imagéticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: algumas questões curriculares sobre um acervo fotográfico da UERJ

Memorias imagéticas de la Universidad del Estado de Río de Janeiro: algunas cuestiones curriculares sobre el acervo fotográfico de la UERJ

Imagery memories of University of Rio de Janeiro's State: some curricular issues about a UERJ'S photo collection

Nilda GUIMARAES ALVES

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil)
nildag.alves@gmail.com

Alessandra DA COSTA BARBOSA NUNES CALDA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil)
nunesaldas@hotmail.com

Rebeca SILVA ROSA BRANDÃO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil)
rebecasbr@gmail.com

Thais DIAS DA SILVA BARCELOS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil)
barcelosthais@yahoo.com.br

RESUMO: O trabalho apresentado neste artigo se desenvolveu durante a pesquisa homônima. Tal pesquisa foi impulsionada pela necessidade de preservação e divulgação de um acervo fotográfico do qual seu responsável se afastaria por motivo de aposentadoria, o que preocupou diversos pesquisadores da universidade, já que seu afastamento poderia acarretar na perda e no total esquecimento deste acervo. Trata-se do acervo do fotógrafo oficial da UERJ, J. Vitalino, existente em uma sala ('seu laboratório') no 12º andar no 'campus' Maracanã da UERJ composto por 30 mil fotografias, aproximadamente, e que foi tomado como 'corpus' nesta pesquisa, com objetivo de organizá-lo e disponibilizá-lo aos pesquisadores interessados pela história institucional da UERJ, além de desenvolver pesquisa sobre aspectos curriculares da UERJ. O contato com o acervo desencadeou na

tessitura de diversas temáticas: o movimento negro e a presença de negros/as na UERJ; a presença de estudantes nas fotografias; '*espaçostempos*' de '*aprenderensinar*'; etc. Para o aspecto metodológico-epistemológico buscamos nos orientar com os trabalhos de: Deleuze e Guattari através da ideia de «personagens conceituais», pois consideramos as imagens desta forma bem como com os trabalhos de Kossoy acerca das pesquisas sociais com imagens. As questões curriculares desenvolvidas foram embasadas com a noção de «tessituras curriculares» de Oliveira e Alves.

Palavras-chave: Fotografias; tessituras curriculares; personagens conceituais; narrativas.

RESUMEN: El trabajo presentado en este artículo se desarrolló durante La investigación homónima. Tal investigación fue impulsada por la necesidad de preservación y divulgación de un acervo fotográfico del cual su responsable debía alejarse por motivos de jubilación, lo que preocupó a diversos investigadores de La universidad, ya que su alejamiento podría acabar en La pérdida o total olvido de este acervo. Se trata del acervo fotográfico oficial de la UERJ, J.Vitalino, existente en una sala (su laboratorio) en el piso 12° Del '*campus*' Maracanã de la UERJ, compuesto por 30 mil fotografías, aproximadamente, y que fue tomado como '*corpus*' en esta investigación, con el objetivo de organizarlo y disponibilizarlo a los investigadores interesados por la historia institucional de la UERJ, además de desarrollar investigaciones sobre aspectos curriculares de La institución. El contacto con el acervo desencadenó en La tesitura de diversas temáticas: el movimiento negro y la presencia de negros/as en la UERJ; la presencia de estudiantes en las fotografías; '*espaciostiempos*' de '*aprenderenseñar*'; etc. Para el aspecto metodológico-epistemológico buscamos orientarnos con los trabajos de: Deleuze y Guattari a través de la idea de «personajes conceptuales», pues consideramos las imágenes de esta forma y también con los trabajos de Kossoy acerca de las investigaciones sociales con imágenes. Las cuestiones curriculares desarrolladas fueron abordadas con las nociones de «tesituras curriculares» de Oliveira y Alves.

Palabras-clave: Fotografias; tesituras curriculares; personajes conceptuales; narrativas.

ABSTRACT: The work presented in this article was developed during the research with the same name. Such research was boosted by the need of preservation and disclosure of the photo collection whose the responsible should move away because of retirement, which worried many university's researches, since this fact could lead the collection's loss and forgetfulness. It is the UERJ's official photographer collection, J. Vitalino, existing in a room (his laboratory) located on the 12° floor at the UERJ's Maracanã campus, made of about 30 thousand photos and it was taken as the '*corpus*' of this research, with the objective of organizing it and make it available to the researches with interest in UERJ's institutional history and developing researches about its curricular aspects. The contact with the collection triggered in the tessitura of many theme: the black movement and the presence of black people in UERJ; the students presence in the photos; '*spacetimesdelearnnteach*'; etc. To the methodological-epistemological aspect we search to orient ourselves with the works os: Deleuze e Guattari through the concepts of «conceptual characters», because we consider the images this way; with the works of Kossoy about the social researches with images. The curricular issues developed were based with notions of curricular tessituras of Oliveira and Alves.

Key words: Photos; curricular tessituras; conceptual characters; narrative.

O compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da História.

Boris Kossov

1. DE ONDE PARTIMOS: INTRODUÇÃO

NA CORRENTE DE PESQUISA em que trabalhamos – pesquisas com os cotidianos – consideramos as imagens, os sons e as narrativas como «personagens conceituais», tal como praticado e pensado por Deleuze e Guattari (1992) para indicar que precisamos do «outro» para desenvolver ideias, teorias, criar conceitos. Para estes autores

o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os «heterônimos» do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens (Deleuze & Guattari, 1992, p.78).

Nas palavras desses autores precisamos de «outros» para criar, de «intercessores» e se não os temos, precisamos criá-los:

É preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê (Deleuze & Guattari, 1992, p. 156)

Assim, consideramos que, nas pesquisas *nos/dos/com* os cotidianos, aquilo que é produzido nos processos que colocamos em curso nelas não são «fontes» e sim elementos que funcionam permitindo que criemos «personagens conceituais» que nos fazem questionar o que vamos percebendo nos processos de pesquisa e com os quais criamos ‘*conhecimentossignificações*’¹, fazendo avançar o pensamento. Assim, no desenvolvimento de uma pesquisa, entendemos que esses «personagens conceituais» permanecem conosco muito tempo permitindo a criação de ideias, teorias, práticas e metodologias, o tempo todo.

¹ Este modo de escrever esses termos – em itálico, reunidos e com aspas simples – tem a ver com a necessidade que sentimos, nas pesquisas *nos/dos/com os cotidianos* que desenvolvemos, em mostrar e superar os limites herdados do modo de criar conhecimento próprio da ciência moderna, buscando ir além das dicotomias necessárias à produção do conhecimento científico em seus inícios.

Desta forma, buscamos estratégias metodológicas para produzir nossos «personagens conceituais», que são as imagens – no caso da pesquisa que tratamos neste texto, são fotografias – e as narrativas de *'praticantespensantes'*² da pesquisa, no caso o fotógrafo cujo acervo estudamos e diversos fotografados. Assim, neste texto, como na pesquisa em que foi estudado³, trabalhamos com um acervo fotográfico da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), produzido pelo fotógrafo J. Vitalino, e sobre o qual nos debruçamos para organizá-lo, digitalizá-lo, em parte (unicamente as fotografias em P&B), buscando compreender os processos curriculares existentes nessa universidade e fazer conhecida a obra e a biografia deste fotógrafo oficial da UERJ.

Mergulhar um pouco na história da UERJ através dessas fotografias nos mobilizou em busca de narrativas que nos auxiliasse a compreender os acontecimentos capturados pelas lentes do fotógrafo. Aproximar-se dele nos lançou num processo de alteridade. Pois os *'praticantespensantes'* dessa pesquisa se puseram a *'fazerpensar'* os tantos «outros» existentes nesse acervo – momentos históricos, estudantes, reitores, professores, funcionários, comunidade universitária, autoridades, personalidades de destaque etc.

Buscamos sempre ressaltar que o que fazemos nas pesquisas *nos/dos/com* os cotidianos não é entrevista, mas sim «conversas». Porque assim gerimos os tantos cotidianos da existência humana: conversando. Para Larrosa:

nunca se sabe aonde uma conversa pode levar... uma conversa não é algo que se faça, mas algo no que se entra... e, ao entrar nela, pode-se ir aonde não se havia previsto... e essa é a maravilha da conversa... que, nela, pode-se chegar e dizer o que não queria dizer, o que não sabia dizer, o que não poderia dizer... E, mais ainda, o valor de uma conversa não está no fato de que ao final se chegue ou não a um acordo... pelo contrário, uma conversa está cheia de diferenças e a arte da conversa consiste em sustentar a tensão entre as diferenças... mantendo-as e não as dissolvendo... e mantendo também as dúvidas, as perplexidades, as interrogações... e isso é o que a faz interessante... por isso, em uma conversa, não existe nunca a última palavra... (Larrosa, 2003, pp. 212-213).

As conversas são, portanto, um emaranhado de fios que tramam diferentes *'saber-fazer'*, *'prácticasteorias'*, *'conbecimentossignificações'*. Com isso, entendemos que assumimos uma postura teórico-metodológica-epistemológica ética com aqueles que participam dos processos de se *'fazerpensar'* pesquisas em Educação. Afinal, precisamos assumir que entrar em escolas e – no caso dessa pesquisa – em uma universidade, é preciso fazê-lo respeitosamente nos processos de contatos que estabelecemos com aqueles que tecem relações e *'conbecimentossignificações'* nestes *'espaçostempos'*, uma vez que são estes *'praticantespensantes'* que, na história institucional, encontraram e

² Termo apresentado por Oliveira (2012), indo além da ideia de Certeau que os chama de *'praticantes'*, mas coerente com o pensamento deste autor que diz que esses criam *'conbecimentossignificações'*, permanentemente, no desenvolvimento de suas ações cotidianas.

³ Esta pesquisa teve por título «Memórias imagéticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – algumas questões curriculares sobre o acervo fotográfico da UERJ» e foi desenvolvida entre 2009 e 2012, com financiamento CNPq, FAPERJ e UERJ.

encontram as saídas para as questões postas, cotidianamente, nos processos curriculares, políticos e outros.

Esse trabalho, portanto, está organizado em itens que: apresentam as noções das quais partimos para mergulhar nas pesquisas que realizamos referente à corrente de pesquisa da qual somos filiadas; dá enfoque ao projeto de pesquisa realizado com o acervo fotográfico da UERJ, um pouco da história dessa universidade e do fotógrafo J. Vitalino; traz algumas fotografias para '*fazerpensar*' alguns processos curriculares existentes na universidade, como: a presença do movimento estudantil em dois momentos distintos – durante a ditadura civil-militar brasileira e no momento pós-abertura política, da década de 1980. Este movimento nos coloca a '*fazerpensar*' os '*espaçostempos*' registrados como «curriculares», sejam os oficiais, sejam os criados cotidianamente, respondendo às circunstâncias de '*espaçostempos*' diferentes.

2. UMA HISTÓRIA DA UERJ EM IMAGENS

A existência no 12º andar da UERJ (*campus* Maracanã) de uma pequena sala com as fotografias de J. Vitalino, a quem chamávamos «Mestre Vitalino», fotógrafo da Universidade desde 1976⁴, sempre atraiu atenção e curiosidade de todos que circulamos pelo bloco F – bloco de salas de aulas e da coordenação do programa de pós-graduação em Educação da UERJ (ProPed)⁵, ao qual pertencemos como docentes e discentes.

Aos poucos, em especial em 'conversas', foi se formando a convicção de que aquele acervo de fotografias⁶ precisava de um tratamento de pesquisa que incorporasse sua digitalização, permitindo sua perpetuação e disponibilização a um número maior de pesquisadores. Merecia, também, que algumas questões sobre a história da instituição e de agendamentos de currículos na instituição fossem levantadas e respondidas, com o *uso*⁷ que essas imagens e a memória de seu autor permitem, em pesquisa.

A possibilidade de organização do acervo com a presença de seu autor e o diálogo entre as fotografias e a memória que tem dos momentos fotografados foi um grande

⁴ J. Vitalino nos informa que «perdeu» sete anos de trabalho esperando a nomeação definitiva como fotógrafo oficial da UERJ. Assim, seu acervo começa em 1976, incorporando o acervo de fotógrafos ligados ao Palácio do Governador do Rio de Janeiro que fizeram fotografias da construção da Universidade antes dele. Ele só foi efetivado em 1982 e se aposentou na compulsória, em 2008 – nasceu em 26 de junho de 1938 – sem completar os 30 de serviço necessários.

⁵ Já há quatro triênios o ProPed (Programa de Pós-graduação em Educação), da UERJ, tem conceito 7 na Capes, sendo o primeiro curso de Pós-graduação da UERJ a chegar a este conceito. Atualmente é um dos dois programas que possui este conceito entre os 170 programas da área no Brasil.

⁶ Embora encaminhe uma metodologia de *uso de arquivos*, entendemos, que no atual estágio de organização, esse magnífico conjunto de fotografias forma um acervo, entendido ainda como algo reunido mas precisando de uma organização que possibilite atos de pesquisa. Por sugestão do grupo de pesquisa, o Reitor Vieiralves (2007-2011; 2011-2015) adquiriu este acervo e ele se encontra hoje nos organismos de arquivo de memória da UERJ.

⁷ Com base em CERTEAU (1994) este termo aparece como contraponto ao de *consumo* no qual se daria uma utilização de artefatos culturais sem qualquer tipo de mudança. Nossas pesquisas têm mostrado, no entanto, que os '*praticantespensantes*' das múltiplas redes de '*conbecimentossignificações*' criam a partir do «uso» desses artefatos modificando-os sempre e criando diferentes tecnologias.

desafio, em especial com relação a aspectos que interessam às pesquisas de currículos, na corrente a que denominamos de pesquisas *nos/dos/com os cotidianos*⁸: 1) as pessoas fotografadas, em suas práticas, o que as fazem *'praticantespensantes'* (Oliveira, 2012); 2) os *'espaçostempos'* fotografados, entendendo-os como dimensão material do currículo⁹.

Essa pesquisa realizou, portanto, esses dois movimentos: por um lado, organizou o acervo formado pelas fotografias de J. Vitalino, bem como as que estão em sua posse feitas por outros fotógrafos – em geral da construção do prédio e sua primeira ocupação – no Laboratório Educação e Imagem/UERJ (www.lab-eduimagem.pro.br), colocando-o à disposição de pesquisadores. Isso só foi possível com o apoio e a presença do próprio J. Vitalino que buscamos para estabelecer 'conversas' que permitissem conhecer sua trajetória profissional na UERJ e suas sugestões sobre as formas possíveis de organizar seu acervo.

Por outro lado, organizando o acervo, em um primeiro processo de pesquisa sobre o mesmo, formamos algumas séries de fotografias, interrogando-o sobre dois aspectos importantes para a discussão da memória da instituição: 1) em primeiro lugar, em séries de fotografias nas quais o Reitor de cada período estava presente – da posse no cargo a cada *'espaçotempo'* a que comparece durante sua gestão e que J. Vitalino foi chamado para fotografar. Com essas séries foram discutidas as relações entre as pessoas presentes e aspectos das relações que estabeleciam no momento fotografado; 2) em segundo lugar, foram formadas séries de fotografias de *'espaçostempos'* institucionais, nos quais estejam presentes docentes e discentes da instituição, em trabalhos pedagógicos possíveis: salas de aula, laboratórios, corredores etc. Com essas séries foram discutidas as relações entre esses *'praticantespensantes'* (Oliveira, 2012), dentro da compreensão dos *'espaçostempos'* como dimensão material do currículo.

Dessa maneira, o projeto realizou três eixos de ação: 1) desenvolvimento da história do fotógrafo 'oficial' da UERJ – J. Vitalino; 2) desenvolvimento de uma 'história institucional' da UERJ através de fotografias, organizadas em séries diversas, contando com a presença do Reitor de cada período fotografado, de sua posse a solenidades várias, buscando compreender sua relação com as diversas pessoas envolvidas em cada situação; essas séries serão assim, cronológicas – o período referente a cada reitor – e temática – o tipo de cerimônia fotografada; 3) busca da compreensão de aspectos

⁸ Essa é uma corrente em pesquisa que, no Brasil, criada há quase quarenta anos, no Brasil, é desenvolvida por grupos de diferentes instituições. Como exemplo poderia citar: o *Grupalfa*, criado por Regina Leite Garcia (In Memoriam), na UFF; o grupo de estudos e pesquisas sobre Educação Continuada (GEPEC), criado por Corinta Geraldi, na Unicamp; o grupo Currículos, cotidianos, culturas e redes de conhecimentos, coordenado por Carlos Eduardo Ferraço e Janete Magalhães, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil); o grupo Conhecimento e cotidiano escolar, coordenado por Marcos Reigota, na Universidade de Sorocaba (UNISO, Brasil); o grupo Redes de conhecimentos e práticas emancipatórias no cotidiano escolar, coordenado por Inês Barbosa de Oliveira, na UERJ; o grupo Currículos, redes educativas, imagens e sons, coordenado por Nilda Alves.

⁹ Retomamos aqui, em *'espaçostempos'* diferentes, as preocupações da tese de titular defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil), em 1995, publicada em livro em 1998, pela DP&A: ALVES, N. *O espaço escolar e suas marcas – o espaço como dimensão material do currículo*.

curriculares na UERJ, em torno dos ‘*espaçostempos*’ fotografados, considerando os ‘*praticantespensantes*’, docentes e discentes, presentes nas fotografias nas relações que neles estabelecem, ou seja, nas práticas curriculares presentes nas situações fotografadas. Dentro do limite deste artigo trataremos somente de algumas das situações com que podemos trabalhar.

2.1. O ‘praticantepensante’ da fotografia: pensar a prática do fotógrafo

Entendemos que J. Vitalino, um grande ‘caminhador’, nos corredores e ‘*espaçostempos*’ da UERJ, deve ser considerado como um «observador móvel» (Moles, 1991), ou seja, aquele que circula no mundo e a cada momento, se é possível, cristaliza suas sucessivas visões em imagens ou em películas; como síntese dessas imagens recolhidas em lugares diferentes, busca articulá-las em uma explicação do mundo que percorreu (a missão de exploração, a reportagem fotográfica, são, em geral, parte deste método).

Buscando fazer frente aos «epistemicídios» (Santos, 1995) de toda ordem, estabelecidos com os processos de conquista do capitalismo por novas terras e todos os povos do mundo e que foi acelerado no mundo globalizado da atualidade de comunicações variadas, criou-se a ideia de ‘patrimônio cultural imaterial e intangível’.

Em 1993, preocupada com essas perdas, a UNESCO definiu ‘patrimônio cultural imaterial e intangível’ como

o conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram essa modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o ‘saber-fazer’ dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais (Abreu, 2003).

A esta proposta, ligada a populações especialmente rurais, podemos estender a compreensão dessa ideia à cultura urbana. Nessa, podemos considerar que uma das manifestações importantes desse patrimônio no decorrer do século XX, foi formada pela fotografia que se popularizou durante todo esse século, em especial pelo barateamento dos materiais necessários a sua produção e que têm guardado a memória de manifestações institucionais, familiares, religiosas etc. Por outro lado, governos e instituições, durante todo o período, foram criando a tradição de fotografar em festas ou obras que promoviam, aqueles personagens e ‘*praticantespensantes*’ em seus cotidianos, seus dirigentes, detalhes de seus ‘*espaçostempos*’ curriculares, quando se tratava de escolas articulando, etc. Para nós, legou uma herança a cujos estudos, em pesquisas em variados campos (Ciavatta & Alves, 2004; Müller, 2006), estamos nos dedicando, trabalhando com grupos de fotografias que herdamos de familiares, que encontramos em brechós, que estavam destinados ao lixo...

Desse modo, a pesquisa que desenvolvemos, no ‘uso’ de fotografias, possibilitaram criar ‘*conhecimentossignificações*’ acerca da história institucional nos ‘usos’ de ‘*espaçostempos*’ diferenciados, sendo assumidas como «personagens conceituais» (Deleuze & Guatari, 1992), ao que já nos referimos.

Naturalmente, pode-se discutir se este acervo, formado por mais de trinta anos por um 'fotógrafo oficial', chamado a fotografar 'situações oficiais', em uma instituição, poderia ser considerado 'patrimônio cultural imaterial e intangível', com a materialidade de suas 30.000 fotografias disponíveis – das quais só trabalhamos 8000, em P&B – muitas delas produzidas para perpetuar governos e gestões. Nos processos de pesquisa que desenvolvemos, pudemos perceber que esta sua 'materialidade' caminha junto com toda uma História tanto da UERJ¹⁰ – com suas tantas pequenas histórias cotidianas que se diferenciam e a complexificam -, como do produtor dessas fotografias, J. Vitalino, fotógrafo formado, inicialmente, por um «fotógrafo importante da Segunda Guerra Mundial»¹¹, em cursos que fez no Sindicato dos Fotógrafos Profissionais que ajudou a organizar e do qual foi presidente, e por fim, em processos de autodidaxia¹². Ou seja, ao lado dessa 'materialidade', existe uma 'imaterialidade' de memórias que têm processos próprios de se desenvolver e que precisam se preservadas, articuladas e, muitas vezes, contrapostas.

2.2. *A fotografia em pesquisa social*

Kossoy (1999), um dos mais presentes autores sobre o uso de fotografias em pesquisas sociais, no Brasil, lembra que

quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo (Kossoy, 1999, p. 132).

No mesmo sentido, Manguel (2001) diz que «imagem e narrativa remetem uma à outra», incessantemente, em processos permanentes. Nas múltiplas experiências que tivemos, em outras pesquisa, «ver» uma fotografia significou/significa, sempre, contar histórias, em «narrativas» sobre a situação retratada ou sobre outra que aquela imagem lembra, ou, ainda, sobre pessoas que nela estão ou que, 'justamente' não estão, mas 'que dela lembrei porque...' E, também, o sentido inverso se dá quando, narrando um fato acontecido, alguém diz: «espera que tenho uma fotografia ótima deste dia...». E,

¹⁰ Um dos grandes 'mitos' ou 'metáforas' da UERJ sobre seu passado está na presença de um telefone vermelho no gabinete do Reitor pelo qual, em tempos idos, 'de maior autonomia', como dizem tantos, o Reitor podia falar diretamente com o governador. Essa história é mantida pelo esquecimento de que, provavelmente, ao contrário, 'nessas épocas' isso se dava às custas de uma proximidade grande entre Governador e Reitor que se traduziria, talvez, em uma grande subordinação administrativa e financeira, pois feita por caminhos individuais e jamais com o conhecimento e as decisões das instâncias coletivas representadas, hoje, pelos diversos conselhos superiores da Universidade.

¹¹ Modo como J. Vitalino se refere ao seu primeiro formador, o fotógrafo Joaquim Venâncio.

¹² Para Frijhoff (1996), «a autodidaxia só é detectável de modo difícil e raro (...) [pois] se situa em posição antípoda de instâncias coletivas que geram arquivos públicos (...) [e sendo uma prática cultural] só se documenta se há um ato de vontade individual (...) [que consegue mostrar a distância entre] o vazio cultural ou social percebido no ponto de partida de uma trajetória individual e a riqueza inesperada em seu ponto de chegada» (p. 7).

esquecendo o relato, se levanta para buscar, em outro cômodo, a tal fotografia que chegando, lembra uma história diferente da que estava sendo lembrada até então.

Por isso mesmo, Kossoy (1999) afirma que «fotografia é memória e com ela se confunde», acrescentando:

o estatuto de recorte espacial/interrupção temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor¹³ em função da visibilidade e do «verismo» dos conteúdos fotográficos. A reconstituição histórica do indivíduo rememorando, através dos álbuns, suas próprias histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual onde podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção (Kossoy, 1999, p. 132).

Por tudo isto, com todo o fascínio que exerce sempre, o uso de fotografias em pesquisas sociais tem exigido dos pesquisadores – e em especial, dos pesquisadores, *nos/dos/com os cotidianos*, porque a elas se junta a incorporação das narrativas sobre elas, como necessidade epistemológica – atenção teórico-metodológica e teórico-epistemológica redobrada, considerando, inclusive que ela se dá sobre o que vem sendo chamada História do Tempo Presente, com as questões que acrescenta, de tomadas de posições políticas a defesas institucionais, «utilizações interesseiras», como as chama Kossoy (1999, p. 133), o que aparece com frequência.

Dessa maneira, é preciso assumir que o trabalho de pesquisa feito com/através de fotografias não se esgota na análise iconográfica – seus elementos de composição, modo como foi feito, conhecimento ou reconhecimento do ‘*espaçotempo*’, situação social e mesmo nomes dos presentes etc. Esse trabalho requer, ainda, «uma sucessão de construções imaginárias» (Kossoy, 1999, p. 133), pois

o contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente – sua ‘realidade interior’ – é, todavia, invisível ao sistema ótico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo ‘scanner’. Apenas imaginadas (Kossoy, 1999, p. 133).

Assim é que precisamos compreender que se o momento fotografado não retorna jamais, nem com um possível cruzamento de depoimentos, de memórias, a pesquisa, trouxe «processos de construção de realidades» (Kossoy, 1999, p. 140), que se dá sempre, no momento de intervenção do pesquisador. Particularmente, com a fotografia, esse autor identifica dois tipos de processos: a) o «processo de construção da representação, isto é, da produção da obra fotográfica propriamente dita, por parte do fotógrafo»; b) o «processo de construção da interpretação, isto é, a recepção da obra fotográfica por parte dos diferentes receptores; suas diferentes leituras em precisos momentos da história» (1999, pp. 41-42).

¹³ E, naturalmente, do próprio fotógrafo quando passa ao estatuto de receptor no momento em que revê as fotografias que fez e tem ‘histórias para contar’ do seu ato de fotografar e do que acontecia o levou a fotografar.

Nesta pesquisa tivemos uma situação de privilégio pois podemos ‘conversar’ tanto com o fotógrafo, como com muitos dos fotografados, a isto se incorporando aquilo que foi dito por jornais da época e as articulações e interpretações a que podemos nos dedicar enquanto pesquisadores.

Para desenvolvê-la foi preciso tanto uma análise iconográfica, como de uma interpretação iconológica. Assim, a condição de analisar uma fotografia em seus elementos: que ‘situação’ foi retratada; quem nela aparece; como se comportam entre si os que nela estão fotografados; em que ‘*espaçotempo*’ a fotografia foi feita; que séries podem ser organizadas a partir de um ‘arranjo’ de fotografias em torno de um tema ou em uma certa cronologia – é isto o que permite ‘decodificar’ informações implícitas/explicitas do que podemos ‘ver’ dentro de um determinado contexto e com certos objetivos, a partir das redes educativas que formamos e que nos formam.

Articulando esses elementos, demos atenção a como as pessoas presentes têm os seus corpos: proximidade e distanciamento; os múrmúrios ao ouvido; os sorrisos e as caras sérias; o modo como estão vestidas; quem tem a palavra; quem faz a ação; eventuais elementos que as cercam (faixas, cartazes etc).

Mas, sobretudo, tivemos grande atenção aos limites que tínhamos ao trabalhar com este material e que percebemos dito de modo expressivo, ainda, por Kossoy (1999):

seguimos buscando apreender a natureza complexa da imagem fotográfica: ‘documento fechado’, definido, delimitado pelas margens, as superfícies, portador de um inventário de informações que é, ao mesmo tempo, uma ‘representação aberta’, indefinida, real porém imaginária, plena de segredos extra-imagem que segue sua trajetória mostrando/encobrendo sua razão de ser no mundo; ‘uma aparência’ construída em eterna tensão com seu verdadeiro mistério, subcutâneo à superfície fotográfica: sua trama, sua história, sua realidade interior. Um signo à espera de sua desmontagem (Kossoy, 1999, p. 144).

3. ‘ESPAÇOSTEMPOS’ DE APRENDERENSINAR – MOVIMENTOS ESTUDANTIS NA/DA UERJ

Tramando as fotografias do acervo trabalhado com ‘conversas’ com pessoas que nela aparecem, tivemos a colaboração de inúmeros professores e ex-professores da UERJ que com narrativas enriquecedoras nos permitiram entradas diferentes ao acervo que tínhamos em mãos, identificando pessoas, acontecimentos, períodos etc. Entre estes gostaríamos de destacar: os professores José Bessa Freire e Antônio Braga Coscarelli; os reitores Ivo Barbieri e Hésio Cordeiro.

Para caracterizar um pouco do trabalho que desenvolvemos nesta pesquisa para este artigo, escolhemos fotografias de estudantes, mas incorporando narrativas múltiplas. Nesse processo, pudemos destacar alguns aspectos acerca de como os estudantes aparecem nesse acervo, como a ênfase dada ao esporte, nos primeiros anos de existência da Universidade.

Já no primeiro catálogo que consultamos – as fotografias com que trabalhamos estavam organizadas em catálogos de ‘contatos’ pelo fotógrafo –, observamos a presença

expressiva de estudantes nas fotografias nele incluídas. Entretanto, eles aparecem, exclusivamente, em dois momentos a que poderíamos chamar «oficiais»: em competições esportivas e em formaturas¹⁴. Observando esse catálogo nos situamos no contexto histórico a qual as imagens pertenciam. Vimos, durante todo o catálogo, uma forte presença de militares. O que demonstra, além das anotações de J. Vitalino, se tratar do período da ditadura militar (1964-1978), no Brasil.

Deste período, selecionamos, aqui, quatro fotos¹⁵, que nos ajudam a compreender o período histórico a que se referem:



Imagem 1.



Imagem 2.



Imagem 3.



Imagem 4.

¹⁴ Daremos ênfase nesse artigo, somente, às competições esportivas. No entanto, vale destacar que a pesquisa foi muito mais ampla, abordando temáticas como: presença de negros e negras na UERJ; o movimento estudantil da UERJ; as comunidades internacional, nacional e do Rio de Janeiro presentes na UERJ; *'espaçostempos'* de *'aprenderensinar'* na UERJ; festas e outras manifestações culturais na UERJ; construção e *'espaçostempos'* – prédios do *'campus'* Maracanã; os Reitores da UERJ. Esse acervo ganhou uma exposição organizada a partir dessas temáticas, realizada pelo Laboratório Educação e Imagem, em 2011.

¹⁵ As imagens 1, 2, 3, 4, 7 e 8 foram escaneadas dos próprios álbuns que o fotógrafo J. Vitalino organizou, as demais foram digitalizadas, mas a partir de *'contatos'* do fotógrafo organizados por ele em álbuns.

Apesar da legenda que aparece no catálogo onde estão as fotografias só incluir o nome de Faria Lima¹⁶, conseguimos perceber que elas¹⁷ mostram a cerimônia de premiação em um evento esportivo ocorrido na Universidade. As pistas que nos levaram a essas conclusões são algumas: a presença de pessoas trajando roupas/uniformes esportivos nas quais está escrita a sigla UEG (Universidade do Estado da Guanabara); a presença do governador do então estado da Guanabara entregando um troféu.

Além disso, pudemos encontrar referências a este período na história da UERJ, em tese escrita por Mancebo (1996). Ela nos conta que na época da ditadura era comum o incentivo de atividades esportivas «para a prevenção de uma possível mobilização política estudantil». Lembramos que o representante maior da Universidade¹⁸, naquele momento, foi um dos mentores da Lei que determinou que os estudantes universitários de todos os cursos deveriam cursar pelo menos dois semestres da disciplina de Educação Física. Isso é, também, indicado por Mancebo em sua tese:

na reunião de instalação do Grupo de Trabalho da Reforma Universitária, o Reitor João Lyra Filho apresentou um documento seguido de um anteprojeto de Lei, visando colaborar com os trabalhos. A análise deste texto, reproduzido no Catálogo Geral da UEG de 1971, p. 219-226, mostra a influência das concepções do Reitor da UEG no documento final do grupo, cabendo destaque aos seguintes aspectos: (...) a preocupação em resolver e conter os conflitos governamentais com os estudantes, para o que propunha a reformulação do sistema de vestibular e o incentivo aos esportes, dentre outros (Mancebo, 1996, p. 210).

Nesse período, assim, não encontramos nenhuma outra fotografia de estudantes, em situações diferentes dessas, o que nos permite dizer que se o movimento estudantil existia, ainda não possuía visibilidade «oficial».

¹⁶ Faria Lima, que era militar, foi governador do estado do Rio de Janeiro de 1975 a 1979, após a fusão do Estado da Guanabara com o antigo Estado do Rio de Janeiro. Como era característica da época, seu mandato se deu após nomeação pelo presidente-militar Ernesto Beckmann Geisel.

¹⁷ É importante ressaltar que essas fotos fazem parte de uma mesma sequência e foram encontradas em uma mesma página de álbuns organizados pelo fotógrafo com 'contatos'.

¹⁸ O Reitor João Lyra Filho, que hoje dá nome ao principal pavilhão da UERJ, era irmão do Ministro do Exército Aurélio de Lira Tavares, do governo Costa e Silva e da Junta Militar, entre 15 de março de 1967 e 31 de agosto de 1969.

3.1. O movimento estudantil ressurge nos registros imagéticos oficiais



Imagem 5. Comemoração dos estudantes pelo direito do uso de bermudas na UERJ conquistado.



Imagem 6. Alunos do curso de Direito reivindicando papel higiênico. Legenda no cartaz «SÓ ELE NOS UNE».



Imagem 7. Sentados da esquerda para a direita Professores Ivair Coelho e Charley Fayal de Lyra. Legenda na bandeira «A UERJ NOS UNE».



Imagem 8. Assinatura de um documento. Na mesa da esquerda para direita: Prof Charley Fayal de Lyra, Reitor, e Ivair Coelho.



Imagem 9. Legenda no cartaz da fotografia «ESTATUINTE JÁ! DCE / UNE».

As cinco fotos acima foram selecionadas dos catálogos 5 e 9, organizados pelo fotógrafo, e mostram outros momentos do movimento estudantil. A imagem 5 se refere ao ano de 1985 e retrata uma comemoração de estudantes pelo direito de usar

bermuda na universidade ter sido conquistado. O catálogo do acervo não informa quanto à data, mas numa fotografia do mesmo grupo de fotos deste evento há o ano de 1985 escrito em um cartaz que os estudantes trazem. A imagem 6 retrata outra manifestação dos estudantes, que, desta vez, reivindicam papel higiênico nos banheiros. O Reitor Fayal¹⁹ aparece em algumas dessas imagens. Em conversas com Antônio Braga Coscarelli, que fez bacharelado e licenciatura em Matemática no Instituto Lafayette²⁰ no período entre 1949 e 1953 e retornou à Universidade, convidado para ser professor em agosto de 1956 e, no momento da entrevista, era vice-presidente da Associação dos Docentes da UERJ (ASDUERJ). Ele nos conta que o Reitor Fayal era muito simpático, pois tinha o intuito de se aproximar da comunidade universitária devido a sua rejeição, pois ele tomou posse da Reitoria apesar de não ter sido o candidato mais votado e devido à indicação do governador Leonel Brizola no período pós-ditadura, no momento em que tinha uma grande movimentação pelo voto direto a Reitor. Isto também justifica o grande número de fotografias, no acervo de J. Vitalino, com a sua presença em diversos eventos da universidade, no período.

As imagens 7, 8 e 9, apesar de não terem informações no catálogo, nos levaram a pensar que havia uma assembleia e que o pensamento de uma Estatuinte na UERJ, em projeto defendido pelo grupo «NOS-UNE», era um tema que mobilizavam os estudantes e, provavelmente, outros segmentos da comunidade universitária, em especial, os docentes. Na imagem 8 vemos isto mais explícito, pois aparece uma bandeira com os seguintes dizeres: «Estatuinte Já! DCE/UNE». Entretanto, na conversa com Coscarelli ele nos ajudou a identificar o evento das imagens 7 e 8: se tratava da posse do Reitor Fayal. Inclusive, ele identifica como irônico a legenda da bandeira, já que o grupo NOS-UNE foi contrário à sua posse, pois também defendia o voto direto para eleição da Reitoria.

Neste período, que corresponde ao da chamada «abertura política» – década de 1980 – abriu-se *‘espaçostempos’* para inúmeras manifestações estudantis, conforme nos afirma Brasileiro (2003): «(...) em 1979, época em que, apesar da ditadura, o movimento estudantil estava ressurgindo. Com liberdade vigiada, no entanto». É quando verificamos a presença da organização política NOS-UNE. Assim sendo, podemos concluir que sob a ótica do fotógrafo oficial da universidade, chamado a fotografar inúmeras atividades, passa a fotografar também o movimento estudantil, indicando que suas manifestações e organizações passam a ser reconhecidas pelos seus dirigentes, após meados da década de 1980.

Através destas imagens colocadas neste texto conseguimos reconhecer que elas pertencem a dois momentos históricos distintos através da identificação de diferentes

¹⁹ CharleyFayal de Lyra foi Reitor no período de janeiro de 1984 a janeiro de 1988.

²⁰ Instituto educacional privado que está na origem da UEG e da UERJ. Na sua formação, a UERJ se originou de quatro Faculdades: Faculdade de Ciências Jurídicas, Faculdade de Ciências Econômicas, Faculdade de Ciências e Letras (Instituto Lafayette) e Faculdade de Ciências Médicas.

situações em que os estudantes estão envolvidos. Nos primeiros catálogos do acervo J. Vitalino era impossível aparecer imagens que demonstrassem algum tipo de manifestação estudantil, por se referir ao período de ditadura, na qual os limites eram muito claros e todos os protestos entendidos como «subversão».

Nesse trabalho, além de afirmar as imagens como «personagens conceituais», queremos também reconhecer a história dos estudantes e desse movimento como uma questão importante para se entender a história da UERJ e os modos como os currículos que nela se desenvolviam. Para além dos «conhecimentos oficiais» presentes nos currículos aprovados, uma infinidade de outros conhecimentos e saberes eram '*praticadospensados*', formando os seus estudantes. Trabalhamos assim com a ideia de que os currículos de formação, além das propostas oficiais, incluem tudo aquilo que acontece em uma instituição envolvendo seus discentes, discentes e outros '*praticantespensantes*' dos processos educacionais '*dentrofora*' dela.

Assim, entendemos que o movimento estudantil deve ser encarado não apenas como '*espaçostempos*' de reivindicação de um grupo, mas também como '*espaçostempos*' de formação curricular, já que entendemos que a formação de cada um se dá em múltiplos acontecimentos, não se limitando apenas às salas de aula. Pensar nestes é pensar em diferentes '*dentrofora*' da estrutura institucionalizada e reconhecer que neles também são tecidos '*conhecimentossignificações*' necessários a atuação profissional e política pós-formação. Mais ainda: que estes não são inferiores aos tecidos nos '*espaçostempos*' escolares oficializados, sendo apenas diferentes mas também necessários à formação do profissional-cidadão que está sendo formado. São todos esses '*conhecimentossignificações*' que compõem os currículos de cada indivíduo. As imagens reunidas nos permitiram compreender melhor o que afirma Oliveira ao dizer:

aprendemos, portanto, através das práticas sociais que desenvolvemos e com as quais convivemos, sejam elas ligadas aos discursos e saberes formais com os quais entramos em contato, sejam elas ligadas ao que vivemos na rua, na escola, em casa, nas conversas com os amigos, nas leituras que fazemos, na TV a que assistimos. Todos esses saberes estão sempre e permanentemente articulados, sendo, portanto, impossível, destacar este ou aquele tipo de experiência como mais ou menos relevante na nossa formação (Oliveira, 2001, p. 38).

'*Aprendemosensinamos*' em conversas de bares com amigos, em filas de banco, nos recreios, nas cantinas, em conversas paralelas e é neste contexto que incluímos a participação e a organização do movimento estudantil. Consideramos, no caso deste último, que é, frequentemente, marginalizado porque tensiona e contesta questões do sistema educacional e do já estabelecido como «normal» – como o autoritarismo existente nas instituições de ensino e as políticas de apoio aos estudantes²¹, o que significa

²¹ Como, por exemplo, a reivindicação pelo direito ao passe livre, pelo direito a meia entrada em eventos culturais e, no caso das universidades, o direito ao bandeirão, alojamento, creche universitária etc., ou seja, à assistência estudantil.

questionar as decisões políticas de onde aplicar as verbas existentes, bem como de que 'espaçostempos' políticos ocupam cada um dos segmentos envolvidos nos processos de 'aprenderensinar'. Por isto precisamos pesquisar e compreender que a formação política e todas as outras – técnica; de conteúdos diversos; de formas de escrever, falar, argumentar etc – ocorre em múltiplas redes educativas²², sendo o contexto escolar uma delas.

4. À GUIA DE CONCLUSÃO

As possibilidades que o acervo pesquisado para além da questão que tratamos neste artigo nos abriu – a existência de pouquíssimos professores e professoras negras no princípio da história da UERJ (Machado, 2011); modos de organização docente nesses primórdios; destaques políticos e pedagógicos nos períodos de cada Reitor etc – nos reservou inúmeras surpresas que nos fizeram pensar nos significados complexos e estimulantes de um acervo. Entre essas está, por exemplo, aquela que um dia, em meio a um silêncio grande, na sala do Laboratório Educação e Imagem (www.lab-eduimagem.pro.br) examinávamos algumas fotografias que tínhamos reproduzido com a intenção de organizar séries a estudar mais atentamente e a coordenadora do projeto encontro no grupo que lhe coube uma fotografia de Foucault. Paramos tudo e dissemos, com aquela única foto; «temos que ir atrás» disto. Inicialmente reconhecemos que ele falara um auditório da Faculdade de Medicina, pois a mesa que aparecia na fotografia, ainda estava lá com sua madeira sólida e muito bem trabalhada. Mas levamos exatos três meses para identificar o como e o porquê: vindo ao Rio em sua última viagem para uma série de conferências na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Foucault aceitara fazer uma conferência na UERJ²³ a pedido dos professores do atual Instituto de Medicina Social que se formava naquele então, a partir de um departamento criado na Medicina.

²² Temos trabalhado com as seguintes redes educativas: a das 'prácticasteorias' da formação acadêmica; a das 'prácticasteorias' pedagógicas cotidianas; a das 'prácticasteorias' das políticas de governo; a das 'prácticasteorias' coletivas dos movimentos sociais; a das 'prácticasteorias' de uso e fruição das artes; a das 'prácticasteorias' das pesquisas em educação; a das 'prácticasteorias' de produção e 'usos' de mídias; a das 'prácticasteorias' de vivências nas cidades, no campo e à beira das estradas.

²³ Notícias acerca desta vinda a PUC-Rio, podemos encontrar nas referências a um Colóquio realizado nessa instituição em 2013 sob o título «Colóquio Internacional Foucault – 40Anos das Conferências A Verdade e as Formas Jurídicas». Recuperado de [<http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/instrumentos-de-pesquisa/cronologia/2013/05/coloquio-internacional-foucault-40-anos-conferencias>]. Podemos encontrar também notícias em jornais, como por exemplo: <http://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/puc-rio-debate-palestras-de-michel-foucault-no-brasil-40-anos-depois-8312003>.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, N. (1998). *O espaço escolar e suas marcas – o espaço como dimensão material do currículo*. Rio de Janeiro: DP&A.
- ABREU, R., & CHAGAS, M. (2003). *Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ/UNIRIO.
- ABREU, R. (2003). ‘Tesouros humanos vivos’ ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do ‘Mestres da Arte’. In R. ABREU & M. CHAGAS. *Memória e patrimônio – ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ/UNIRIO.
- BRASILEIRO, L. M. V. (2003). De ser professor e ser militante. In G. A. N. VASCONCELOS (Org.) *Como me fiz professora*. Rio de Janeiro: DP&A.
- CERTEAU, M. de (1994). *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- CIAVATTA, M., & ALVES, N. (Orgs). (2004). *A leitura de imagens na pesquisa social – História, Comunicação e Educação*. São Paulo: Cortez.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.
- FRIJHOFF, W. (1996). Autodidaxies – XVIe-XIXesiècles. *Revue Histoire de L’Éducation*. Paris: INRP.
- HALL, E. (1994). T. *A linguagem silenciosa*. Lisboa: Relógio d’água.
- KOSSOY, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. S. Paulo: Ateliê Ed.
- KOSSOY, B. (1988). Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In E. SAMAIN. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec
- LARROSA, J. (2003). A arte da conversa. In C. SKLIAR. *Pedagogia improvável da diferença: e se o outro não estivesse aí?* Rio de Janeiro: DP&A.
- MACHADO, I. C. S. (2011). *Professoras negras na UERJ e cotidianos escolares, a partir dos primeiros tempos do acervo fotográfico J. Vitalino*. Rio de Janeiro: ProPEd/UERJ.
- MANCEBO, D. (1996). *Da gênese utilitária aos compromissos: uma história da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1950 – 1978)*. EDUERJ.
- MANGUEL, A. (2001). *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MOLES, A. (1991). *La imagen – comunicación funcional*. México: Tillhas/Sigma, 1991.
- MÜLLER, T. M. P. (2006). *A fotografia como instrumento e objeto de pesquisa: imagens da imprensa e do estado do cotidiano de crianças do Serviço de Assistência ao Menor (1959/1961)*. Rio de Janeiro: ProPEd/UERJ.
- OLIVEIRA, I. B. de. (2001). Espaços educativos cotidianos e imagens. In I. B. DE OLIVEIRA & P. SGARBI (Orgs.). *Fora da escola também se aprende*. Rio de Janeiro: DP&A.
- OLIVEIRA, I. B. de. (2003). *Currículos praticados – entre a regulação e a emancipação*. Rio de Janeiro: DP&A.

**Entre o processo e progresso:
considerações sobre a documentação
fotográfica de Augusto Malta, a serviço
da Prefeitura do Rio de Janeiro, sobre o
Desmonte do Morro do Castelo**

*Entre el proceso y el progreso: consideraciones sobre la
documentación fotográfica de Augusto Malta a servicio
del Ayuntamiento de Río de Janeiro, sobre el Desmonte
del Morro do Castelo*

Between process and progress: Considerations on the
Augusto Malta photographic documentation, working
to the City of Rio de Janeiro Government, about the
Dismantling of Castle Hill

Lucas CARDOSO ALVARES

Universidade Estácio de Sá (Brasil)

lucasalvares07@gmail.com

Paula SOARES SANT'ANNA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil)

pssantanna@gmail.com

Soraya VENEGAS FERREIRA

Universidade Estácio de Sá (Brasil)

sosovenegas@yahoo.com.br

RESUMO: Embora um elemento definidor da fotografia seja a emanação do referente, sua relação com as noções de realidade, verdade e História necessita de problematização constante. A análise da obra de Augusto Malta (1864-1957) sobre o Desmonte do Morro do Castelo (1920-1928) merece nova visada, para além da observação das imagens como documentação da prestação de serviço ao poder institucionalizado,

representado por Pereira Passos e seu projeto do *Bota-Abaixo* no início do século XX. Para tal, analisamos a fala do próprio Malta, e alguns de seus registros fotográficos sobre o referido Desmante. Propomos neste artigo que Malta, em alguns momentos, transcendeu as relações de compadrio das quais foi beneficiário, e em suas fotos, que constituem um dos maiores acervos fotográficos da época, mostrou as contradições do processo de higienização embutidas no projeto de progresso do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: História; fotografia; Rio de Janeiro; Morro do Castelo; Augusto Malta.

RESUMEN: A pesar de que uno de los elementos que define la fotografía es la emanación del referente, su relación con las nociones de realidad, verdad e Historia requiere una problematización constante. El análisis de la obra de Augusto Malta (1864-1957) sobre el Desmante del Morro do Castelo (1920-1928) merece una revisión que trascienda la observación de las imágenes como documentación del servicio prestado al poder institucionalizado, representado por Pereira Passos y su proyecto Bota-Abaixo de comienzos del siglo XX. Para ello, analizamos las alusiones del propio Malta y algunos de sus registros fotográficos sobre el referido Desmante. Proponemos en este artículo que Malta, en algunos momentos, trascendió las relaciones de mecenazgo de las cuales fue beneficiario y en sus fotos, que constituyen uno de los mayores acervos fotográficos de la época, mostró las contradicciones del proceso de higienización imbuidas en el proyecto de progreso de Río de Janeiro.

Palabras clave: Historia; fotografía; Rio de Janeiro; Morro do Castelo; Augusto Malta.

ABSTRACT: Although one of the defining elements of photography is the emanation of the referent, the relation between photography with reality, truth and History should be constantly problematized. The analysis of Augusto Malta's work (1864-1957) about the Castle Hill Dismantling (1920-1928) deserves a new regard, beyond de observation of images as a documentation of a provision of service to the Pereira Passos Government, during his project *Bota Abaixo* (Knock it down) in the beginning of twentieth Century. Therefore, we analyze Malta speech and some of his photos of the referred Dismantling. We propose in this article the idea that Malta has transcended the relations of protection he was benefited, and that his photos, one of the biggest photographic collection of that time, shows the contradictions of the 'indirect' sanitation process realized by the progress project of Rio de Janeiro City.

Keywords: History; photography; Rio de Janeiro; Castle Hill; Augusto Malta.

1. ENTRE A VERSÃO E O DOCUMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA A PARTIR DA DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

REGISTRAR AS TRANSFORMAÇÕES do espaço urbano (ou não), da sociedade (seus valores e costumes) de modo preciso a ponto de ser tomado como documento principal ou complementar por pesquisadores que estão impedidos do testemunho presencial em função de uma determinada fissura, seja no

tempo ou no espaço geográfico, é um desafio que a fotografia tomou para si desde os primórdios.

Contudo, é preciso problematizar essa relação, muitas vezes tomada como dada entre fotografia e documento e, quase como consequência, entre fotografia e história. O historiador Boris Kossoy nos alerta que, para além de um índice, que na categorização semiótica de Pierce sobre os signos, mantém uma vinculação física concreta com o seu referente:

As fotografias do passado – que consideramos como objetos-imagens – constituem-se em fontes e, portanto, em um dos nossos pontos de partida para a compreensão do processo que as gerou em seus itens estruturais e em sua significação histórica e social. Em decorrência desse ponto de vista, essas imagens, além de se constituírem em documentos visuais para as ciências e para a arte, representam o testemunho material da atuação do fotógrafo enquanto indivíduo em busca de seu meio de subsistência – e, portanto a serviço do seu contratante. Nesse sentido é imperativo considerar a atitude do contratante e da própria sociedade passada em relação à fotografia em suas diferentes manifestações – ou em busca de um prazer estético e criativo, intenção esta que *também se configura de forma documental* na própria imagem e que permite análises significativas não apenas ao nível da forma (Kossoy, 1980, p. 9).

É justamente nessa perspectiva que se pretende, nesse artigo, observar a obra de Augusto Malta (1864-1957), a serviço da Prefeitura do Rio de Janeiro, então capital federal brasileira, na documentação do processo que veio a ser conhecido como o «Desmonte do Morro do Castelo». De acordo com o *site* <http://brasilianafotografica.bn.br>, da Biblioteca Nacional, em 1903, Malta foi apresentado ao prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), que, à época, promovia uma grande reforma urbana a serviço do progresso, reforma esta que veio a ser conhecida como o *Bota-Abaixo*. Passos necessitava de registros das obras e dos imóveis a serem desapropriados para posteriores pagamentos de indenizações. Nesse mesmo ano, Malta foi nomeado fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, cargo criado para ele, subordinado à Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura e onde trabalhou por 33 anos, constituindo um dos maiores acervos da época, apesar da pouca valorização dada a tal coleção fotográfica.

De acordo com o artigo de Regina da Luz Moreira, *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio*, publicado no Portal Augusto Malta do Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, nos quase 50 anos de trabalho como fotógrafo, Malta produziu mais de 30 mil registros, entre negativos de vidro e chapas fotográficas. A maior parte foi perdida ou estragada pela ação do tempo. O pouco que restou está espalhado em instituições de memória, como o Arquivo Geral da Cidade ou o Museu da Imagem e do Som, ou mesmo em empresas como a Light. A autora acrescenta que Malta:

Manteve-se sempre fiel ao seu equipamento, só admitindo mudanças a partir do momento em que o filho Aristógiton passou a trabalhar com ele. Foram então introduzidas câmaras americanas e alemãs, as mais modernas então existentes. Mesmo assim, até praticamente os 90 anos continuou a fotografar com chapas de vidro, optando,

no entanto, pelas de tamanho mais reduzido, como as de 13 cm por 18 cm (Moreira 2008, s. p.).

Kossov (1980, p. 85) afirma que Malta «inaugura o fotojornalismo brasileiro» na medida em que se mostra como um fotógrafo habituado com a movimentação urbana, que opta pela abordagem direta e preocupado com o registro espontâneo. Ao contrário da tradição do início do século XX, em que nota-se pouca preocupação com a autoria dos registros, Malta, sistematicamente, gravava seu nome no próprio negativo. Entre os temas por ele registrados estão demolições e construções, ruas, transportes, inaugurações. Enfim, inúmeros fatos da vida social carioca no início do século XX, dentre eles o Desmorte do Morro do Castelo.

Compreender o Desmorte do Morro do Castelo, palco de uma das mais impressionantes séries de registros fotográficos assinados por Malta, é refletir sobre a declarada iniciativa da República liberal representada em Passos em «extirpar a verruga colonial» que enodoava a Av. Central, principal realização de Pereira Passos e que convivia com a dissonante presença do morro, seu casario colonial e seus moradores aos fundos das imponentes edificações do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, no centro da então capital federal. Monteiro Lobato, um dos mais vigorosos críticos do desmorte da antiga colina, enxergava no Morro do Castelo o elo Brasil-Portugal, República-Colônia, Moderno-Tradicional que faltava ao discurso *haussmaniano*, de mera substituição do que era antigo pelo que era novo. Segundo Lobato:

Ali no morro do Castelo nasceu a cidade, ergueu-se a primeira igreja, funcionou o primeiro colégio, enterrou-se Estácio, o fundador da cidade. Dalí partiu a mancha de azeite que, insinuada encostas acima e vales afora, criou o urbanismo mais pitoresco jamais surgido sobre a terra. Além dessa função genetriz, por si bastante para sagrar a colina, o morro do Castelo justamente pelo abandono em que o deixaram até aqui e pela sua vizinhança com a Avenida, é a pérola maior do maravilhoso colar de pérolas cariocas. Anacronismo vivo, D. João VI paredes meias com Epitácio, século dezesseis entreaberto à curiosidade do século vinte, sobrevivência fossilizada de eras para sempre perdidas, é um ancião de barbas brancas e cócoras à beira-mar, rememorando o muito que já lhe passou diante dos olhos (Lobato, 1920, p. 2).

Ainda, à guisa de introdução, é necessário que sejam abordados dois outros aspectos: as relações entre fotografia e literatura (especialmente em seus aspectos narrativos) e entre fotografia e ideologia. No primeiro, deve-se considerar, como pontua o professor mexicano Lázaro Blanco, que «no campo da literatura, há autores que escondem a ideia atrás de elucubrações que permitem a fruição de um prazer que poucos leitores compreendem: ler entrelinhas» (Blanco, 1987, p. 36). Para ele, a imagem fotográfica tende a agir sobre o espectador como uma das mais refinadas formas de literatura: a poesia, na medida em que, independentemente das intenções de seu autor, pode ser tomada como ponto de partida para elaboração intelectual de cada espectador. Ainda na comparação entre as duas linguagens ele complementa: «as narrações descritivas contidas nas obras de Victor Hugo, complicadas e extensas, podem ser resumidas, nas correspondentes imagens de Atget sobre os mesmos lugares» (Blanco, 1987, p. 37).

Poderiam as imagens de Malta ter a mesma capacidade de síntese e, ainda esconder nas «entrelinhas» uma crítica a visão oficialista de progresso? Mesmo sendo do fotógrafo oficial de Pereira Passos, uma de nossas apostas é de que, ao observar as suas imagens, sejamos capazes de detectar um olhar «fotojornalístico» e «independente» de Augusto Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo.

Acerca das aproximações entre fotografia e ideologia, o antropólogo Néstor García Canclini (1987, p. 16) nos relembra que o trabalho fotográfico se move no campo da verossimilhança e não no da verdade. Sendo assim, a *verdade* da foto não lhe é interna, mas depende do conhecimento do contexto. Daí a importância de nos referirmos a aspectos ligados tanto às características da fotografia brasileira, quanto ao cenário político e social que envolve os eventos retratados. Ele complementa que as fotografias mostram apenas as aparências e, que só se aproximarão do real à medida que sejam captados seus vínculos básicos, propondo olhares não familiares sobre o mundo. Para Canclini: «a reprodução mais fiel do real pode ser a que consegue maior sugestão, a que supera a reprodução do visível mediante a indagação do virtual» (1987, p. 16). Virtual aqui é entendido, como na acepção de Pierre Levy, enquanto «potência» e não em oposição ao real. Por isso, para Canclini, conhecer é «abrir o presente ao pressentimento» (1987, p. 16). Estejamos, portanto, abertos a essa possibilidade ao mirar as fotos de Augusto Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo.

2. A FOTOGRAFIA BRASILEIRA E OS DOCUMENTARISTAS DA REFORMA URBANA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: O CONTRAPONTO MARC FERREZ

A fotografia brasileira nasce sob dois pilares: o da obscuridade e o das relações de dependência, contratação, mecenato entre os profissionais da imagem e o poder instituído. Com relação ao primeiro, pontuamos a descoberta isolada da fotografia em território nacional pelo francês Hercules Florence (1804-1879), fato ocorrido em 1833, mas que só chegou aos livros de História da Fotografia brasileira mais de 150 anos depois, pelo olhar aguçado de Boris Kossoy, que nos conta que as primeiras demonstrações oficiais da *daguerreotipia* no Brasil ocorreram no Rio de Janeiro, em 17 de janeiro de 1840, pelas mãos do abade Compte que, por aqui, passou em viagem ao redor do mundo no navio-escola *L'Orientale*. A bordo desta embarcação, Compte trazia diversos instrumentos científicos e equipamentos, entre eles uma câmera *daguerreana*, cujo funcionamento fora aprendido pelo abade com o próprio Daguerre, que no ano anterior oficialmente anunciara o invento na França. Kossoy (1980, p. 17) informa que duas semanas antes da demonstração, o *Jornal do Commercio* publicou o seguinte texto de Florence, que residia há 15 anos na Vila de São Carlos (atual região de Campinas) no estado de São Paulo:

Há 9 annos que trabalho neste modo de imprimir, e há mais de seis que o exercito nessa villa, tendo também desempenhado encomendas da Capital, e de outros pontos da Provincia. He pois bem conhecida essa descoberta entre os Paulistas. Mesmo no

Rio de Janeiro, algumas pessoas que tem alta representação pública, alguns distintos artistas, negociantes bem conhecidos, de que inventei a Polygraphia, e, se fosse preciso, daria os nomes de muitas pessoas respeitáveis. Não tenho dado ampla publicação a esta descoberta, por querer aperfeiçoal-a, e he bem claro que nessa villa de S. Carlos eu devia precisar de muitos recursos para adiantál-a mais depressa.(...) Outra descoberta minha, conhecida nesta Villa e por algumas pessoas no Rio de Janeiro, é a Photographia; o escripto que foi enviado a Paris levava no fim esses dous títulos: Descoberta da Photographia, ou impressão pela luz solar. Indagações sobre a fixação das imagens na câmara escura pela acção da luz. Um desenho photographiado por mim foi apresentado ao Príncipe de Joinville e posto em seu álbum por uma pessoa a quem devo esse favor (Kossov, 1980, p. 17).

O texto de Florence nos fornece as pistas sobre a relação entre os pesquisadores e o poder imperial. Contudo, o Príncipe de Joinville faria pouco pelo invento em *terra brasilis*, visto que o desenvolvimento da fotografia brasileira se deve em grande parte ao apoio do Imperador D. Pedro II à *daguerreotípia*. Ao importar um *daguerreótipo*, dois meses após a primeira demonstração de Compté, o monarca tornou-se o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira. Além disso, como nos conta Pedro Vasquez, «Cliente assíduo e entusiasta dos primeiros *daguerreotípiastas*, o Imperador Pedro II expressava generosamente seu contentamento com os melhores trabalhos atribuindo títulos e honrarias a diversos fotógrafos» (Vasquez, 1987, s. p.). Um deles foi Marc Ferrez (1843-1923), agraciado com o título de Fotógrafo da Marinha Imperial (por ter desenvolvido um método de fotografar os navios sem que o balanço natural das águas atrapalhasse a qualidade do registro). Ferrez foi agraciado ainda com a Imperial Ordem da Rosa.

Mesmo com o apoio do Imperador, a evolução da fotografia no Brasil foi menos intensa do que nos Estados Unidos e Europa. A maioria dos fotógrafos atuantes era formada por estrangeiros, e o acervo de fotografias do século XIX foi em grande parte levado por esses pioneiros para seus países de origem. Em função de seu porto e, como sede da Corte, o Rio de Janeiro foi a capital da fotografia brasileira no século XIX e no início do século XX. Entre esses pioneiros estão Joaquim Insley Pacheco (1830-1914, dedicado aos retratos); Carlos Fleiuss (1823-1882) e Karl «Carlos» Linde (1830-1873), estes últimos ofereciam não apenas serviços de fotografia, mas também de pintura e litografia e xilogravura; e George Leutzingler (1813-1892) e sua Casa Leutizinger, cujos serviços de fotografia eram feitos em parceria com Franz Keller (1835-1890), que tinha como aprendiz Marc Ferrez. Este abriria sua própria companhia em 1865, na qual se notabilizou por suas panorâmicas executadas em chapas entre 50X60 cm e 40X110 cm, como nos conta Vasquez.

Estudioso das relações entre D. Pedro II e o desenvolvimento da fotografia brasileira durante o Império, Vasquez (1986, p. 41) informa que Ferrez foi o único fotógrafo brasileiro do século XIX a ter o seu trabalho publicado no livro *A World History of Photography*, de Naomy Rosenblum, um dos poucos a abrir espaço para países periféricos

em relação à ótica antropocentrista focalizada nas realizações norte-americanas e europeias. Outra obra citada pelo autor é o *Masters of Travel Photography*, no qual Rainer Fabien e Hans Christian Adam afirmam, em 1986, que:

Ferrez é indubitavelmente o mais eficaz cronista do Brasil na segunda metade do século XIX. Ele fotografou a família imperial, a baía do Rio, o Pão de Açúcar, a Praia de Copacabana quando ainda era uma estreita faixa de areia. Na verdade Ferrez fotografou tudo o que havia de interessante entre o Paraná e a Bahia (Fabien & Adam *apud* Vásquez, 1986, p. 41).

Por ter vivido até 1923, a obra de Ferrez não se encerra no século XIX. Ele é um dos responsáveis pela crônica do Brasil moderno, da *Belle Époque* que se instalaria no início do século no Rio de Janeiro. Ele foi contratado pela Comissão Construtora da Avenida Central com o intuito de reproduzir os projetos aprovados para as fachadas e, posteriormente, fotografar as fachadas já construídas. O objetivo era fazer uma edição de mil álbuns. Na perspectiva de Antonio Ribeiro Jr. e de Ronaldo Entler:

A habilidade técnica de Ferrez se explicita no cuidado e na limpeza com que se apresentam as fachadas construídas em suas fotografias. Os prédios aparecem em vistas frontais, chapadas, recortadas (literalmente) de sua paisagem de fundo. Incluem-se apenas as calçadas, em sua quase totalidade, vazias, exceto por um ou outro personagem, quase sempre bem vestido, que pode aparecer desde que não atrapalhe a visualização da fachada. Há uma minuciosa correção de perspectiva, que mantém paralelas as linhas verticais mesmo dos prédios mais altos. E, por último, vale destacar que, graças à alta definição de suas chapas de grande formato, pode-se ver cada detalhe ornamental das fachadas. Enfim, nenhum elemento aparece distorcido ou sobreposto a outro: para falar de uma cidade saneada e corrigida, recorreu-se a uma *linguagem* também absolutamente limpa (Ribeiro Jr. & Entler, 2008, s. p.).

Embora Ferrez e Malta tenham trabalhado a serviço do governo municipal durante um breve período, não há qualquer evidencia de colaboração entre eles. Como pontuado por Entler e Ribeiro Jr., as fotos de Malta desempenharam papel fundamental na argumentação sobre a necessidade das demolições do centro do Rio de Janeiro. Bastante habilidoso no registro do cotidiano, Malta se destacou como fotodocumentarista; o primeiro, nessa profissão, a atuar como funcionário público no país. Na perspectiva dos autores, Malta assumia sem conflitos seu compromisso político com o prefeito Pereira Passos, sob cujas ordens percorria o centro da cidade, para registrar as situações que justificariam o *bota-abaixo*. Lembra-se que este não era levantamento preliminar, «pois a decisão de demolir as moradias já estava tomada. O objetivo dessas imagens era o de reafirmar a ideia já concebida de que o centro do Rio constituía uma região insalubre» (Ribeiro Jr. e Entler, 2008, s. p.). Mas será essa a única possibilidade de vislumbrar a obra de Malta? Ou haveria algo «escrito nas entrelinhas»?

3. AUGUSTO MALTA A SERVIÇO DO PODER? – RELAÇÕES ENTRE O TRABALHO FOTODOCUMENTAL E AS DEMANDAS DO PREFEITO PEREIRA PASSOS

Há um ponto basilar no entendimento da República Velha (1889-1930), período histórico em que o liberalismo econômico, o conservadorismo social e o discurso higienista atingiram seu apogeu no Brasil: o de que o regime «reformador» dedicava-se a promover o progresso e a civilização em uma jovem nação que supostamente carecia deste binômio. Este era o propósito público principal do regime.

As reformas urbanas empreendidas por ocasião do cumprimento dos compromissos de campanha do recém-eleito presidente Rodrigues Alves (1848-1919) para seu governo, iniciado em novembro de 1902, simbolizaram o compromisso da República liberal em promover o «saneamento» de sua capital na época, o Rio de Janeiro por meio, sabidamente, de um viés higienista (Benchimol, 2008, p. 255).

A ênfase no combate às «mazelas coloniais», memórias da colonização portuguesa e da interação do colonizador com os povos originários do Brasil e as etnias negras para o país traficadas permeou a ação do Estado brasileiro pós-1889, especialmente no período da «República do Café com Leite», no qual estava inserido o governo de Rodrigues Alves (1902-1906) quando o poder das oligarquias regionais promoveu um sem-número de intervenções urbanas, como no já citado caso carioca.

O caso carioca representa a icônica plataforma republicana para a inteira reconfiguração de suas capitais: à moda *haussmaniana*, com foco no discurso higienista e de defesa da salubridade, foi combatido com desmesurado rigor tudo o que pudesse representar moradia popular na região central: cortiços, arrasados em nome do combate à tuberculose, deram lugar às grandes avenidas inauguradas na Reforma Passos (1902-1906), com a célebre abertura da Av. Central (fotografada do Marc Ferrez e sintetizada em seu *Álbum da Avenida Central*), assim como foi iniciado, com o recorte da Ladeira do Seminário do Morro do Castelo para a construção desta avenida, o primeiro ato para o desmonte do berço colonizador do Rio de Janeiro.

Certamente, as lentes de Augusto Malta bem representaram a Reforma Passos e seu principal eco *a posteriori*, observado na continuidade do programa de remoção de moradias populares da região central empreendido por Carlos Sampaio (1861-1930), assumido colaborador e seguidor de Passos, em sua reforma levada a cabo entre 1920 e 1922, quando tomou vulto a extirpação da «verruca colonial» mais notória da cidade, o Morro do Castelo.

Segundo o historiador Jaime Benchimol (2008, p. 255), o processo de remoção das comunidades do centro da cidade, bem como dos caldos de cultura nelas inseridos, além da obviedade da formação de novos bairros, concentrava nas regiões centrais remanescentes uma miríade de novos conflitos oriundos da iminência da remoção das populações que ali restavam: «apesar da formação de novos bairros, iam se condensando na área central realidades críticas, oriundas das crescentes incompatibilidades entre a antiga estrutura material e as novas relações econômicas capitalistas que nela se enraizavam» (Benchimol, 2008, p. 236). Isto é, o culminar da reforma Passos, de

forma alguma encerrou as tensões caracterizadas pela presença de bolsões de moradias populares em localidades centrais não atingidas por aquela reforma.

Concomitantemente, o processo de intervenção direta do poder público municipal no espraiamento dos bairros residenciais da cidade contribuiu, sem dúvida, para o surgimento de novos bairros e também para a mudança do perfil socioeconômico dos moradores da região central: sob o risco permanente de remoção, nos mandatos de Sousa Aguiar (1906-1909), Serzedelo Correia (1909-1910), Bento Ribeiro (1910-1914), Rivadávia Correia (1914-1916), Antônio Sodré (1916-1917), Amaro Cavalcanti (1917-1918), Manoel Peregrino (1918-1919) e Paulo de Frontin (1919), como era de se esperar, os habitantes que possuíam recursos materiais para tal tomaram os bondes em direção à Zona Sul ou os trens em direção à Zona Norte, propiciando um flagrante processo de favelização das moradias do centro da cidade dada a rápida desvalorização de seu casario residencial.

O mandato do prefeito Sá Freire (1919-1920), por sua vez, fugiu à regra de seus antecessores pelo exotismo de uma tentativa de salvar parte do casario da região central por intermédio de sua monumentalização. Em junho de 1920, de acordo com a matéria *O Morro do Castelo vai ser embelezado*, publicada no Correio da Manhã (1920, p. 3), o prefeito Sá Freire propôs uma prática comemorativa bem distinta da que de fato aconteceria por ocasião das comemorações do centenário da Independência (1922): sem remover moradores do Morro do Castelo, ali seria erguida uma réplica do Castelo da Pena de Sintra, um dos mais célebres monumentos ao colonialismo português.

A ideia de Sá Freire, apesar do aspecto pitoresco, representava um corte com a negação do elo colonial Brasil-Portugal presente nos prefeitos reformadores que o antecederam. Malta, um entusiasta do ideário de progresso representado nas reformas Passos e Sampaio (sucessor de Sá Freire), rememorou (Athayde, 1944, p. 18) em depoimento ao jornalista Raimundo de Athayde em 1944 aspectos de seu compromisso ideológico com as reformas empreendidas. O fotógrafo foi testemunha ocular da proclamação da República, ato mais exultante que solene e, na quase informalidade daquele ato histórico, presenciou seus primeiros desdobramentos empoleirado nos gradis do Campo de Sant'Anna, logradouro contíguo à residência de Marechal Deodoro da Fonseca. Seu compromisso com a causa republicana vinha de longe.

No dia seguinte, ainda como testemunha ocular daquele processo histórico, Augusto Malta marchou na companhia dos 'jacobinos' José do Patrocínio e Aristides Lobo pelas ruas do Rio de Janeiro, em uma estranha comemoração pelos acontecimentos da véspera, a qual Lobo descreveria com uma famosa reminiscência da historiografia brasileira ao afirmar que «o povo assistiu a tudo bestializado». Ao final da pitoresca marcha, o então comerciante que nunca havia operado uma câmera fotográfica, Augusto Malta, assinou a ata testemunho daqueles acontecimentos.

Ainda a Athayde, Malta recordou o desenlace do monumento republicano posicionando-se como artífice de um processo histórico do qual não era protagonista, mas parte de um processo histórico. Sua destacada performance como fotógrafo oficial da Prefeitura do Distrito Federal, iniciada em 1903, proporcionou a convivência íntima

com diversos atores políticos. Malta rememora Passos como «seu compadre», que sempre o protegeu (Athayde, 1944, p. 18). A outras personalidades do cenário político da República liberal, o fotógrafo também dedica estimada atenção ao rememorar benesses obtidas do regime, como a patente não remunerada de major da Guarda Nacional, pela qual seria constantemente creditado dali adiante, propiciadora de distinção social como o fenômeno do Coronelismo brasileiro, pautado na concessão de tais títulos, comprova.

Augusto Malta rememorou as origens de sua formação política, atribuindo-a aos primeiros anos de sua juventude, nos quais viveu em companhia e obteve alguma formação humanística por intermédio de Padre Castilho, seu primeiro protetor e secretário do Bispo de Olinda, Dom Vital de Oliveira (1844-1878). Bispo de Olinda, foi uma das principais referências doutrinárias da Igreja Católica da segunda metade do século XIX, quando tomou parte contra maçonaria nas conturbações da «Questão Religiosa».

Emigrado para o Rio de Janeiro em fins de 1888, na efervescência do debate republicano, após outras empreitadas profissionais, dedicou-se ao comércio de tecidos sem deixar de lado o interesse pela política que vinha de seus tempos em Paulo Afonso, hoje Mata Grande de Alagoas, onde nascera em 1864, e da juventude no Recife. Ainda em 1944, Malta rememorou sua transição das atividades comerciais para a carreira de fotógrafo, após adquirir sua primeira câmera fotográfica e iniciar atividade como fotógrafo amador, por volta de 1900:

Eu, no entanto, continuei a vender fazendas a pé, quanto à máquina, tomei gosto pela fotografia e aos domingos em companhia de um amigo também amador da arte tirava vistas da cidade, grupos de amigos, etc. Confesso que sentia grande sensação quando via surgirem no papel as belas surpreendentes imagens que o sal de prata revelava e o hipossulfito fixava nos meus olhos na câmara escura improvisada em minha casa. E vivia assim nesse ingênuo amorismo, quando um fornecedor da Prefeitura, meu amigo, levou-me para tirar fotografias das obras que então o grande Pereira Passos realizara em 1903. Na época, o Rio começava a mudar indumentária e remoçar. Por acaso, o insuperável prefeito viu as fotografias que eu tirara por esporte e gostou. Propôs-me o emprego na Prefeitura e eu, sem relutâncias, aceitei (Athayde, 1944, p. 19).

Como é possível observar no relato de Augusto Malta, a relação com a fotografia, dada inicialmente de forma ocasional, tornou-se constante e um hábito de prazer para desembocar na atividade profissional vinculada programaticamente, ao menos num primeiro momento, ao propositos de sua transição amador-profissional, o prefeito Pereira Passos. O vínculo de gratidão foi somado a uma adesão à figura de Passos, descrito por Malta como «insuperável».

A Passos, o fotógrafo destinou especial predileção, elencando abaixo de seu nome naquele depoimento os prefeitos Paulo de Frontin e Carlos Sampaio, dos quais se julgava amigo, e as personalidades do mundo político de seu tempo Rodrigues Alves, Joaquim Nabuco, a quem descreveu como «educado e simples», Oswaldo Cruz, Francisco Glicério, Afonso Pena, Campos Sales, Rui Barbosa, Lauro Muller «e outros

ilustres e poderosos». É possível constatar que Malta gozou das benesses típicas das relações de apadrinhamento no Brasil: além da já mencionada patente de Major da Guarda Nacional, o fotógrafo obteve vantagens de outras naturezas a partir da convivência com poderosos como, por exemplo, a recomendação como «o primeiro fotógrafo do Brasil» que obteve de Nabuco a Elihu Root, Secretário de Estado dos Estados Unidos em visita ao país por ocasião da Conferência Nacional Pan-americana de 1906.

As relações sociais de apadrinhamento, fartamente estudadas por Gilberto Freyre na gênese da compreensão da dinâmica senhores-escravos no Brasil de tempos que Malta pouco viveu, servem para a observação de que a proteção concedida por Pereira Passos ao fotógrafo por meio de um referido «compadrio» foi basilar para o trânsito nas esferas estatais e a concessão de prestígio ao círculo de personalidades e contemporâneos que cercava o prefeito. A especial distinção ofertada por Passos ao fotógrafo e reciprocamente rememorada, em gratidão, 31 anos após a morte do *hausmaniano* por Augusto Malta, aparenta uma natureza sem igual, distinta das reminiscências dedicadas a outros ex-prefeitos.

Embora enumerado por Malta entre seus amigos, Carlos Sampaio (1861-1930), arrasador do Morro do Castelo, engenheiro da Reforma Passos e prefeito do Rio entre 1920 e 1922 não foi especialmente descrito no depoimento do fotógrafo, senão com a já citada titulação de «amigo». Tal omissão pode estar relacionada com a impopularidade associada à imagem do ex-prefeito. O contrário ocorria com Pereira Passos, Joaquim Nabuco e Rio Branco, que são detalhadamente lembrados com o arremate de que o velho Malta, ciente que «sobrevivesse a todos», «gostaria de vê-los ainda servindo à Pátria e novamente apertar-lhes as mãos» (Athayde, 1944, p. 90).

A respeito do pouco detalhamento oferecido ao ex-prefeito Carlos Sampaio, é fundamental lembrar que principal fator para sua impopularidade foi o crescimento exponencial da dívida pública durante seu mandato oriunda de obras como o próprio arrasamento do Morro do Castelo e descrita com jocosidade e revolta pela imprensa e autoridades, dívida esta satirizada pelo ex-presidente Delfim Moreira que a Sampaio se referiu como um «prefeito maluco gastador» (Kessel, 2001, p. 99).

Em perspectiva, é observável a *escolha de memória* de Augusto Malta em evidenciar certos personagens, subalternizar outros e mesmo omitir alguns. Considerando que o ato de lembrar é, em si, uma dinâmica entre lembrança e esquecimento, em que muitas vezes as omissões representam um *ato de memória* ainda mais evidente do que as citações, é possível considerar que a filiação de Malta a certa corrente política liberal, oriunda de Passos, presumia a omissão de personalidades dissonantes da visão de progresso *hausmaniano* representada em Passos e Sampaio, e que nem por isso deixaram de ascender ao poder. Na Prefeitura, Malta foi responsável pelo registro das realizações do mandato de Alair Prata (1882-1964), nomeado por Artur Bernardes para o período 1922-1926 e um crítico notório e contumaz da corrente *hausmaniana*, de boa parte de suas obras e do suporte por ela adotado no capital estrangeiro.

Prata representava o contraponto ao projeto de desenvolvimento da cidade representado por Passos e Sampaio, em que obras públicas de vulto eram realizadas com grande aporte do capital externo, via empréstimos bancários, para promoção de

grandes eventos, como a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922 e para as reformas urbanas em geral. Conforme lembrou Alaor Prata, Carlos Sampaio:

Quería dinheiro, precisava de empréstimos para obras de vulto, que erguessem bem alto seu nome ilustre, senão para aplausos menos certos dos coevos, talvez vítimas de suas ousadas iniciativas, ao menos para admiração embevecida das gerações porvindouras, e se queria dinheiro e precisava de empréstimos, era porque, custasse o que custasse, haveria de executar obras que, pela magnitude e pela magnificência, não deixassem a sua fama em plano inferior de outros prefeitos, também engenheiros notáveis, que tiveram a sorte se ser favorecidos por circunstâncias, aliás, brilhantemente aproveitadas, como iguais não tinham beneficiado. E com isso não pudera conformar-se (Kessel, 2001, p. 104).

Alaor Prata denunciava ao tempo de seu mandato e *a posteriori* as imbricações do projeto de poder representado em Carlos Sampaio, que remetiam a Passos e aos interesses do capital estrangeiro no Brasil, bem como a desmesurada vaidade presente na realização de obras de grande vulto que, segundo ele, apenas beneficiavam a imagem de seus executores e não a sociedade carioca como um todo. O próprio arrasamento do Morro do Castelo, que Prata classificou como «sem urgência», foi obra programada para ser entregue ainda em 1922, durante o mandato de Sampaio, o que não se consumou por uma série de contratemplos.

É importante problematizar que as discordâncias contidas no âmbito da república liberal envolvem nuances de um projeto de cidade de poucas distinções. As ressalvas de Alaor Prata, mesmo quando emitidas em duros ataques a seu antecessor, estão inseridas em uma filiação a lógica do progresso contida no programa republicano liberal como um todo. Embora oriundo de um grupo político posterior a 1889 e exógeno – era mineiro de Uberaba – Prata reconhecia em Pereira Passos, Lauro Miller e Paulo de Frontin, expoentes da linha do progresso liberal, o estatuto de «beneméritos». Trata-se, portanto, sem dúvida, de uma questão que envolvia elites discordantes, mas não opostas, senão em temas pontuais, como a urgência do arrasamento do Morro do Castelo.

Augusto Malta fotografou no bojo de tal eferescência política, e de suas contradições não escapou. Ao registrar seu tempo e as imbricações das reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, Malta transcendeu as relações de compadrio das quais foi beneficiário e as narrativas de exaltação à memória de seu *haussmaniano* prefeito e tornou-se artífice, por meio da narrativa fotográfica, de um processo político onde as convenções sociais o relegaram à condição de mero «protegido». Contemporaneamente, é por suas lentes que reconhecemos o período em que viveu, e não é exagero afirmar que seus registros são ainda mais conhecidos do que o legado dos atores políticos que produziram seus cenários.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS DE MALTA: A COMPLEXIDADE DA NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Pierre Bourdieu, como lembra Canclini, demonstra por meio de pesquisas sociológicas que é preciso correlacionar os tipos de fotos, mensagens privilegiadas e a

situação social de quem produz ou olha as imagens fotográficas (1987, p. 17). Canclini sintetiza que a ideologia da prática fotográfica, tanto do fotógrafo quanto do espectador, está condicionada a quatro fatores: origem de classe; concepção perceptiva que gerou o equipamento fotográfico; códigos sociais de percepção e de legibilidade e a estrutura do campo cultural ou socioeconômico em que o fotógrafo trabalha. É justamente nessa perspectiva que propomos uma breve visada no trabalho de documentação de Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo, mostrado através da seleção de cinco imagens, escolhidas com base no enquadramento do fotógrafo, no sentido de identificar resquícios do processo de destruição a serviço do progresso da metrópole carioca, que trazia em seu bojo a intenção de apagar a «verruca colonial» e construir um novo espaço urbano mais identificado com a França do que com Portugal, ao já mencionado modo *baussmaniano*.

Como visto anteriormente, em relação à origem de classe, o alagoano Augusto Malta era um republicano que, como nos conta Ricardo de Hollanda, foi um dos signatários da Ata da Proclamação e chegou ao cargo de Major da Guarda Nacional. Por volta de 1894, abriu seu próprio escritório de guarda-livros, mas em função de um período de prejuízos, tornou-se comerciante de tecidos finos, usando a bicicleta para ir ao encontro dos seus clientes da alta sociedade. A bicicleta, mais tarde, foi trocada pela câmera fotográfica. Ele se tornou figura conhecida no Rio de Janeiro

que percorreu por completo, sempre com sua anacrônica gravata-borboleta, como a dos poetas românticos, e seus óculos com aros de tartaruga. Conhecido como um homem culto e gentil, tornou-se amigo de intelectuais, de artistas e políticos como Oswaldo Aranha e o barão do Rio Branco (Hollanda, 2003, p. 82).

Quanto ao equipamento fotográfico de Malta, sua fidelidade aos negativos de grande formato já fora comentado anteriormente no texto, assim como a estrutura do campo cultural e socioeconômico do início do século XX no Rio de Janeiro. Desse modo, a escolha das cinco imagens busca demonstrar a versatilidade do documentarista frente à grandiosidade do processo em curso com o Desmonte, bem como um certo olhar fotojornalístico que destaca a pequena dimensão humana seja como ator seja como objeto do progresso.

O primeiro par de fotos destaca a *distância a serviço do olhar generalista*. As imagens selecionadas representam tomadas em pontos de vista aéreos em ângulos bastante abertos. Na primeira, há destaque para o vazio – o buraco aberto no coração da cidade montanhosa. Contudo, não se tem a dimensão da grandiosidade do desmonte, nem da dificuldade de mover tal imensidão de terra, o que será destacado apenas no segundo grupo de fotos, onde perceberemos a dimensão humana.

O plano aéreo impõe ao espectador não apenas a distância, mas um ponto de vista de superioridade. De alguma maneira mostra o fato consumado, o morro vencido e o buraco aberto para o progresso. O processo – suas perdas e danos – não é destacado, mas apenas o fato consumado. Não que seja isento de contradições, na medida em que as *vistas* não se restringem ao morro, mas também mostram a cidade que o rodeia. Essa dupla de imagens selecionadas talvez seja a mais constatatória e menos crítica do

processo. A segunda imagem, contudo, reserva uma área significativa para os escombros – o lixo a ser recolhido em prol do progresso urbano.

Já no segundo par de fotografias, o destaque vai para a pequenez humana frente à grandiosidade da demolição a serviço do progresso. Nelas se tem a dimensão da dificuldade do desmonte, do esforço necessário para mover tal imensidão de terra. Especialmente na primeira imagem, na qual podemos perceber tanto o tamanho das máquinas em comparação com a montanha bem como algumas pessoas, muito se pode inferir sobre o *Rato que ruge*¹, a ideia de criar uma crise em busca de soluções, bem como o desafio dos homens em relação à grandeza da montanha. Homens minúsculos observam ou dirigem pequenas máquinas, mas como os habitantes de Lilliput são capazes de derrubar Gulliver, o gigante². Na segunda, apenas num olhar mais cuidadoso, encontramos pessoas no centro da imagem. Há destaque para construções, que ainda estão de pé e que não se tem a certeza de que sobreviverão ao Desmonte. Localizadas no primeiro plano, ganham destaque e podem indicar uma crítica ao processo de arrasamento.



Imagem 1. Processo de desmonte do Morro do Castelo I.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4668>].

¹ Filme estrelado por Peter Sellers, cuja história gira em torno de um pequeno país em grave crise financeira, que declara guerra aos Estados Unidos. A ideia é perder a guerra e receber ajuda financeira do vencedor, mas seus planos não se concretizam.

² Lilliput é uma ilha fictícia do romance *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Nessa ilha, Gulliver, personagem principal, deparou-se com a população de pessoas minúsculas, os lilliputeanos, que o tomaram por gigante.



Imagem 2. Processo de desmonte do Morro do Castelo II.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/27311>].



Imagem 3. Processo de desmonte do Morro do Castelo III.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/46511>].



Imagem 4. Processo de desmonte do Morro do Castelo IV.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2735>].



Imagem 5: Processo de desmonte do Morro do Castelo V.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4660>].

Na última fotografia apresentada, é possível observar um olhar solidário para os resquícios do processo – dejetos, uma «verruga colonial». O vagaroso processo de desmonte do Morro do Castelo, somente foi completado na década de 1950, com a região da Rua São José para erguer o Terminal Rodoviário Menezes Cortes. Na imagem, destaca-se a presença do elemento humano, à espera tortuosa da chegada das picaretas do progresso. De algum modo, a vida se mantinha nas atividades cotidianas dos derradeiros castelenses, como o ato de pendurar roupas no varal sob a observação do frete apressado dos operários nas carroças registrados no flagrante de Malta. O cotidiano persistia frente ao convulso processo de desmonte, tão destruidor quanto vagaroso: os últimos moradores do Morro do Castelo, ao que consta, lá viveram até 1928 na Ladeira do Carmo, um dos acessos à colina.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A percepção pictórica de Augusto Malta, a despeito da escassez de fontes e do caráter relativamente disperso de seu acervo, transcendeu a narrativa oficialista e tornou-se, em sua relevância, marco do fotojornalismo brasileiro. O uso de caráter jornalístico da coleção Malta, ao tempo de seu autor, por meio de parcerias com memorialistas como Escagnolle Dória e Charles Dunlop, pode ser uma boa pista para novas análises. Também, suas contribuições como fotojornalista a semanários da sorte de *Fon-Fon podem ser esclarecedoras*. A relevância de compreender Malta e seus registros do Desmonte do Morro do Castelo revela um olhar atento às contradições e sujidades do processo histórico contido em obra de tal monta e controvérsia; um olhar atento em que observa-se que a narrativa fotográfica, por meio do domínio da técnica e da linguagem tão acurados por Augusto Malta, sobrepujaram, de certa maneira, as próprias reminiscências de seu autor, comprometido historicamente, ideologicamente, por vínculos de gratidão e compadrio com o programa republicano liberal identificado com o ideário do progresso destruidor da herança colonial luso-brasileira representada no Morro do Castelo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHAYDE, R. (1944, 16 de dezembro). Malta; o que fotografou Passos e Rio Branco. *Revista da Semana*, 18-20 e 90.
- BENCHIMOL, J. (2008). Reforma Urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In J. FERREIRA, & L. ALMEIDA. *O tempo do liberalismo excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BLANCO, L. (1987). Qualidade versus conteúdo na imagem fotográfica. In Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia (pp. 33-44). Rio de Janeiro: Funarte/INFoto.
- CANCLINI, N. G. (1987). Fotografia e Ideologia: Seus Pontos Comuns. *Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia* (pp. 13-19). Rio de Janeiro: Funarte/INFoto.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX* (depoimento de Hercule Florence). Rio de Janeiro: Funarte.

- ENTLER, R., & OLIVEIRA Jr., A R. (2008, outubro). Augusto Malta e Marc Ferrez: Olhares sobre a construção de uma metrópole (vol. III, nº 4). 19&20: Rio de Janeiro. Recuperado de [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/am_mf.htm]. Consultado [17/04/2017].
- HOLLANDA, R. (2003, maio-agosto). Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur. *Revista Rio de Janeiro*, nº 10, 177-192.
- KESSEL, C. (2001). *A Vitrine e o Espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Memória Carioca.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- LOBATO, M. (1920, 4 de julho). Luvas!. *Correio da Manhã*, nº 7795, p. 2.
- MOREIRA, R. L. Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio. Portal Augusto Malta do Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Recuperado de [http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio]. Consultado [17/04/2017].
- Anônimo. (1920, janeiro, 6). O Morro do Castelo vai ser embelezado. *Correio da Manhã*, nº 7617/ano XIX, p. 3.
- VASQUEZ, P. (1987). *Aspectos da Fotografia Brasileira no Século Dezenove*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.
- VASQUEZ, P. (1986). *Fotografia: Reflexos & Reflexões*. Porto Alegre: L&PM.

Implicações da fotografia contemporânea brasileira a partir do Coletivo Garapa

Implicaciones de la fotografía contemporánea brasileña de la Garapa

Implications of Brazilian's contemporary photography from «Coletivo Garapa»

Ana RITA VIDICA

Universidade Federal de Goiás (UFG, Brasil)
anavidica@gmail.com

Lara SATLER

Universidade Federal de Goiás (UFG, Brasil)
satlerlara@gmail.com

RESUMO: O texto se propõe a refletir sobre a prática fotográfica brasileira que rompe com a especificidade da fotografia, se hibridizando com outras linguagens artísticas, a partir da leitura da obra «Correspondências» (2013) do Coletivo Garapa em diálogo com o contexto da fotografia contemporânea esboçada pelo curador Eder Chiodetto na exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). Parte-se da discussão da fotografia contemporânea brasileira e a relação com o coletivismo no País, a fim de contextualizar a Garapa como participante de um fazer artístico coletivo para, posteriormente compreender como este modo de produção reverbera, de forma específica, em uma de suas obras.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea; hibridização; coletivismo; Garapa.

RESUMEN: El texto propone reflexionar sobre la práctica fotográfica brasileña que rompe con la especificidad de la fotografía, hibridizada con otras lenguajes artísticas, desde la lectura de la obra «Correspondências» (2013) del Coletivo Garapa en diálogo con el contexto de la fotografía contemporánea esbozado por el curador Eder Chiodetto en la exposición «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). El texto se inicia con la discusión de la fotografía contemporánea y la relación de Brasil con el colectivismo con el fin de contextualizar el Garapa como participante en una creación artística colectiva para entender entonces cómo este método de producción repercute, en concreto, en una de sus obras.

Palabras clave: Fotografía contemporánea; hibridación; colectivismo; garapa.

ABSTRACT: The text proposes to reflect on the Brazilian photographic practice that breaks with the specificity of photography, hybridizing with other artistic languages, from the lecture of the artwork «Correspondências» (2013) of the Coletivo Garapa in dialogue with the context of contemporary photography outlined by the curator Eder Chiodetto in the exhibition «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). It begins with the discussion of contemporary Brazilian photography and the relationship with collectivism in the country, in order to contextualize Garapa as a participant in a collective artistic work, and then to understand how this mode of production reverberates, specifically, in one of its artistic works.

Keywords: Contemporary photography; hybridization; collectivism; garapa.

FUNDADA EM 2008 por três jornalistas e fotógrafos, posteriormente tendo articulado um quarto integrante, a Garapa, de acordo com o seu site oficial, ainda possui «uma extensa rede de parceiros e colaboradores» e apresenta como objetivo

pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação. Trabalhamos em parceria com nossos clientes, e desenvolvemos um constante trabalho de pesquisa autoral, sempre explorando as potencialidades de cada projeto, tanto na construção das narrativas quanto nos modos de produção e de distribuição. Desenvolvemos projetos para ambientes distintos: vamos da fotografia estática à interação multiplataforma, do vídeo à instalação *site specific*. Produzimos e dirigimos filmes institucionais, publicitários e documentários; desenvolvemos plataformas multimídia, ensaios fotográficos e exposições (Garapa, 2013f).

A proposta artística do Coletivo Garapa coaduna com a perspectiva de Eder Chiodetto¹ ao organizar a exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira», realizada de 16 de abril a 12 de junho de 2011, no Sesc Belenzinho, em São Paulo (São Paulo, Brasil), com o objetivo de mapear as linhas de força da fotografia brasileira contemporânea² da primeira década do século XXI, a partir de obras realizadas de 2001 a 2010.

A identificação dessas «linhas de força» culminou na divisão em dois blocos «Limites, Metalinguagem» e «Documental Imaginário», promovendo uma divisão fluida que dá conta da pluralidade da produção fotográfica atual no país. E, com isso, a

¹ Eder Chiodetto (São Paulo, 1965) é mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atuou como repórter-fotográfico (1991-1995), editor (1995-2004) e crítico de fotografia (1996-2010) no *Jornal Folha de S. Paulo*. Hoje, reúne as funções de jornalista, professor, curador e pesquisador de fotografia. Como curador independente realizou, desde 2004, mais de 60 exposições no Brasil e no exterior. Ele é curador do Clube de Colecionadores de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 2006. Recuperado de [ederchiodetto.com.br]. Consultado [20/10/2014].

² Questão levantada por Ronaldo Entler no texto «A construção de uma geração», publicado em 10/04/2011 na Revista eletrônica *Icônica*, recuperado de [http://iconica.com.br/site/a-construcao-de-umageracao/]. Consultado [08/05/2015].

curadoria, segundo Ronaldo Entler (2011)³, aponta as potencialidades da fotografia contemporânea e não uma definição precisa e fechada.

A proposta, de acordo com Chiodetto (2013), vai na direção de pensar o Brasil como um microcosmo que aconteceu e vem acontecendo em escala mundial. Essa relação é perceptível ao olhar a produção fotográfica como participante da arte contemporânea no âmbito internacional, cujas características são apontadas por Charlotte Cotton (2010).

Elas se fundam na criação de estratégias para a produção imagética, na fusão de fato e ficção, na realização de performances e eventos especialmente para a câmera, na produção de uma fotografia «construída» ou «encenada», no registro fotográfico do cotidiano «invisível» apresentados de maneira banal, sem dramaticidade, na reatuação de eventos ligados à vida do artista, na releitura de imagens pré-existentes, no retorno à técnicas tradicionais.

Estas características denotam um movimento constante entre realidade e ficção, sendo o próprio fundamento da obra de alguns artistas, colocando de outra maneira o modo como fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, sendo como expõe Cotton (2010, p. 22) «o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos».

Assim, a referida autora apresenta a situação da fotografia de arte hoje, a partir de obras internacionais que usam a linguagem fotográfica, e não como ou o motivo da chegada neste atual estágio. Com essa mesma intenção, o curador Eder Chiodetto selecionou os 52 artistas e coletivos, como a Garapa, que segundo Rubens Fernandes Júnior (2011)⁴ «representam as diferentes possibilidades do fazer fotográfico contemporâneo».

A partir dessa diretriz apontada por Fernandes Júnior ao pensar sobre a seleção de Chiodetto, propõe-se refletir como a prática fotográfica no coletivo brasileiro Garapa hibridiza a especificidade da fotografia? No projeto Correspondências, recortado para esta análise, a Garapa se apresenta como coletivo tomando como referência o fenômeno do coletivismo artístico contemporâneo. Neste sentido, objetiva-se investigar

³ Trecho escrito por Rubens Fernandes Júnior no texto «Geração 00» publicada em 09/05/2011, na Revista eletrônica Icônica, recuperado de [<http://iconica.com.br/site/geracao-00/>]. Consultado [08/05/2015].

⁴ A representação desta fotografia brasileira contemporânea se deu a partir da seleção de 52 artistas e coletivos, oriundos de todas as regiões do Brasil. São eles: Alexandre Sequeira, Anderson Schneider, Bárbara Wagner, Breno Rotatori, Bruno Faria, Caio Reisewitz, Carlos Dadoorian, Cia de Foto, Cinthia Marcelle, Claudia Andujar, Cris Bierrenbach, Daniel Malva, Denise Gadelha, Ding Musa, Feco Hamburger, Felipe Cama, Foto Repórter, Galeria Experiência, Garapa, Gisela Mota e Leandro Lima, Giselle Beiguelman, Guilherme Maranhão, Gustavo Pellizzon, Guy Veloso, Helga Stein, Jéssica Mangaba, João Castilho, João Wainer, Jonathas de Andrade, Leonardo Costa Braga, Lia Chaia, Lucas Simões, Marie Ange Bordas, Matheus Rocha Pitta, Milla Jung, Odiros Mlászho, Patricia Gouvêa, Pedro David, Pedro Motta, Rafael Assef, Raquel Brust, Roberta Dabdab, Rodrigo Albert, Rodrigo Braga, Rodrigo Torres, Rodrigo Zeferino, Sofia Borges, Thiago Rocha Pitta, Tom Lisboa, Tony Camargo, Tuca Vieira, Wagner Oliveira / Fonte: Chiodetto, 2013.

as implicações no modo de se constituir como coletivo para a prática fotográfica da Garapa. Como hipótese, tem-se que a prática fotográfica híbrida da Garapa reflete a opção de se autoafirmar como coletivo.

As abordagens metodológicas para esta reflexão são pesquisa bibliográfica (Stumpf, 2005) e entrevista em profundidade, tipo semi-aberta, com participantes do projeto (Duarte, 2005). Além disso, foram analisados o projeto, os materiais de divulgação (cartaz, programa das oficinas, nota de imprensa) e as redes sociais criadas para o seu desenvolvimento, todos inclusos como fontes.

Assim, distribui-se a discussão em dois itens, no primeiro, apresenta-se o contexto o estado da fotografia e o fenômeno do coletivismo artístico no Brasil e suas influências internacionais. No segundo, observa-se aspectos da hibridização fotográfica a partir da experimentação coletiva da Garapa, no projeto Correspondências.

1. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E AS INFLUÊNCIAS DO COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL

A exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira» se insere nesse contexto de renovação dos efeitos da fotografia, a partir dos seus diferentes formatos, hibridizações de linguagens e mídias. Portanto, propõe apresentar os artistas brasileiros que estão produzindo nesta perspectiva, através do recorte temporal de 2001 a 2010, a primeira década do século XXI, após a entrada da fotografia no domínio institucional da arte, no século XX.

O nome «Geração 00» vincula-se ao período, 2001 a 2010. Os dois anos têm dois zeros, que remetem à linguagem binária e digital, usada como código para troca de informações entre os computadores, sendo, com isso a gênese da fotografia digital, suscitando repensar a «caixa preta»⁵.

Nessa perspectiva temporal e de advento da tecnologia digital, Sardenberg comenta que a entrada da câmera digital provocou uma «revolução, social, cultural e artística» (2013, p. 348). E acrescenta que, esta revolução «é a da ruptura do lugar da fotografia com a ordem vigente até então, tanto na produção quanto na distribuição da imagem».

Na exposição citada, essa ruptura se dá, principalmente, na possibilidade de provocar o erro do equipamento, na fusão dos limites entre linguagens com a fotografia, gerando um deslocamento constante entre realidade e ficção, uma vez que a imagem digital já não compartilha as funções essenciais da fotografia, ligadas à autenticação da experiência, como expõe Fontcuberta (2012, p. 65), mas recria uma ficção que, inclusive pode ser tomada como autêntica ao espectador desatento. Rouillé (2009,

⁵ Expressão utilizada pelo teórico Vilém Flusser na obra «Filosofia da Caixa Preta», sendo caixa preta a câmera fotográfica.

pp. 20-21) coloca que o analógico é preso a uma essência documental e o digital ao fictício.

Embora Rouillé coloque essa separação e classificação do analógico e digital, a proposta é pensar uma mistura entre ambos e é o que traz uma dimensão de dúvida sobre a obra, sobre a realidade, um borramento de fronteiras.

É nessa perspectiva que os artistas atuam e, assim «passa essa geração de artistas provocar o erro, traindo o programa elaborado pelos engenheiros, é uma forma de libertação, como já preconizava o teórico Vilém Flusser» (Chiodetto, 2013, p. 101).

Ainda segundo Chiodetto, a proposta desta geração é «mesclar e confundir os limites entre linguagens como a fotografia, o cinema e a escultura» e portanto, «adentra o novo século desacomodando classificações, derrubando tabus e transgredindo zonas de conforto entre as linguagens» (Chiodetto, 2013, p. 108).

A obra «Mulheres centrais» do Coletivo Garapa, apresentada na referida exposição, é constituída dessa mistura entre fotografia, vídeo e texto. Os textos, decorrentes das falas das mulheres sobre amor e ódio, vida e trabalho na relação com a região central da cidade de São Paulo, se mesclam às imagens estáticas e em movimento, culminando em «tensões entre linguagens e nos leva a perceber cada personagem em sua integridade» (Chiodetto, 2013, p. 174).

Nessa obra, é possível pensar em uma fotografia «concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional». Desse modo, a seleção feita por Chiodetto possibilita expandir à especificidade da fotografia, uma vez que os fotógrafos não são vistos por esta denominação, mas como «artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos» (Chiarelli, 2002, p. 115).

Com isso, a reflexão sobre a fotografia, na contemporaneidade, ganha potência pelo fato de ser também «escultura, vídeo, instalação, performance, cinema, pintura ou tudo isso misturado» (Melo, 2013, p. 368). Logo, é impossível pensar a fotografia contemporânea a partir de uma pureza visual, ou seja, um campo de visualidade completamente isolado de outras áreas e absolutamente auto-suficiente.

No final dos anos 1970 e 1980, segundo Poivert (2010, p. 40) com a teorização sobre os limites convencionais da prática fotográfica, o que ele chama de «regime de historicidade de herança», a fotografia passa a ser pensada como ato, índice e não só como ícone. Com o digital, segundo Santos (2013, p. 38) a fotografia salta do patamar de índice ao de código passível de sofrer múltiplas manipulações.

Assim, o experimental se funda na interrogação sobre o próprio fazer fotográfico, condição que abre ao diálogo com outras linguagens, dando um caráter interdisciplinar que coloca em questão a experiência do visual, restaurando-a, como se houvesse uma espécie de «invisibilidade do olho» (Cauquelin, 2008, p. 88) e a ativação de outros órgãos.

Nesse sentido, pelo fato da fotografia se utilizar de outros meios e modalidades artísticas e ativar outros sentidos, há a geração, portanto, de uma incongruência conceitual, para Mitchell (p. 167, 2009) no que tange à fotografia como uma mídia visual, baseada no fundamento do oclocentrismo. Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas.

Diante desta impossibilidade de pureza, tanto da fotografia, quanto da arte contemporânea, como um todo, Rosalind Krauss conceitua a arte na contemporaneidade como um «campo ampliado» (1998), a arte como um campo de limites móveis. Isto porque a prática do artista não está mais na noção pré-moderna dos «gêneros artísticos», nem nas particularidades dos diversos meios empregados. Segundo ela (1998, p. 110) «...o campo ampliado constrói um espaço amplo de movimentação para o artista, enfatizando uma intervenção direta da arte no campo social e cultural».

a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos – podem ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para um determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão (Krauss, 1998, p. 110).

A história recente dos meios visuais nos mostra, portanto, a existência de «uma trama de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre as diferentes formas, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e autonomia» (Fatorelli, 2013, p. 20). Na arte contemporânea, diferente da produção moderna, que se inscreve em uma dialética de oposições excludentes, «prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas» (Fatorelli, 2013, p. 84). Para Rouillé (2009, p. 340) isso significa «o fim do reinado do 'ou' e o advento de uma nova época: a do 'e'». Desse modo, estabelece-se a falência das antigas oposições e expulsões em benefício da unidade dos contrários.

Disso resulta uma impureza disciplinar dos meios artísticos, uma vez que a criação dos objetos de arte resulta do intercruzamento de diversas categorias e meios de expressão. Assim, se delineiam «novas conexões características do hibridismo segundo o qual se descreve a arte hoje» (Melo, 2013, p. 363).

O autor/curador Eder Chiodetto coloca também que as discussões sobre manipulação, veracidade e banalização levaram à reflexões sobre a fotografia possibilitando mudanças no campo experimental, artístico e documental, «tornando tênue o limite entre esses campos» (2013, p. 11), o real e o ficcional.

Percebe-se, então que a imagem fotográfica contemporânea não é somente um documento verossímil, como pensada desde o século XIX, a partir da sua invenção, mas uma construção ideológica e subjetiva, por isso o estabelecimento de um trânsito entre realidade e ficção. Desse modo, mesmo a fotografia vista como documento verossímil é preche de ficções.

Nessa perspectiva de reinvenção do documental como experimental e ficcional, dilui-se a distinção entre fotojornalismo e fotografia artística. Por isso, como aponta Ronaldo Entler (2011)⁶ a produção da geração 00 pode ser feita «sem a necessidade de uma bandeira, sem a eleição de um inimigo, sem rituais de auto-afirmação», fruto das conquistas das gerações anteriores.

Há, portanto, uma desestabilização das fronteiras entre arte e documento, no sentido de contrapor esses dois campos, uma vez que os artistas livram a fotografia de suas sujeições funcionais, liberando-as das coerções da transparência documental ou, como expõe Rouillé «adotam essa transparência como uma característica artisticamente pertinente, ou por fim, eles a questionam» (2009, p. 339).

Assim, se estabelece um «modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência» (Fatorelli, 2013, p. 46). Nesse sentido, «as fotografias parecem persistentemente dotadas desse duplo desígnio de proporcionar um reconhecimento visual do mundo e, de modo simultâneo, animar um imaginário ficcional» (Fatorelli, 2013, p. 131). A fotografia contemporânea passa, então, a agir a partir de um duplo movimento, o de desvendar o caráter fictício de toda construção do real e de explicitamente simular a realidade.

Desse modo, os limites realidade e ficção se tornam borrados, esfacela-se, também, a problemática enfrentada no século XIX, devido à questão imposta à respeito da reprodutibilidade técnica, em que «ciência» e «arte» eram vistas como paradigmas epistemológicos contraditórios, embora essa questão seja discutível do ponto de vista prático (visual), como expõe Chiarelli (2002, p. 115), ao colocar lado-a-lado as fotografias documentais de Militão de Azevedo e a obra «Os trinta Valérios» de Valério Vieira, ambas do início do século XIX, no Brasil.

Contudo diante dessa separação «arte» e «ciência», pelo menos do ponto de vista do discurso, há um deslocamento da questão da reprodutibilidade técnica, uma vez que deixa de ser um problema à atestação da fotografia como arte, mas passa a compor o fazer artístico ou a própria estrutura da obra. Em consequência, há também um reposicionamento à respeito da questão da originalidade que, ao invés de um empecilho à atestação da fotografia como arte, se torna ato de sentido.

Essa geração, nomeada como «00», por Chiodetto, vai nessas direções do trançamento entre realidade e ficção, documento e arte, fotojornalismo e fotografia artística. Além de propor um adentrar no aparelho fotográfico permitindo descobertas sobre o fazer fotográfico, trazendo à tona novos caminhos à fotografia contemporânea em diálogo com o que acontece no âmbito internacional.

Além dessa possibilidade de expansão da fotografia, no que tange à linguagem, o seu fazer também é transformada ao se abrir à constituição em grupo e não por

⁶ Questão levantada por Ronaldo Entler no texto «A construção de uma geração», publicado em 10/04/2011 na Revista eletrônica Icônica, recuperado de [<http://iconica.com.br/site/a-construcao-de-umageracao/>]. Consultado [08/05/2015].

apenas um indivíduo, pela formação de coletivos, como no caso da Garapa. Crusco ao fazer uma retrospectiva sobre o debate público brasileiro em 2013 argumenta que os coletivos, «grupos de pessoas que se unem em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico ou puramente profissional» (2013, p. 94), se destacam.

Observa-se que o termo «ou» no trecho citado não corresponde ao contexto do coletivismo artístico brasileiro, uma vez que nele não há essa exclusão entre os objetivos. Os coletivos brasileiros, por reunirem artistas com uma diversidade de especialidades (fotografia, cinema, artes visuais, design, produção cultural, etc.) e uma gama considerável de perspectivas políticas e profissionais, podem compartilhar de objetivos: sejam eles políticos e artísticos, profissionais e artísticos, profissionais e políticos e artísticos etc.

Paim conceitua coletivos como «agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica» (2012, p. 7). Nota-se que alguns termos derivam do conceito de coletivo e são utilizados com recorrência por grupos que se autodenominam coletivos tais como: horizontalidade das relações, trabalho coletivo, ambiente compartilhado, autogestão, descentralização das decisões, flexibilidade, mobilidade, nomadismo.

Segundo Hollanda (2013) a atuação dos coletivos artísticos apresenta-se como um segmento surpreendente no campo da produção cultural contemporânea brasileira. Argumenta que no país surge no final dos anos 1990 e tem como foco de intervenção no espaço urbano. Tem como referência o modo de se organizar de grupos e cooperativas de 1970 quando afirma que os coletivos contemporâneos se diferenciam deles por serem «estruturalmente nômades», por se unirem «*apenas* em função de projetos *tópicos*» e por se caracterizarem «pela reunião em torno de ações concretas e imediatas, rejeitando a idéia de projetos a longo e médio prazos» (Hollanda, 2013, p. 3, grifos das autoras).

A distinção entre os coletivos contemporâneos e as cooperativas dos anos 1970 reside em uma recusa dos primeiros em assumir, por exemplo, a fotografia como instrumento a serviço de uma opção política. Além disso, nega-se que a especialidade de um projeto em coletivo, a exemplo da técnica fotográfica, esteja submetida aos princípios políticos do grupo. Neste sentido, o fenômeno do coletivismo artístico brasileiro difere das ambições das cooperativas dos anos 70. Diante do exposto, questiona-se: em que termos?

Para responder a questão, recorre-se à reflexão de Stimson e Sholette os quais argumentam que a coletivização na arte não é uma novidade, mas «é apenas o renascimento intenso, o ressurgimento dos fantasmas do passado, uma retomada de oportunidades e velhas batalhas» (2007, p. 3).

Paim (2009) exemplifica a discussão relembrando que agrupamentos de artistas não podem ser caracterizados como um fenômeno tipicamente contemporâneo, citando, como exemplo: Grupos Dadaístas, em Colônia, Berlim e Zurique, cujo marco

inicial data de 1916; *Group de Recherche d'Art Visuel* – GRAV, Paris, 1960/1968; Fluxus, Alemanha, 1962; *Art and Language*, Inglaterra e Estados Unidos, 1968; *Guerrilla Girls*, Nova York, Estados Unidos, 1985.

Mesquita (2008), que investiga uma produção coletiva com enfoque em arte ativista, coletiva e intervencionista, aprofunda a exemplificação ao argumentar que o coletivismo nestas artes inicia-se na metade do século XIX. Posteriormente, pode ser observado nas vanguardas artísticas europeias, em manifestações do pós-guerra, de teatro de rua, de grupos militantes e vivências engajadas da Arte Conceitual de 1960 e 1970, bem como o ativismo cultural voltado à comunidade e aos movimentos sociais europeus, norte-americanos, argentinos e brasileiros. O autor relata a impossibilidade de listar em sua completude, mas observa que o coletivismo artístico do pós-guerra é expressivo também no Japão, Leste Europeu, México, Cuba, África do Sul, Oriente Médio e Rússia.

Neste sentido, Stimson e Sholette (2007) propõem uma periodização histórica que serviria para analisar os coletivos contemporâneos de acordo com suas diferentes ambições em relação ao coletivismo anterior à Segunda Guerra Mundial. Se nesta época as formas de voz coletivas falavam em nome de uma nação ou classe ou ainda da humanidade, os coletivos posteriores a ela renascem sob um diferente fetiche: a virada cultural.

A virada cultural é originária de um período de guerra não declarada oficialmente entre capitalismo e socialismo, ou seja, entre o fim da Segunda Guerra Mundial, 1945, e a queda do Muro de Berlim, representando o fim da Guerra Fria, 1989. Desde este período a cultura gradualmente adquire um peso político e reciprocamente a política assume um tom cultural. A virada cultural, neste sentido, é composta de contradições em que a luta dos direitos civis são representadas graficamente tanto nos *slogans* do Maio de 1968 e nas páginas da revista *Life* e, simultaneamente, há a emergência de uma Nova Esquerda renascendo da contracultura.

A título de comparação, entre 1945 e 1989, modos coletivos de trabalho e associações artísticas sofriam rotineiras denúncias e represálias diretas ou indiretas de campanhas anticomunistas e pressões conservadoras, como ocorreu com *The Artists League* e *Artists Equity*. Também nas ficções cinematográficas hollywoodianas do período o pânico era expresso através de narrativas conspiratórias, infiltrações comunistas e invasões alienígenas. Por exemplo, para Seed (1999) a Guerra Fria foi uma metáfora.

Ao examinar discursos de políticos norte-americanos, argumenta que a percepção deles sobre a Guerra Fria era estruturada por meio de metáforas como a que associou a União Soviética a predadores perigosos. Muitas destas metáforas tornaram-se narrativas cinematográficas. Por exemplo, no filme *Them!* (Gordon Douglas, 1954), traduzido como «O mundo em perigo», há dupla metáfora, formigas como monstros e formigas como pessoas. Ela foi utilizada para dramatizar o medo de um imprevisível ataque Comunista por meio de armas químicas e radioatividade.

Mas se especialmente nos Estados Unidos foi levantado uma bandeira de perseguição contra o coletivismo artístico, também lá ele reemergiu da cultura, marcado pelo compartilhar das experiências, pelo desejo de falar em uma voz coletiva, possibilitando rupturas ao dar lugar a questionamentos sobre cristalizadas narrativas sociais.

Portanto, Stimson e Sholette (2007) argumentam que sob a égide de uma virada cultural, o coletivismo artístico após a Segunda Guerra Mundial raramente interessa-se por uma unidade como a singularidade de vanguarda, pois sua aspiração é, ao invés de lutar contra a inevitável heterogeneidade, abarcá-la. Assim, esse coletivismo está organizado em redes de grupos artísticos informais, que com independência política e ativista se volta para o mercado do espetáculo, tentando usar sua rede de significação e distribuição para intervir no mundo da cultura de massa.

Em países da América do Sul, Paim (2009) analisa o coletivismo como posição política, a partir de 1990. Assim apresenta que espaços artísticos autogestionados recebem impulso neste contexto geográfico devido à retração de mercado de Artes praticado solitariamente e destinado às galerias; ao fim das ditaduras militares na América Latina e aos nascentes movimentos de redemocratização que possibilitam microassociações; à crise econômica de países latino-americanos que promove o sucateamento de incentivos estatais à cultura; ao aumento de cursos de artes que fomenta a convivência e a crítica da atuação; à popularização dos meios de comunicação em rede, bem como à globalização dos mercados e flexibilidade do trabalho.

É neste contexto que Hollanda (2013) observa os coletivos artísticos brasileiros e diferencia-os das cooperativas da década de 1970. Por isso, argumenta que no Brasil contemporâneo, os coletivos são «formados apenas em função da produção de um ou mais projetos. Estruturam-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem com novos participantes em função de outro projeto» (Hollanda, 2013, p. 2). Em outras palavras, os coletivos assumem uma composição artística mais móvel do que fixa. Mesquita (2008), contudo, argumenta que nem apenas fixo, nem apenas móvel, mas que no Brasil contemporâneo podem coexistir ambas composições de coletivismo artístico.

2. GAPARA, FOTOGRAFIA E HIBRIDISMO DE LINGUAGENS

À época de realização do projeto Correspondências, recorte desta análise, a Garapa se autointitula como «um espaço de criação coletiva» (Garapa, 2013f). Em outras palavras, faz uso de uma terminologia contemporânea ao se definir como coletivo, uma vez que Fehlauer (2013a), um de seus fundadores afirma em entrevista que «no nosso trabalho a gente se autodenomina um coletivo» e, em seguida, argumenta que «é um trabalho que tem uma... pressupõe uma horizontalidade nas realizações dos projetos».

A Garapa pode ser compreendida como um estúdio brasileiro de fotografia, *bureau* e produtora de vídeo que articula colaboradores de multiespecialidades (fotógrafos, videoartistas, artistas visuais, comunicadores, cineastas, etc.) em torno de cada projeto, seja comercial ou autoral.

Mesquita (2008) argumenta que coletivos contemporâneos optam por formações descentralizadas e heterogêneas a partir de três vetores: processos de organização, autoria do projeto e criação da obra. Investigando a pertinência da teorização, busca-se analisar a prática fotográfica da Garapa a partir dos três vetores, de modo que se obtém resumidamente: 1) A produção fotográfica da Garapa emerge dos modos de organização do coletivo? 2) A autoria dos projetos fotográficos derivam das escolhas e negociações realizadas pelos membros do coletivo, durante o processo de organização? 3) A criação da obra, os interesses por uma especificidade técnica ou a hibridização de técnicas são consequência da multiespecialidade dos membros do coletivo? Verticalizar-se-á, a partir de agora, a discussão a partir da problematização sobre os três vetores na prática fotográfica da Garapa.

A partir do primeiro questionamento sobre relação entre a produção fotográfica da Garapa e os modos de organização do coletivo, tem-se que desenvolvido em 2013, o projeto Correspondências levou oficinas de produção multimídia a cinco capitais brasileiras: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo. Durante uma entrevista realizada na sede da Garapa em São Paulo, Fehlauer (2013a) explicou que as oficinas não eram técnicas, antes tinham como objetivo «jogar fagulhas de produção coletiva em outros cenários» e «produzir a partir do encontro». Quais as implicações deste objetivo em termos da prática fotográfica do coletivo Garapa?

Observa-se que dentre os perfis desejados de participantes para o projeto, que se concretizou em oficinas estavam «artistas, estudantes e profissionais do campo das artes visuais, do audiovisual e da comunicação» (Fehlauer, 2013b). A seleção ocorre no projeto por meio de chamada pública. Os interessados, ao se inscreverem, redigiram suas intenções as quais foram decisivas para sua seleção, como argumenta Fehlauer (2013a)

A gente pede principalmente para as pessoas colocarem um currículo e um parágrafo dizendo porque quer participar. Isso não é fácil porque pode ter gente muito boa e um limite de vagas. Mas é – ou o contrário também – então essa seleção acontece exatamente para que o grupo seja diverso, que tenha perfis complementares, a gente não tem vontade de fazer uma oficina só para fotógrafos, por exemplo. Porque a gente acha que esta troca de diferentes áreas é mais frutífera para o grupo.

Sobre o aspecto dos modos de organização coletiva, Mesquita argumenta que,

vemos artistas trabalhando coletivamente a partir de uma única proposta ou em colaboração com indivíduos de diferentes áreas. Há também artistas que se reúnem em torno de uma ideia coletiva ou de um movimento, mas desenvolvem suas obras individualmente, assim como um projeto artístico com a participação do público, de uma comunidade ou de um grupo político (Mesquita, 2008, p. 51).

Desse modo, exemplifica sobre alguns modelos de práticas coletivas. Em coletivos cujos membros mantêm-se fixos por um tempo, segundo o autor, a autoria expressa o modo do grupo se organizar e conviver, seu *modus vivendi* enquanto grupo. Em outros

casos, projetos criados por um único artista buscam a colaboração, a participação e negociação de indivíduos, baseando-se em situações sociais, de modo que o artista agencia a percepção social e crítica junto a comunidades e grupos, chamando-os a co-produzir e co-criar. Nesta direção, o diálogo, a interação, o encontro e a convivência são interesse da sua arte. Há ainda artistas que buscam a transversalidade, em oposição a uma verticalidade do hierárquico ou piramidal e também além de uma horizontalidade.

Neste sentido buscam-se diversos níveis, disciplinas, grupos, movimentos e atores, assim, desafiam-se as noções de autoria, o culto ao artista, optando pelo anonimato do artista por meio do uso de pseudônimos ou adoção de nomes múltiplos, os quais podem ser usados por qualquer pessoa em uma ação. Trata ainda de coletivos com filiações flexíveis e temporárias voltados para projetos de intervenção social e artística, chamando-as de coalizões temporárias.

Voltando às práticas coletivas da Garapa, no que implica a definição dos perfis para a participação no projeto? No Correspondências, os modos de organização coletiva da Garapa reuniram um núcleo fixo e outro móvel de colaboradores, compondo multiespecialidades técnicas. O primeiro foram os membros da Garapa e o segundo os participantes das oficinas em cada uma das cinco capitais. Dentro de cada oficina, houve uma subdivisão em grupos menores e em cada um deles manteve-se a diversidade de perfis de modo que,

como o trabalho viajou por cinco cidades, cada uma tinha uma realidade diferente, né? E cada grupo também acaba tendo uma realidade diferente. A gente tenta, na hora de montar os grupos, a gente também tenta compensar essas diferenças. Então não vai ter um grupo com todos os fotógrafos e outro com nenhum, sabe? A gente tenta misturar isso para que a coisa fique mais equilibrada. E aí o próprio grupo acaba se ajudando. Então aquele cara que trabalha com fotografia já, o cara que trabalha com vídeo – ele vai, ele mesmo vira um núcleo ali, ele orienta as outras pessoas sobre o funcionamento, né? (Fehlauer, 2013a)

O projeto que opta pelas oficinas como pretexto para o encontro que permitirá a produção artística. Nelas há a subdivisão dos participantes em torno de núcleos de trabalho e o critério é que haja diversidade de habilidades técnicas, para que não haja grupos sem fotógrafos, nem grupos apenas deles.

Outro aspecto que ressalta a prática deste coletivo é a inserção dos seus trabalhos fotográficos em circuitos artísticos tradicionais do universo da arte contemporânea, como museus, galerias e centros culturais. Neste sentido, o projeto Correspondências é realizado com financiamento da Funarte, uma instituição que apóia ações em artes visuais⁷.

⁷ A Fundação Nacional de Artes (Funarte), Ministério da Cultura, divulgou via portaria nº 366, de 22 de novembro de 2012, o resultado dos projetos aprovados pelo Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, no qual o projeto Correspondências ocupa o sétimo lugar. Recuperado de [http://

A inserção nos circuitos artísticos é consequência da opção de trabalho por projetos autorais em paralelo aos comerciais que a Garapa também realiza e produz. Observa-se que a abertura à experimentação estética, formal, política e ideológica tanto de projetos autorais quanto comerciais, torna profícua as trocas que acrescentam inovação às suas narrativas. Assim, quando questionado porque a opção por narrativas fragmentárias para o projeto *Correspondências*, Fehlauer comenta que,

Vem do nosso trabalho, do desenvolvimento de um processo que a gente vem buscando desde o começo da Garapa, que é... o nosso trabalho se baseia na construção de narrativas. Nós somos três jornalistas que fizeram, começaram a trabalhar com fotografia e depois com vídeo. A gente passa por tudo isso. E nosso... acho que em todo o nosso trabalho o objetivo é contar uma história. Só que aí vem a reflexão sobre as formas de contar uma história, de explorar essa narrativa, e a gente sempre, acho que existe um desafio autoimposto de experimentar, de explorar, tensionar essas formas narrativas. E essa questão da narrativa mais fragmentada acho que foi um dos pontos que a gente vem desenvolvendo desde o início: tentar quebrar um pouquinho a ordem dos fatores, sabe? Da história não ter começo, meio e fim ou a história não ter nenhuma linha necessariamente (Fehlauer, 2013a).

Considerando o segundo vetor sobre a prática fotográfica da Garapa, busca-se investigar se a autoria dos projetos fotográficos derivam das escolhas e negociações realizadas pelos membros do coletivo, durante o processo de organização. A partir da citação acima, observa-se que a opção pela narrativa fragmentada é uma estratégia criada pela Garapa para que houvesse a produção imagética negociada com os demais membros dos coletivos de cada capital.

Ao assumir a estratégia da fragmentação, a Garapa cria abertura para a negociação e processos criativos com os demais participantes do projeto. Filho (2013), um dos participantes argumenta que no projeto a prática fotográfica «era uma coisa bastante coletiva». Contudo, Pessoa (2013), outra participante, discute que embora coletiva, a produção tinha abertura à negociação e, simultaneamente, elementos inegociáveis,

A gente discutiu os pontos que a gente queria e a minha parte acabou ficando com o Eixo Anhanguera como uma importante forma de transporte em Goiânia. Então não teve essa discussão. Não me lembro de ter tido uma discussão em relação a como ocorreria a correspondência assim. Eles já trouxeram isso decidido.

Neste sentido, observa-se que a criação de estratégias para a produção imagética da Garapa advém do conceito de dispositivo praticado na arte contemporânea e no documentário brasileiro, pressupondo procedimentos de fotografia para filmar o mundo, o outro, a si próprios, apresentando ao espectador as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São produções que prescindem da feitura de um roteiro em favor

www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Resultado-final_Programa-Rede-Nacional-Funarte-Artes-Visuais-9a-Edicao_2012_Portaria-366.pdf. Consultado [04/01/2014].

de estratégias de filmagem que não reflete uma realidade preexistente, não obedecem um argumento construído antes da filmagem.

Assim, o dispositivo entendido é como «puro» artifício, fruto de uma *maquinação*, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que as imagens sejam produzidas e de uma *maquinaria* (tecnologia) que as produz (Lins, 2007, *grifos da autora*). No contexto do Correspondências, o dispositivo atua com elementos de abertura à intervenção do outro (Imagem 2), participante do coletivo de cada capital, mas, ao mesmo tempo, resguarda aspectos de controle da Garapa (Imagem 1) sobre a obra final.



Imagem 1. Os mapas são as regras criadas pela Garapa (Autoria Garapa, 2013).



Imagem 2. Os percursos de um ponto A ao B são escolhas dos participantes dos coletivos (Autoria Garapa, 2013).

A criação de um dispositivo para o projeto Correspondências produz o encontro e realidades que originam a produção imagética pelos participantes das cinco capitais,

organizados em coletivo. Com Hollanda (2013) tem-se o foco apenas em coletivos que agem artisticamente a partir de um projeto imediato e concreto. A autora argumenta que coletivos se estruturam e recompõem com outros membros para ações seguintes, conseqüentemente, estruturando outro coletivo. Portanto, a organização coletiva estruturada em função de cada uma de suas ações requer como suporte uma comunicação intensa entre coletivos por meio *blogs* e listas de discussão na internet, que para Hollanda (2013), «alguns sites reúnem as informações de forma mais nodal, explicitando melhor a lógica de rede que rege essa produção».

A Garapa, no projeto Correspondências, opta pela estratégia de produção imagética criando um dispositivo que se inicia nas redes sociais. Neste sentido, a estratégia do dispositivo que se abre à parceria se dá não apenas na construção das narrativas, mas também na distribuição delas, ao final do projeto. À margem dos circuitos de difusão cinematográfica comercial, a Garapa faz uso de ferramentas de comunicação (Facebook, Tumblr, Vimeo, *site* do projeto, *site* do coletivo Garapa) para distribuir suas imagens⁸, durante e após o término do Correspondências (Imagem 3). Assim, tem-se que a Garapa é responsável por um dispositivo que é uma estratégia para a produção imagética dos cinco coletivos criados pelo do projeto.

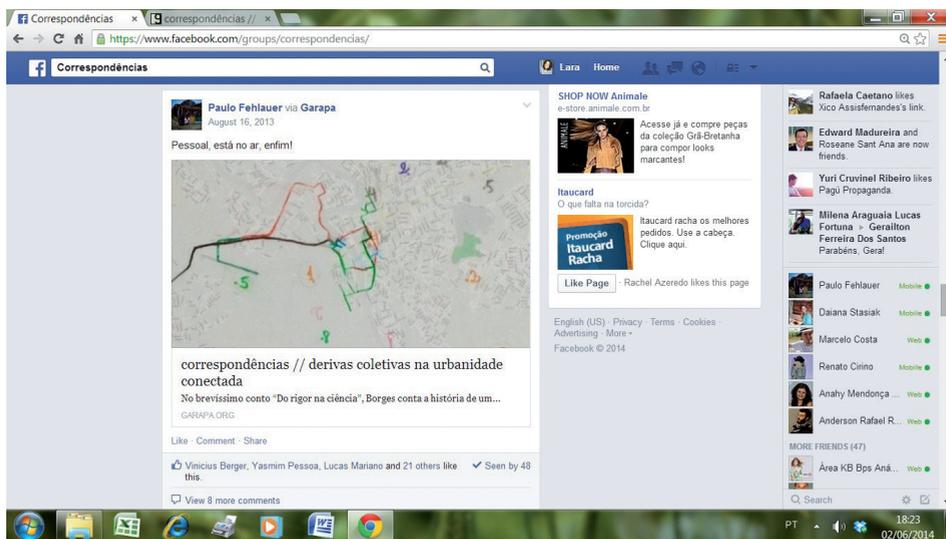


Imagem 3. O uso do Facebook como ferramenta de comunicação entre os cinco coletivos (Autoria Garapa, 2013).

⁸ Endereços dos sítios eletrônicos sobre o projeto: Correspondências – Rede Nacional Funarte Artes Visuais – Garapa. Recuperado de [<http://garapa.org/lab/blog/2013/01/28/correspondencias-inscricoesabertas/>]. Consultado [06/12/2013]. Garapa. Correspondência no Vimeo. Mar. 2013d. Recuperado de [<https://vimeo.com/channels/correspondencias>]. Consultado [22/11/2015].

Finalmente, a partir do terceiro vetor sobre a prática fotográfica da Garapa, observa-se se a criação da obra, os interesses por uma especificidade técnica ou a hibridização de técnicas são consequência da multiespecialidade dos membros do coletivo. Paim propõe uma categorização distinguindo coletivo de iniciativas coletivas, as quais define por «projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas» as quais «se formam para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem tem o propósito de formar um coletivo» (Paim, 2012, p. 8).

De acordo com esta distinção os coletivos têm uma formação fixa e, simultaneamente, móvel, isto é, possuem um núcleo fixo e parceiros que são mobilizados a partir de determinados projetos. Já as iniciativas coletivas são sempre móveis e de articulação efêmera. Uma vez que as oficinas dentro do projeto Correspondências operam como um espaço de trocas e que os perfis são distribuídos em núcleos de trabalhos menores para que a diversidade produtiva seja mantida em cada um deles, observa-se que cada oficina constitui-se um coletivo distinto. A partir desta perspectiva, é pertinente investigar o processo de criação artística dentro dos coletivos. Segundo Paim

O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução (Paim, 2012, p. 7).

A autora, cuja pesquisa sobre e com coletivos artísticos se afina com o enfoque em arte e ativismo político, apresenta outras características para o processo de produção artística neste contexto. A característica da emancipação, por exemplo, decorre da desconstrução de modos de fazer ideologicamente consagrados, mas também sugere uma valorização do fazer e, conseqüentemente, uma contínua reflexão sobre este processo. Assim, Paim acrescenta à discussão ainda outras características nos processos de criação de coletivos da atualidade,

- fazeres que não obedecem à decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos – propõe a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para sua organização e difusão);

- podem ser organizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea (Paim, 2009, p. 27).

A Garapa, na sua apresentação, faz referência à trabalhos de *site-specific* pela sua vinculação com o universo institucional das artes visuais. Quanto aos coletivos contemporâneos operarem com noções de *site-specific* ou *oriented-site*, tem-se que estas tratam de arte pública que, por sua vez, expressa a ideia de uma arte realizada fora dos espaços consagrados a ela, como galerias, museus, salas de projeção etc. Kwon (2004, p. 11) afirma que a especificação local (*site specificity*) é usada para sugerir algo em terrenos, fronteiras e clareiras; trabalhos de *site-specific* costumam ser obstinados por «presença» mesmo se efêmeros e duramente imóveis.

O autor argumenta que a *Site-specific Art* inicialmente se atentou ao local como uma verdadeira locação, uma realidade tangível, cuja identidade era composta unicamente da combinação de elementos físicos como comprimento, profundidade, altura, textura e formas; escala de proporção de praças, construções ou parques; condições existentes de luz, ventilação, padrões de tráfego; características distintivas topográficas, etc.

Embora o Correspondências não trate especificamente desta noção, indiretamente lida com a questão do espaço público, seu uso, as percepções deste uso pelos transeuntes e membros do coletivo, que faz parte do dispositivo criado para a realização do projeto. Durante as oficinas, o tema da mobilidade urbana, a ferramenta da cartografia e a referência à deriva situacionista são algumas associações indiretas com o conceito de *site-specific*.

Mariano (2013), participante do projeto, apresenta que a primeira etapa da produção imagética do coletivo era a captação de fotografias em movimento,

a gente escolhia um ponto que era significativo para a gente por algum motivo e fazia uma foto em movimento que era fazer um vídeo desse lugar aí postar lá exatamente qual era o lugar, em que rua ficava, que hora que foi e o dia e postar uma descrição disso, sabe?

Destas fotografias em movimento, captadas meses antes do encontro presencial dos membros da Garapa com os participantes dos coletivos de cada capital, emergem a estratégia da produção imagética. As fotografias em movimento originaram pontos nos mapas de cada capital, de modo que os participantes dos coletivos escolheram dois pontos (A e B) para por em correspondência e percorrer, registrando no trajeto a própria experiência e percepções do cotidiano sobre a mobilidade urbana.

Observa-se, neste projeto, que a fotografia em movimento opera como um pretexto para pontos fixos no mapa, gerando um hibridismo de linguagens e técnicas que são inseridas no produto final das obras. Assim, tem-se que o modo como a prática fotográfica é proposta pela Garapa interfere na obra final de cada coletivo, pois provê uma abertura ao hibridismo.

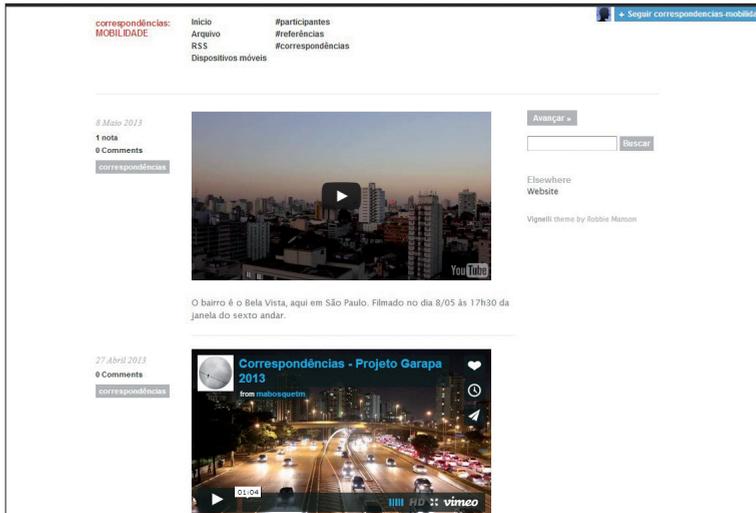


Imagem 4. As fotografias em movimento são compartilhadas entre os cinco coletivos (Autoria Garapa, 2013).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar a pergunta central deste artigo, observa-se que para a Garapa a fotografia é construída a partir de dois aspectos: primeiro, tem-se que os trabalhos fotográficos desenvolvidos pela Garapa giram em torno de projetos constituídos na intersecção de linguagens, alinhando-se à proposta curatorial de Chiodetto que reflete na discussão sobre o atual estado da fotografia brasileira contemporânea. Segundo, observa-se que cada projeto é desenvolvido em um coletivo reunido para sua realização. Assim, para pensar sobre a prática fotográfica da Garapa torna-se fundamental investigar seus contextos de produção em coletivo.

Percebe-se que tanto as experimentações curatoriais, realizadas por Eder Chiodetto na «Geração 00: uma nova fotografia brasileira» quanto à produção do Coletivo Garapa, se associam a uma concepção múltipla e plural da prática artística, «relativizando as tradicionais ancoragens territoriais e temporais de compartilhamento de experiência» (Fatorelli, 2013, p. 105).

Desse modo, a imagem fotográfica na arte contemporânea vai além das categorizações, e pode ser fundida com outras áreas, como a pintura, o cinema, a escultura e a arquitetura. Sardenberg coloca que «a fotografia contemporânea na arte é como deve ser, desmaterializada dos suportes, mas prenhe de referências, de articulações, de sentidos» (2013, p. 349).

O fotógrafo, então, ao transitar na esfera artística, não está usando a fotografia como um objeto, mas «está se expressando por meio da foto na construção de um novo espaço, seja social, político, fictício, poético, histórico, estético e/ou crítico»

(Sardenberg, 2013, p. 350). Nesse sentido, tanto a identidade do fotógrafo, quanto da fotografia, são alargadas.

O fotógrafo e o artista se fundiram no artista. Hoje, no território da arte, não é mais possível dissociá-los. Consequentemente, não é possível mais falar do fotógrafo como uma identidade à parte. Mesmo os artistas que trabalham exclusivamente com a fotografia entram no campo poético da linguagem e se concentram em questões como a instalação dos trabalhos no espaço, ou a intervenção direta na foto, seja no processo digital ou pelo analógico (Sardenberg, 2013, p. 349).

A partir da percepção deste borramento de fronteiras que culmina na mescla de outras meios, formatos e lugares ao se trabalhar com a fotografia, vê-se que o Coletivo Garapa faz isso por meio um modo de organização que privilegia a produção em grupo. Nesse sentido, Chiodetto (2013) expõe que a produção fotográfica do Brasil ocorre como um microcosmo que aconteceu e vem acontecendo em escala mundial. É perceptível a relação da produção fotográfica como participante da arte contemporânea com aspectos da sua prática no âmbito internacional.

A Garapa, além da autoafirmação como coletivo, busca obter o reconhecimento das instituições de arte para o financiamento e difusão dos trabalhos autorais realizados. Em decorrência desse esforço, o projeto Correspondências, campo que originou esta reflexão, foi aprovado e financiado pela Fundação Nacional de Artes, Ministério da Cultura.

No que tange ao recorte proposto nesta reflexão, também o coletivismo artístico se relaciona com a prática coletivista artística internacional. É neste contexto que no país vê-se coletivos artísticos atuando em uma diversidade de modos organizacionais, indo desde de uma formação fixa de membros até atuações participativas pontuais, consideravelmente móveis.

Neste sentido, a Garapa, por atuar por meio de projetos como o Correspondências, difunde o coletivismo artístico através de sua composição de membros fixos, representados pelo seu próprio núcleo. Mas também se abre aos participantes de cada uma das cinco capitais, formando novos coletivos, temporários e móveis.

Considerando os três vetores da produção fotográfica em coletivo, dentro do referido projeto, tem-se como consequência que o modo de organização deste coletivo brasileiro interfere nas obras produzidas por ele. Tal conclusão advém da evidência de se optar por atuar por meio de projetos que objetivam difundir o coletivismo no Brasil.

Advém ainda da criação de um dispositivo como estratégia para a produção imagética dos cinco coletivos participantes. Com a estratégia do dispositivo, a Garapa controla elementos da produção imagética, como a temática mobilidade urbana, mas se abre a intervenção dos participantes dos cinco coletivos, gerando narrativas fragmentadas dentro um mesmo projeto.

Por fim, por meio de fotografias em movimento geram-se pontos de correspondências entre os coletivos das capitais participantes. Os pontos são elegidos pelos membros de cada coletivo como percursos a serem experienciados, fazendo emergir

narrativas híbridas na qual se vê fotografia, movimento, vídeo, cotidiano, arte, enunciação e documentação em uma única obra.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAUQUELIN, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins.
- CHIARELLI, T. (2002). *A fotografia contaminada*. Arte internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial.
- CHIODETTO, E. (2013). *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.
- COTTON, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- CRUSCO, S. (2013). A vida em um coletivo. *Maire Claire*, São Paulo, nº 273, 94-104.
- DUARTE, J. (2005). Entrevista em profundidade. In J. DUARTE, & A. BARROS (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.
- FATORELLI, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- FEHLAUER, P. (2013a). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. São Paulo. 11.dez.
- FEHLAUER, P. (2013b). *Correspondências: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco, São Paulo*. Recuperado de [http://garapa.org/lab/wp-content/uploads/2013/01/correspondencias_programa.pdf]. Consultado [22/20/2013].
- FILHO, J. M. B. (2013, 20 nov.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- FONTCUBERTA, J. (2012). *A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gilli.
- GARAPA. (2013f, mar.). *Quem somos*. Recuperado de [http://garapa.org/quem-somos/]. Consultado [22/11/2015].
- HOLLANDA, H. B. de. (2013, 10 set.). *Coletivos*. Recuperado de [http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/]. Consultado [06/01/2014].
- KRAUSS, R. (1998). *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- KWON, M. (2004). *One place after another: Site-specific Art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 218 p.
- LINS, C. (2007). *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. Sobre fazer documentários / Vários autores*. São Paulo: Itaú Cultural.
- MARIANO, L. S. (2013, 12 nov.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- MELO, J. (2013). *Uma pequena história da fotografia contada em algumas tomadas. Fotografia na Arte Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Cobodó.
- MESQUITA, A. L. (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado, Departamento de História da Universidade de São Paulo, Brasil.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). Não existem mídias visuais. In. D. DOMINGUES (Org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, presente e desafios* (pp. 167-178). São Paulo: Ed. UNESP/Itaú Cultural.
- PAIM, C. (2009). *Coletivos, iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

- PAIM, C. (2012). *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítica Ed.
- PESSOA, Y. (2013, 4 dez.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São.
- SANTOS, A., & SANTOS, M. I. dos (Org.). (2004). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS.
- SARDENBERG, R. (2013). *O lugar da fotografia na história da arte. Fotografia na Arte Brasileira no século XXI*, Rio de Janeiro: Ed. Cobodó.
- SEED, D. (1999). *American Science Fiction and the Cold War: literature and film*. Chicago/Londres: Fitzroy Dearborn Publishers.
- STIMSON, B., & SHOLETTE, G. (Orgs.). (2007). *Collectism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- STUMPF, I. R. C. (2005). Pesquisa bibliográfica. In J. DUARTE, & A. BARROS (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.

Desde su creación, el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca apuesta por la fotografía como lenguaje y soporte en la divulgación del conocimiento sobre Brasil. Coordinada por los profesores Pablo Rey-García (Universidad Pontificia de Salamanca) y Charles Monteiro (Pontificia Universidade Católica, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), la obra reúne trece artículos que repasan temáticas actuales y relevantes para comprender la fotografía brasileña, desde su presencia en colecciones internacionales, el fotoperiodismo y la fotografía documental, hasta la influencia de las innovaciones tecnológicas en el acto de fotografiar.