



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

## **RUPTURAS NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

**A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Brasília

Março de 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

## **RUPTURAS NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

**A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**

Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

**Brasília**

**Março de 2017**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**TESE DE DOUTORADO**

**RUPTURAS NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

**A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**

Autor: Rafael Castanheira Pedroso de Moraes

Orientadora: Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Claudia Guilmar Linhares Sanz (FAC-UnB – Membro interno)

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima (FAC-UnB – Membro interno)

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (LABHOI-UFF – Membro externo)

Prof. Dra. Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (SOL-UnB – Membro externo)

Para Giorgianna, pelo amor e companheirismo ao longo destes anos, e também para o meu filho Gael que em breve chegará ao mundo para nos alegrar ainda mais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família pelo apoio incondicional: minha mãe Ieda, meu pai Ronaldo, minha irmã Isadora, meus sobrinhos Thais, Lucca e Sofia e também Badu.

À minha orientadora Susana Dobal por ter acreditado neste trabalho, indicando-me caminhos e dedicando-se rigorosamente à leitura e revisão dos textos. Muito obrigado, seria impossível realizá-lo sem o seu conhecimento e sabedoria.

Aos fotógrafos Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto (in memoriam) cujas obras representam tão bela e poeticamente parte da cultura brasileira e foram prazerosamente analisadas neste estudo.

Ao governo brasileiro que, por intermédio da CNPq, financiou esta pesquisa. E também a Capes pela bolsa de pesquisa concedida por meio do Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE) que possibilitou-me estudar na Université Paris VIII – (Vincennes-Saint-Denis) durante o ano de 2015 sob a orientação de professor François Soulages, a quem deixo aqui um forte abraço de gratidão pela suas orientações naquele país.

A todos os funcionários, professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB pelos importantes momentos de aprendizado, em especial a providencial Regina, secretária do programa, e ao querido professor Gustavo de Castro.

A Rosana Horio Monteiro pelo estímulo à pesquisa e à prática fotográfica e a todos os colegas e amigos da Faculdade de Artes Visuais e da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

Agradeço especialmente ao casal Guilherme Crispim e Aletheia Malatesta, e à sua filha Sofia, pela amizade e acolhimento durante todos os anos em que moramos e compartilhamos este lugar maravilhoso e inspirador que é a *Pine Tree Farm*. Era ali, quase sempre nas conversas ao redor da fogueira ou nos momentos de meditação no topo da colina e sob os pinheiros, que as ideias e as soluções para os problemas apareciam.

E também a todos os amigos que, cada um a sua maneira, colaboraram com a realização desta tese: Caio Roberti, Fernanda Riotto, Leonardo Avaloni e Anita Mendonça, Pedro de Castro e Aninha Caminha, Ricardo Cascão e Claudinha Bittencourt, Lourenço Cardoso, Daniel Mira, Kênia de Aguiar, Igor Câmara e Laurène Duréault, Bella Vale, Bruno Zorzal, Alejano Erbeta, Anelise Molina, Paulo Duro Moraes, Adriana Mendonça, Alan Oliveira e Fred Pacífico.

## RESUMO

Esta tese faz uma revisão história do termo “documental” enquanto gênero fotográfico a fim de colocar em perspectiva os diferentes sentidos que ele adquire ao longo do século XX. Como tal termo origina-se da palavra documento, analisamos primeiramente o duplo significado original e moderno de ensino e prova a ela atribuído, bem como as nuances na associação entre estes diferentes significados e a fotografia. Se este *medium*, em seus primórdios, foi predominantemente usado no campo da ciência e da investigação como um tipo de documento visual de caráter testemunhal e probatório, o posterior reconhecimento da sua linguagem e das suas qualidades formais o aproximaram do campo da arte, o que implicou novos entendimentos sobre os seus valores documentais e estéticos. Assim, as transformações por que passou a chamada “fotografia documental” e as suas repercussões no Brasil na segunda metade do século XX foram analisadas nesta pesquisa a partir das obras de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto com o propósito de avaliar o papel destes três fotógrafos no processo tanto de questionamento deste gênero quanto de renovação das práticas de documentação desenvolvidas no país. Para dimensionar a importância de suas participações em tal processo, foram selecionados dois livros de cada autor: *Yanomami* (1980) e duas séries de *A vulnerabilidade do ser* (2005) de Andujar, *Dulce Sudor Amargo* (1985) e *Silent Book* (1998) de Rio Branco e, por fim, *Bahia* (1980) e *Laróyè* (2000) de Cravo Neto. A análise destas publicações mostrou que os seus autores, ao ampliarem as possibilidades de produção e, sobretudo, de uso do documento fotográfico a partir de estratégias técnicas, estéticas e conceituais que mais se aproximam daquelas adotadas em projetos de caráter artístico, romperam não com a documentação em si, mas com os seus modelos tradicionais baseados tanto na ideia de fotografia como reprodução da realidade como no conceito de “fotografia documental” que, a despeito da pluralidade de seus sentidos, foi, em princípio, fortemente associada à imprensa ilustrada e à prática da reportagem social – o que marcou, portanto, um período singular na história da fotografia brasileira.

**Palavras-chave:** Fotografia documental; arte; Claudia Andujar; Miguel Rio Branco; Mario Cravo Neto.

## ABSTRACT

This thesis makes a historic review of the term “documentary” as a photographic genre, in order to put in perspective the different meanings it acquired throughout the 20th century. Since the term derives from the word document, we first analyze the original and modern double meaning of teaching and testing assigned to it, as well as nuances in the association of these different meanings and photography. If this *medium*, in its early days, was mainly used in the scientific and investigatory field as a type of visual document of testimonial and probative character, the posterior recognition/acceptance of its language and formal qualities brought it closer to the artistic field, which implied in new understandings about its documentary and aesthetic values. Thus, the changes which "documentary photography" went through and its repercussions in Brazil in the second half of the 20th century were analyzed in this research. The works by Claudia Andujar, Miguel Rio Branco and Mario Cravo Neto were investigated in this research with the purpose of assessing the role of these three photographers in the process of both questioning this genre and contributing for the renewal of the documentary practices developed in the country. In order to evaluate the importance of their participation in such process, two books of each author were selected: *Yanomami* (1980) and two series of *A vulnerabilidade do ser* (2005) by Andujar; *Dulce Sudor Amargo* (1985) and *Silent Book* (1998) by Rio Branco; and, finally, *Bahia* (1980) and *Laróyè* (2000) by Cravo Neto. The analysis of these publications showed that when the production possibilities and the use of the photographic document – especially deriving from technical, aesthetic and conceptual strategies that are closer to the ones used in artistic projects – were increased, these photographers ruptured not with the documentation *per se*, but with its traditional models based in both the idea of photography as reproduction of reality and in the concept of “documentary photography”. Concept which, despite its plurality of meanings, was at first heavily associated to the illustrated press and to the practice of social report, thus, marking a unique period in the history of the Brazilian photography that is now reconfigured by different photographers and artists such as the crucial three names considered in these thesis.

Keywords: Documentary photography; art; Claudia Andujar; Miguel Rio Branco; Mario Cravo Neto.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introdução</b> .....  | 15  |
| <b>1. Documento e fotografia: definições e deslocamentos</b> .....                           | 29  |
| 1.1 Da noção do termo documento .....  | 29  |
| 1.2 O advento da fotografia: registro objetivo e criação artística .....                     | 38  |
| <b>2. Construção e flexibilização do conceito de “fotografia documental”</b> .....           | 71  |
| 2.1 Da invenção de um gênero .....   | 72  |
| 2.2 O “estilo documental” e a constituição do gênero.....                                    | 82  |
| 2.3 A consolidação do gênero documental nas revistas ilustradas .....                        | 110 |
| 2.4 As revistas ilustradas no Brasil: os casos de <i>O Cruzeiro</i> e <i>Realidade</i> ..... | 119 |
| 2.5 Rupturas na linguagem documental .....   | 139 |
| <b>3. Claudia Andujar e a poética do (in) visível)</b> .....                                 | 151 |
| 3.1 Breve biografia e percurso profissional de Claudia Andujar.....                          | 151 |
| 3.2 Yanomami .....   | 166 |
| 3.3 A vulnerabilidade do ser.....  | 176 |
| <b>4. Miguel Rio Branco e a poética subversiva do documento</b> .....                        | 193 |
| 4.1 Breve biografia e percurso profissional de Miguel Rio Branco .....                       | 194 |
| 4.2. Dulce sudor amargo .....  | 206 |
| 4.3 Silent book .....  | 232 |
| <b>5. Mario Cravo Neto e a poética da mitologia afro-brasileira</b> .....                    | 259 |
| 5.1 Breve biografia e percurso profissional de Mario Cravo Neto .....                        | 260 |
| 5.2. Bahia .....   | 274 |
| 5.3 Laróyè .....   | 295 |
| <b>6. Considerações finais</b> .....   | 333 |
| <b>7. Referências</b> .....  | 348 |



## LISTA DE FIGURAS

### Capítulo 1

Figura 1 – Câmara escura, 1646.

Figura 2 – Fenacístoscópio inventado por Joseph Plateau, em 1831

Figura 3 – Estereoscópios em uso na época do Segundo Império francês.

Figura 4 – Henri Le Secq. *Catedral de Strasbourg*, 1851.

Figura 5 – Charles Marville. *Rue de Constantine*, Paris, 1865.

Figura 6 – Edward S. Curtis. *A-Tlu'wulahu-Mask*. Tsawatenok, 1914

Figura 7 – Robert Flaherty. *Retrato de mãe e criança*. Península de Ungava, 1910 -12.

Figura 8 –Revert H. Klumb. *Mercado da antiga Praça das Diligências*. Petrópolis, c.1866.

Figura 9 – Augusto Sthal. *Estrada de Ferro Recife & S. Francisco Railway*, 1858.

Figura 10 – Litografia de Champagne feita a partir de fotografia de Victor Frond.

Figura 11 – Christiano Junior. *Escravo Confeccionando um Cesto* , ca. 1865

Figura 12 – Marc Ferrez. *Menino índio não identificado*. Mato Grosso, 1896.

Figura 13 – Carlos Cesar. *Guerra do Paraguai*, 1868.

Figura 14 – Flávio de Barros. *Rendição dos Conselheristas em 2 de outubro*. Bahia, 1897.

Figura 15 – Oscar Gustave Rejlander. *Two ways of life*, 1857.

Figura 16 – Henry Peach Robinson. *Fading Away* (1858).

Figura 17 – Julia Margaret Cameron. *A Holy Family*, 1872

Figura 18 – Peter Henry Emerson. *Bringing Home the Cows*, ca. 1886

Figura 19 – Ficha antropométrica de Alphonse Bertillon, 1912

Figura 20 – Fotografia métrica. *Assassinato de Madame Langolois*, Puteaux, 1905.

Figura 21 – Willian H. Mumler. *Master Herrold e seu duplo*, 1870-1872.

Figura 22 – Willian H. Mumler. *Bronson Murray*, 1870-1879.

### Capítulo 2

Figura 23 – Jacob Riis. *Crianças dormindo na rua Arabs*, Nova Iorque, c. 1890.

Figura 24 – Lewis Hine. *Making Human Junk*. 1915.

Figura 25 – Eugene Atget. *Notre Dame*. Paris, 1925.

Figura 26 – Eugène Atget. *Au Tambour, 63 quai de la Tournelle*, 1908.

- Figura 27 – Albert Renger-Patzsch. Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928.
- Figura 28 – Paul Outerbridge. *Eggs and bowl*, 1922.
- Figura 29 – Ralph Steiner. *American Rural Baroque*, 1929.
- Figura 30 – Albert Renger-Patzsch. *Shoemaking Irons, Fagus Works, Alfeld*, 1928.
- Figura 31 – August Sander. *Soldado*. c. 1940.
- Figura 32 – August Sander. *Pedreiro*, 1928.
- Figura 33 – Russell Lee. *Familia de refugiados*. Shawneetown, Illinois, 1937.
- Figura 34 – Walker Evans. Casa tradicional vitoriana, Ocean City, New Jersey, 1931.
- Figura 35 – Walker Evans. Casa vitoriana próxima ao Lee Circle, New Orleans. 1931.
- Figura 36 – Walker Evans. *Cemitério de carros*, Pennsylvania, 1936.
- Figura 37 – Walker Evans. *Cemitério e fábrica de aço em Bethlehem*, Pennsylvania, 1935.
- Figura 38 – *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, 1941.
- Figura 39 – Revista *Life*, março de 1968. Foto da capa de Gordon Parks.
- Figura 40 – André Kertész. *Notre-Dame de la Grande Trappe*, França, 1928.
- Figura 41 – Eugene Smith. *Aldeia Espanhola*. Deleitosa, Espanha, 1951.
- Figura 42 – Jean Manzon. *Colhedora de cana-de-açúcar*. Brasil, 1950
- Figura 43 – Jean Manzon. *Café*, Brasil, 1950.
- Figura 44 – Pierre Verger. *D. Maria Bibiana do Espírito Santo*. Bahia, 1950.
- Figura 45 – Reportagem *As noivas dos deuses sanguinários*, José Medeiros, 1951.
- Figura 46 – José de Medeiros. *Autorretrato* (Fotomontagem).
- Figura 47 – José de Medeiros. Rio de Janeiro, 1952.
- Figura 48 – Thomas Farkas. *Telhas*. 1945.
- Figura 49 – Reportagem *Êste Petróleo é Meu*, Walter Firmo, *Realidade*, São Paulo, 1966.
- Figura 50 – Maureen Bisilliat. *As caranguejeiras*. Paraíba, 1968.
- Figura 51 – Robert Frank. Charleston, South Carolina, 1955.
- Figura 52 – Robert Frank. *Parade-Hoboken*. New Jersey, 1955.
- Figura 53 – Robert Frank. *Elevator*. Miami, 1955.
- Figura 54 – William Klein. *Baile de Caridade em Waldorf*. Nova Iorque, 1954-1955.
- Figura 55 – Raymond Depardon. *Balsa para Staten Island*. Nova Iorque, 1981.
- Figura 56 – Raymond Depardon. *Manhattan, 42nd Street*. Nova Iorque, 1981.
- Figura 57 – Evandro Teixeira. Movimento estudantil. Rio de Janeiro, 1968.

### Capítulo 3

Figura 58 – Claudia Andujar em seu apartamento, São Paulo, 2010. Foto: Geórgia Quintas.

Figura 59 – Claudia Andujar. *Família de Picinguaba*, 1963.

Figura 60 – Reprodução da reportagem *Vida difícil* de Claudia Andujar, *Realidade*, 1968.

Figura 61 – Claudia Andujar. Fotos da série “Homossexualismo”, 1967.

Figura 62 – Claudia Andujar. Fotografia do ensaio “Ele é um viciado”, 1967.

Figura 63 – Claudia Andujar. Foto dos ensaio “O pesadelo”, 1970.

Figura 64– Claudia Andujar. Fotos da série “São Paulo”, 1960-2014.

Figura 65 – Claudia Andujar. Fotos da série “Natureza”, 1970-1972.

Figura 66 – Capa, contracapa e livro *Amazônia* aberto.

Figura 67 – Claudia Andujar. Série “Marcados”, 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, 2006.

Figura 68 – Claudia Andujar. Fotografias da série “A casa”, s.d.

Figura 69 – Claudia Andujar. Fotografia da série “A casa”, s.d.

Figura 70– Claudia Andujar. Fotografia da série “A casa”, s.d.

Figura 71– Claudia Andujar. Fotografias da série “*A floresta*”, s.d.

Figura 72 – Claudia Andujar. Fotografias da série “*A floresta*”, s.d.

Figura 73 – Claudia Andujar. Fotografia da série “O invisível”, s.d.

Figura 74 – Claudia Andujar. Fotografia da série “O invisível”, s.d.

Figura 75 – Claudia Andujar. Fotografias da série “O invisível”, s.d.

Figura 76 – Claudia Andujar. Louva-a-deus, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.

Figura 77 – Claudia Andujar. Tanike, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1976.

Figura 78 – Claudia Andujar. Fotografia da série “Territórios Interiores”.

Figura 79 – Claudia Andujar. Fotografia da série “Territórios Interiores”.

Figura 80 – Claudia Andujar. Igapós, rio Amazonas, 1971.

Figura 81 – Claudia Andujar. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973.

Figura 82 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Figura 83 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Figura 84 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Figura 85 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Figura 86 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Figura 87 – Vista da obra de Claudia Andujar na exposição *Geração 00*.

## Capítulo 4

- Figura 88 – Miguel Rio Branco, 2014. Foto: Nilton Fukua/Estadão
- Figura 89 – Miguel Rio Branco. Carnaíba, Bahia, 1976.
- Figura 90 – Exposição *Negativo sujo*, Groninger Museum, Holanda, 2006.
- Figura 91 – Exposição *Negativo sujo*, Groninger Museum, Holanda, em 2006.
- Figura 92 – Instalação audiovisual *Diálogos com Amaú*. Foto de Isabella Matheus.
- Figura 93 – Capa de *Dulce Sudor Amargo* (1985) e livro aberto.
- Figura 94 – Sequência das três primeiras fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 95 – Fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 96 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 97 – Fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 98 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 99 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 100 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 101 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 102 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 103 – Fotografia de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 104 – Sequência de fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 105 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.
- Figura 106 – Capa do livro *Silent Book*, 1998.
- Figura 107 – Tríptico de *Silent Book*, 1998.
- Figura 108 – Fotografia de abertura do livro *Silent Book*, 1998.
- Figura 109 – Díptico de *Silent Book*, 1998.
- Figura 110 – Fotografia de *Silent Book*, 1998.
- Figura 111 – Díptico de *Silent Book*, 1998.
- Figura 112 – Díptico de *Silent book*, 1998.
- Figura 113 – Díptico de *Silent book*, 1998.
- Figura 114 – Fotografia de *Silent Book*, 1998
- Figura 115 – Sequência de *Silent Book*, 1998.
- Figura 116 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

Figura 117 – Trípticos de *Silent Book*, 1998.

Figura 118 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

## Capítulo 5

Figura 119 – Autorretrato de Mario Cravo Neto.

Figura 120 – Mario Cravo Neto. *Butterflies and Zebras*, Nova York, 1969-70.

Figura 121 – Mario Cravo Neto. Capa do livro *Butterflies and Zebras* (2013).

Figura 122 – Mario Cravo Neto. *Butterflies and Zebras*, Nova York, 1969-70.

Figura 123 – Mario Cravo Neto. Capa do livro *Butterflies and Zebras*, 2013.

Figura 124 – Mario Cravo Neto. *On the subway*, Nova York, 1969-70.

Figura 125 – Mario Cravo Neto. *On the subway*, Nova York, 1969-70.

Figura 126 – Mario Cravo Neto. *Sacrifício V*, 1989. Da série *The eternal now* (2002).

Figura 127 – Mario Cravo Neto. *Diálogo com Exu*, 1985. Da série *The eternal now* (2002).

Figura 128 – Capa do livro *Bahia*, 1980.

Figura 129 – Mario Cravo Neto. *Procissão do Nosso senhor dos Navegantes*, 1980.

Figura 130 – Mario Cravo Neto. *Canoeiros*, Itapuã, 1979.

Figura 131 – Mario Cravo Neto. *Lagoa de Abaeté*, Itapuã, 1979.

Figura 132 – Mario Cravo Neto. *Baiana*, Rio vermelho, 1979.

Figura 133 – Mario Cravo Neto. *Presente para Iemanjá*, Rio Vermelho, 1978.

Figura 134 – Mario Cravo Neto. *Arcos da Conceição da Praia*, 1980.

Figura 135 – Mario Cravo Neto. *Gameleira*, 1978.

Figura 136 – Mario Cravo Neto. *Barbearia e Dominó*, Pelourinho, 1980.

Figura 137 – Mario Cravo Neto. *Verdureiro*, 1979 e *Vendedora de Acarajé*, 1978.

Figura 138 – Mario Cravo Neto. *Mulher da vida*, Pelourinho, 1980.

Figura 139 – Mario Cravo Neto. *Invasão*, Ondina, 1968.

Figura 140 – Mario Cravo Neto. *Carnaval*, Pelourinho, 1978.

Figura 141 – Mario Cravo Neto. *Frutas – Cerâmica*, Feira de São Joaquim, 1977.

Figura 142 – Mario Cravo Neto. *Colher de pau/Jogo de dama*, 1980 e *Baiana/Bucha*, Feira de São Joaquim, 1978.

Figura 143 – Mario Cravo Neto. *Vendedor de melancia*, Feira de São Joaquim, 1979.

Figura 144 – Mario Cravo Neto. *Igreja do Bonfim*, Bonfim, 1975.

Figura 145 – Mario Cravo Neto. *Filha de Santo*, Boca do Rio, 1974.

Figura 146 – Mario Cravo Neto. *Santo Antônio além do Carmo*, Pelourinho, 1979.

Figura 147 – Mario Cravo Neto. *Fachada de Ordem Terceira e da Igreja de São Francisco*, Pelourinho, 1975.

Figura 148 – Mario Cravo Neto. *Igreja de São Francisco*, Pelourinho, 1980 e *Catedral Basílica*, Largo do Terreiro, 1980.

Figura 149 – Mario Cravo Neto. *Candomblé*, Itapuã, 1980.

Figura 150 – Mario Cravo Neto. *Filhas de santo*, São Lázaro, 1974.

Figura 151 – Capa do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 152 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 153 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 154 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000

Figura 155 – Pierre Verger. Legba, guardião das casas em Abomé, República do Benin.

Figura 156 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 157 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 158 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 159 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 160 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 161 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 162 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 163 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 164 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 165 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 166 – Diferentes representações de Èsù.

Figura 167 – Representação de Èsù.

Figura 168 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000

Figura 169 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 170 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 171 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 172 – Mario Cravo Neto. Fotografias, *sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Figura 173 – Mario Cravo Neto. Fotografias, *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

## Introdução

Como pensar o termo “documental” enquanto gênero fotográfico específico em uma época marcada pela interdisciplinaridade entre gêneros e diluição (ou confusão) das suas fronteiras, pela liberdade de procedimentos e hibridismo das linguagens artísticas, pela acelerada velocidade de produção e circulação das informações, bem como pelas rápidas mudanças nos paradigmas da arte e da comunicação as quais o mundo vem sofrendo na transição do século XX para o XXI?

Após o anúncio da invenção da fotografia em 1839, acreditava-se que a câmera, com o seu “olhar neutro” diante das coisas, era capaz de reproduzir a realidade, construindo assim o mito da verdade fotográfica. Baseada então em uma fé comum na sua capacidade de transmitir verdades incontestáveis e saberes úteis para e sobre a sociedade, a fotografia foi associada, de imediato, à função documental. Entretanto, estes conceitos, que a classificavam como ferramenta com viés utilitário de catalogação objetiva dos seres e das coisas do mundo, sempre foram questionados, desde a sua invenção, quando fotógrafos como Hyppolyte Bayard (1801-1887), Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901) começaram a desmistificar a crença no registro direto do real, ao produzirem imagens que implicavam uma carga de ficcionalidade por meio tanto da montagem de cenas, poses e iluminação previamente pensadas quanto de colagens de negativos de situações diversas que, justapostos numa mesma imagem, rompiam, assim, com a ideia de realidade na fotografia (BEAUMONT, 1997; WEAVER, 1998; GUNTHER e POIVERT, 2007; ROSENBLUM, 2007, CHIODETTO, 2008).

Nas últimas décadas, uma vasta bibliografia acerca das relações entre fotografia e realidade e das fronteiras (cada vez mais fluidas) entre realidade e ficção, entre documento e arte tem mostrado que, ao contrário da crença na sua linguagem “objetiva” e direta”, a fotografia não é a *mimese* ou o *espelho do real*. Ou seja, a fotografia “não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto” (MACHADO, 1984, p. 40). Tais estudos têm alertado para o fato de que, apesar de trazer o “traço do real” pelo processo de impressão luminosa, indicando assim a existência do referente (DUBOIS, 1994), a fotografia contém em si, em sua gênese, uma grande parte de “realidades e ficções em sua trama” (KOSSOY, 2002a). A fotografia é, na verdade, uma “interrogação do real”, a “interrogação sobre a existência, sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem”

(SOULAGES, 2010, p. 346). Ademais, tais teóricos comprovam, sobretudo, que a fotografia é “pura invenção” (FONTCUBERTA, 2000, p. 165), ela é produto de um aparelho, a câmera, que gera, manipula e armazena símbolos e, por isso, precisa ser decifrada (FLUSSER, 2002). Em suma, estas pesquisas têm mostrado que o fazer fotográfico envolve procedimentos de criação subjetiva do autor, que vai buscar desenvolver os seus trabalhos com base em sua origem, o seu meio, a sua formação, as suas referências visuais, como também nas tecnologias e nas práticas culturais do seu tempo.

Enquanto a fotografia, com base na ideologia positivista do século XIX, era considerada uma prova, uma representação objetiva da realidade, não fazia nenhum sentido adjetivá-la de “documental”. Afinal, sua suposta capacidade de reprodução fiel do real tornava esse termo redundante. A função de documentação era vista como uma característica intrínseca de toda fotografia, julgada, por sua vez, como unitária, com um único método de produção e uma só linguagem. Tratava-se de um julgamento que, no entanto, ignorava o fato de as práticas serem governadas por uma estrutura social dinâmica e variável ao longo do tempo. Assim, a partir do momento em que o realismo fotográfico passa a ser questionado, sobretudo por artistas e fotógrafos do movimento pictorialista que enxergaram as possibilidades de manipulação na fotografia e sua relação com a ficção, foi preciso forjar um termo para diferenciar um tipo de imagem do real das imagens de cunho ficcional. O termo “documental” não é, portanto, atemporal. Ele é oriundo de um contexto histórico específico marcado pela ambiguidade da fotografia e de seu estatuto para as ciências e as artes.

Esta ambiguidade pode ser também entendida pela definição dos “primeiros princípios do documental”, elaborados pelo cineasta e fundador do movimento documentarista britânico, John Grierson (1898-1972). Ainda que direcionados mais aos filmes do que à fotografia, as suas teorias pioneiras sobre este gênero são muito importantes em nossa pesquisa, pois elas reconhecem a dupla capacidade do documento fotográfico de documentar e, ao mesmo tempo, de possuir qualidades estéticas e artísticas que, na sua visão, deveriam estar ao serviço da educação da sociedade.

Em seu texto *First principles of documentary*, publicado em 1932, Grierson, destacou, primeiramente, que a capacidade do cinema de circular, observar e registrar a



vida em si pode ser explorada como uma arte nova e vital<sup>1</sup> e ele ainda salientou, em seguida, que o documentário, ao ser produzido com cenas e atores originais (ou nativos), apresenta histórias com maior poder de interpretar o mundo moderno do que as do cinema de estúdio (GRIERSON, 1966, p. 146-147). A partir desta diferenciação em relação às produções ficcionais, Grierson definiu o gênero documental como uma categoria de trabalhos cinematográficos e fotográficos que apresentassem cenas e histórias reais e com preocupações estéticas voltadas a funções sociais e pedagógicas. Desde então, este gênero converteu-se, para a opinião pública, num gênero historicamente indissociável da construção de discursos de caráter realista e persuasivo no sentido de induzir mudanças na sociedade.

Contudo, um estudo mais aprofundado mostra a dificuldade de definir precisamente este gênero. Afinal, ele originou-se dos conceitos de documento e documentação que, aparecendo simultaneamente no campo artístico e, sobretudo, no campo científico, são associados a significados e práticas diferentes e, por vezes, antagônicas. Assim, pela própria complexidade de se agrupar, em uma categoria, trabalhos que compartilhem características comuns, a ideia de “documental” enquanto gênero implica uma situação ambígua e, às vezes, paradoxal: se, por um lado, as primeiras imagens ditas “documentais” eram apreciadas pela sua capacidade de representar a realidade, bem como pelas suas funções sociais, políticas e educativas, por outro lado, elas eram também admiradas pela sua forma, suas qualidades estéticas e seu potencial artístico independentemente do seu uso instrumental, do seu valor de testemunho e prova de acontecimentos para provocar mudanças na sociedade, sendo, em alguns casos, produzidas a partir de procedimentos ficcionais, como montagens de cenas e arranjos de personagens.

Ademais, é preciso destacar que, embora este gênero tenha se desenvolvido ao longo do século XX como uma categoria muito inclusiva, acolhendo uma grande variedade de propostas éticas e estéticas, foi, principalmente, a partir de sua estreita relação com o universo do jornalismo que ele consolidou o seu modelo paradigmático de documentação voltado à narração de fatos e acontecimentos históricos. Com o avanço, a partir dos anos 1930, da imprensa popular e das novas tecnologias de impressão na Europa e nos Estados

---

<sup>1</sup> No original: “*We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form*”.

Unidos e o consequente aumento, senão hegemonia, do uso da fotografia como meio de comunicação nas páginas de jornais e, sobretudo, de revistas ilustradas, o conceito de “fotografia documental” vinculou-se à prática da reportagem social e humanista, o que conferiu ao gênero uma conotação moral e política de busca pela verdade e de compromisso com o real, e o associou tradicionalmente à produção de ensaios factuais para estes veículos noticiosos no exterior, cujos padrões narrativos reverberariam na imprensa brasileira.

Se a chamada “fotografia documental”, no sentido mais consagrado deste termo, ancora-se na capacidade da fotografia de registrar diretamente a realidade, na sua natureza verossímil e, por conseguinte, no seu valor de autenticidade, como pensá-la atualmente, quando as noções de objetividade e realismo, assim como a função probatória, a ela atribuídas vêm sendo questionadas não apenas por teóricos, mas também por fotógrafos que, explorando a sua carga simbólica, assumem abertamente o caráter polissêmico de suas imagens e narrativas? Assim, os projetos documentais que visavam e ainda visam à representação objetiva do mundo exterior têm sucumbido às necessidades de alguns fotógrafos de partir das suas experiências e visões pessoais para interpretá-lo e construí-lo segundo uma lógica poética que abarque a complexidade dos seus temas – às vezes, abstratos e invisíveis. Trata-se, portanto, de uma mudança de abordagem que aponta para novos conceitos éticos e estéticos da documentação fotográfica na contemporaneidade.

A partir desta perspectiva, destacamos, no Brasil, os fotógrafos Claudia Andujar (1931-), Miguel Rio Branco (1946-) e Mario Cravo Neto (1947-2009) que, no final dos anos 1960, iniciaram-se na produção fotográfica de caráter documental ligada (com exceção deste último) ao trabalho como fotojornalista para posteriormente afastarem-se da reportagem e investirem em projetos pessoais de natureza poética e, ao mesmo tempo, engajados na documentação da realidade social brasileira. Se os seus primeiros trabalhos autorais já indicavam a escolha de abordagens fotográficas incomuns para o campo documental, distanciando-os, em parte, dos modelos convencionais praticados até essa época no país, as suas produções mais recentes exploraram estratégias que embaralham completamente as fronteiras entre o real e o ficcional, e foram por eles abertamente assumidas como uma maneira de combinar experimentação visual com análise e interpretação dos seus temas.

A fotógrafa suíça, naturalizada brasileira, Claudia Andujar tem uma trajetória profissional singular, pois ela soube se renovar e, diferentemente da maioria das suas fotografias publicadas nas revistas estrangeiras e brasileiras na década de 60, ela realizou, nas décadas de 70 e 80, ensaios com forte caráter autoral sobre a vida dos índios Yanomami na Amazônia, nos quais a estética documental clássica dos registros diretos feitos com filme preto e branco mescla-se com as experimentações de imagens borradas, entrecortadas, levemente desfocadas, além de produzidas, em alguns casos, com luzes artificiais que sugerem a presença de espíritos nas cenas. Nos anos seguintes, Andujar desenvolveu uma experiência estética inovadora ao retrabalhar este material por meio de sobreposições, *backlights* e projeções para produzir imagens enigmáticas sobre o ambiente e a cultura desses índios – na época fortemente ameaçados –, propondo uma outra semântica visual, mais afastada do pensamento lógico e da suposta linguagem objetiva da fotografia, sem, contudo, abandonar o espírito crítico, de denúncia e preocupação com a condição social dos Yanomami.

Já Miguel Rio Branco é pintor, diretor de cinema, autor de instalações multimídia, mas foi por meio do seu trabalho fotográfico, sobretudo na edição de livros, que ele tornou-se reconhecido nacional e internacionalmente. Desde o começo dos anos 1980, ele tem se dedicado a publicá-los com diferentes formatos e propostas conceituais, sempre explorando a complexidade da narração mediante práticas criativas de edição e montagem das imagens em suas páginas. Se as suas fotografias originam-se de trabalhos de documentação de fatos ou fenômenos sociais do mundo visível – muitos deles encomendados pelo mercado editorial do jornalismo, como revistas ilustradas ou mesmo pela *Magnum Photos*, agência para a qual trabalhou no começo dos anos 1980 –, a construção das suas narrativas, as quais envolvem justaposições e sequenciamentos de imagens de épocas, lugares e mesmo de projetos distintos, subverte de maneira poética o realismo que cada uma destas imagens supõe quando vistas isoladamente. Seja nas praias, feiras, mercados ou dentro dos casarões antigos do centro histórico de Salvador, numa academia de boxe da Lapa, no Rio de Janeiro ou nos bares, prostíbulos e outros ambientes marginais das periferias do Brasil, seja nos cortiços de Havana, no interior de igrejas em Santiago de Compostela, nas touradas de Madrid ou ainda nas ruas de Paris e de pequenas cidades francesas, o fotógrafo registra paisagens urbanas e sociais, bem como detalhes de corpos e objetos em sua forma “pura”, ou seja, não há grandes manipulações ou

malabarismos pictóricos em suas fotografias. O que há, de fato, são elaborações de tramas visuais a partir de imagens, *a priori*, muito simples e diretas, mas que, em conjunto, têm os seus sentidos reconstruídos pela força do diálogo estabelecido entre si e com o todo das obras.

Diferentemente de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto não trabalhou para jornais, revistas, agências de imagens ou qualquer outro tipo de veículo de comunicação da imprensa brasileira ou internacional. No entanto, embora não tenha passado pelo universo do fotojornalismo e das publicações editoriais de caráter documental, a maior parte de sua obra – composta também por desenhos, pinturas e esculturas – concentra-se na fotografia, principal meio por ele escolhido para se expressar, envolver-se e documentar a sua terra natal, a Bahia. Reunindo um acervo com mais de trezentas mil fotografias, Cravo Neto aborda, essencialmente, o povo baiano e as suas manifestações populares e religiosas, tanto no ambiente sagrado das igrejas e terreiros de candomblé, quanto no ambiente profano das ruas, mercados, feiras, praias e fortes de Salvador. Todavia, muitas de suas imagens se distanciam da ideia de fotografia como reflexo do real ao apresentarem paisagens e, principalmente, personagens em silhueta, borrados, desfocados, subexpostos, entrecortados; ou seja, nestes casos, eles são dificilmente identificáveis devido aos enquadramentos inusitados, à contraluz, à iluminação indireta ou precária e ao uso de baixas velocidades de obturador da câmera. Além disso, o seu trabalho não se resume à documentação da realidade visível desta cidade: as suas fotografias exploram metaforicamente a ancestral carga espiritual presente no homem baiano e no ambiente que o rodeia. Cravo Neto assim o faz utilizando-se de estratégias de ressignificação simbólica das imagens e, em alguns casos, de procedimentos ficcionais que envolvem o planejamento prévio das cenas, como a escolha do local, do modelo e da sua pose, o que não nos permitiria classificá-lo como um fotógrafo estrita e tradicionalmente documental.

Apesar das particularidades das suas biografias e dos seus métodos de trabalho, Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto não apenas começaram a chamar a atenção do público e da crítica simultaneamente nos anos 1970, como também as suas obras compartilham características semelhantes, o que nos permite reuni-los na presente pesquisa com vista à análise dos termos documento, documentação e “fotografia documental” e, sobretudo, do contexto histórico deste gênero fotográfico no Brasil. As

suas temáticas são humanistas (questões indígenas e ambientais, religiosidade e cultura afro-brasileiras, pobreza e marginalidade nos centros urbanos etc.) e se assemelham a temas tradicionais da documentação fotográfica no país, mas as suas escolhas formais compreendem tanto características modernas (nitidez, frontalidade, enquadramentos simples) quanto contemporâneas (fotografias borradas, desfocadas, tremidas, assim como imagens resultantes de sobreposições, encenações assumidas, montagens multimídias, além de serem organizadas em séries não narrativas ou em sequenciamentos não lineares e que misturam obras de diferentes épocas, locais e temáticas). Portanto, isso indica que os seus trabalhos, ao se distanciarem dos cânones tradicionais da fotografia, a fim de buscar novas formas de documentar temas historicamente abordados pelos seus antecessores, localizar-se-iam no limiar de um período de renovação dos modelos clássicos de documentação.

Em *Fotografia brasileira contemporânea*, livro-catálogo publicado por ocasião da exposição homônima, realizada em Frankfurt, em 1994, o museólogo e curador Paulo Herkenhoff (1994, p. 43) analisava a história recente da fotografia brasileira e observou que durante a ditadura de 1964 a cultura no país voltou-se para a formulação de estratégias políticas para fazer frente ao regime militar, como a tática prevaiente da denúncia sutil por meio do fotojornalismo. Ele salienta, porém, que, com a lenta distensão política no final da década de 1970, a fotografia começou a se abrir para diferentes formas de expressão, libertando-se “daquela tarefa de revolta e defesa da liberdade”. Herkenhoff nota, por exemplo, que, entre Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, “se existe alguma crença no gesto moderno da fotografia, este lhes apresenta um déficit de expressão da linguagem, que eles buscam resolver intervindo no processo fotográfico ou reconstruindo o sentido da imagem” (idem).

De fato, Andujar, Rio Branco, Cravo Neto são alguns dos fotógrafos brasileiros que, nessa época, distanciaram-se das táticas de denúncia do fotojornalismo, mas, não encaramos o “gesto moderno da fotografia” como um gesto necessariamente deficitário no que concerne à capacidade expressiva da fotografia. Este suposto “déficit de expressão” ou suposta precariedade da linguagem fotográfica deve-se, em grande medida, à concepção ontológica que, ao partir de leis generalizantes e convictas da ideia de que “a fotografia é espelho do real, que provém do advento da objetividade e da automatização da imagem”, reduziram-na ao funcionamento do seu dispositivo técnico, ao seu caráter indicial, à simples

expressão de impressão luminosa e de mecanismo de registro (ROUILLE, 2009, p. 189-190) – independente de suas múltiplas possibilidades de produção e uso. Como mencionamos anteriormente a respeito de suas práticas, estes três fotógrafos não partiram da suposta precariedade ou do déficit da fotografia. Pelo contrário, eles perceberam que a fotografia não se limitava à objetividade, ao seu entendimento como registro direto do real, como documento probatório e, acreditando no seu potencial expressivo, a exploraram a partir de sua carga simbólica para construir, mediante processos experimentais de produção e pós produção, metáforas visuais e narrativas que transcendem o significado primeiro dos referentes registrados por este tipo de imagem.

Ainda segundo Herkenhoff, a exposição *Fotografia brasileira contemporânea* apresentou três gerações de fotógrafos<sup>2</sup> cujas imagens “não pretendem ser um retrato do Brasil, mas o recorte de uma atitude”. Nela, o curador aponta Andujar, Rio Branco e Cravo Neto como integrantes da primeira geração que, na década de 1970, mostrou uma “atitude de experimentação que se expande, alcançando seu ponto principal na atualidade”. Além disso, Herkenhoff ainda afirma que esses fotógrafos “vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro” (HERKENHOFF, 1994, p. 43-44), ressaltando o fato de que, numa sociedade complexa como a brasileira, com a sua violenta história, a sua formação étnica e a sua estrutura de classes, a cultura do século XX mantém um traço de busca de identidade nacional contra um passado colonial.

Como também já apresentamos brevemente, as estratégias estéticas destes três fotógrafos indicam realmente esta “atitude de experimentação” destacada por Herkenhoff em seu trabalho de curadoria da mostra. No entanto, nossa proposta partirá da visão deste e de outros pensadores da fotografia brasileira para analisar crítica e aprofundadamente os processos de produção de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto e seus esforços para revelar o potencial expressivo do documento fotográfico.

Assim, a partir deste contexto, a motivação da escolha destes três fotógrafos deu-se não apenas pela atração que as suas obras exercem sobre o autor do presente estudo e a relevância delas no cenário nacional e internacional da fotografia e da arte, mas, principalmente, pela tentativa de compreendermos as nuances de tal atitude pioneira no Brasil e verificarmos se ela poderia ser identificada como renovadora das questões

---

<sup>2</sup> Além de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, a exposição *Fotografia contemporânea brasileira* apresentou ainda os trabalhos de Luiz Braga (1956 -), Rosângela Rennó (1962 -) e Paula Trope (1962 -).

documentais no país. Esta pesquisa propõe-se, então, a identificar as principais características técnicas, estéticas e conceituais de parte das obras desta tríade de fotógrafos e avaliar se eles, ao mesclar documentação e interpretação pessoal e incluir assumidamente aspectos ficcionais em suas práticas documentais, teriam rompido com “o documental” enquanto gênero fotográfico que, a despeito de sua imprecisão conceitual, consolidou o seu modelo paradigmático na produção de ensaios factuais baseados no valor referencial da fotografia e na qualidade descritiva deste tipo de imagem, tal como uma prova do real, um testemunho do acontecido. Nesse sentido, cabe-nos ainda examinar se os seus trabalhos teriam contribuído para a flexibilização da fronteira histórica entre arte e documentação fotográfica.

Ademais, ao proporem novas abordagens aos sujeitos por eles retratados – em sua maioria, pertencentes a classes sociais marcadamente estigmatizadas e oprimidas como índios, negros, favelados, prostitutas, pequenos comerciantes, moradores de rua, entre outros – teriam Andujar, Rio Branco e Cravo Neto marcado um momento singular na história da fotografia no Brasil em que o Outro passa a ter a sua alteridade respeitada? Embora este não seja o nosso objetivo principal, esta pesquisa destacará as suas maneiras de olhar e fotografar os grupos sociais documentados e relacionará as suas imagens às daqueles que os antecederam na documentação da sociedade brasileira. Por causa da sua complexidade, uma análise comparativa mais aprofundada entre estas imagens poderia ser o tema de uma pesquisa futura.

O ponto-chave do presente trabalho é investigar a hipótese de que Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto estariam entre os principais responsáveis pela instauração, no Brasil, de um movimento – não organizado, porém iniciado quase simultaneamente no final dos anos 1960 – de experimentação visual, que rompeu as fronteiras que insistiam em restringir os trabalhos de documentação ao campo científico ou jornalístico e ainda confiná-los, independentemente de suas particularidades, dentro de um gênero impreciso, mas fortemente associado a veículos de informação factual.

Desse modo, partiremos do pressuposto que, ao ampliarem a compreensão sobre as múltiplas possibilidades de produção e, sobretudo, de uso poético do documento fotográfico em trabalhos de caráter cultural e artístico, as obras destes três fotógrafos não representariam um ruptura com a documentação em si – por nós entendida de maneira mais ampla, para além da função probatória –, mas com os seus modelos tradicionais baseados na ideia de

fotografia como reprodução direta da realidade e também com o conceito de “fotografia documental” em seu sentido mais consagrado. Quanto aos seus olhares sobre o Outro e às formas escolhidas para representá-lo, a maioria de suas fotos sugere uma relação de respeito e, muitas vezes, de confiança mútua entre fotógrafo e fotografado. Ou seja, elas parecem ter sido realizadas por meio de processos dialógicos de construção da identidade de seus personagens, que destoam das abordagens científicas ou jornalísticas clássicas as quais, pela própria natureza investigativa e de apuração da verdade, utilizam, em geral, o documento fotográfico sob a noção de testemunho e prova – noção esta aparentemente insuficiente para enfrentar a complexidade das questões culturais e espirituais que os seus temas envolvem.

Por isso, no primeiro capítulo deste estudo nos debruçaremos sobre o termo documento, cujos significados se deslocam em diferentes momentos históricos, envolvendo a sobreposição e a simultaneidade de discursos que apelam a diferentes campos semânticos. Parte dos estudos do historiador Jacques Le Goff (1996) discorre sobre este deslocamento e explica que o termo latino *documentum*, derivado de *docere* (ensinar), evoluiu no início do século XIX para os significados modernos de prova, testemunho histórico, papel justificativo. Como a noção original de ensino se difere destas noções modernas de caráter comprovativo, vamos nos basear em uma abordagem filológica do termo para compreender a ambiguidade nos seus sentidos que aparecem nos dicionários consultados. Trata-se de entender que os significados etimológico e léxico de “documento” estão intimamente ligados ao seu significado usual, ou seja, os significados de uma expressão linguística se dão também em função do emprego que os usuários da linguagem fazem dela. Sobre este aspecto, destacaremos que diferentes campos do saber, como as ciências sociais, o direito, a história, entre outros, inspirados na filosofia positivista, utilizaram o termo “documento” sob a noção de prova, nele incluindo não apenas os registros escritos, mas também outros tipos de registros, como os sonoros e os visuais (fotográfico e fílmico). Nesse sentido, analisaremos ainda neste capítulo não apenas o advento da fotografia, que foi apresentada como imagem objetiva e utilitária, mas também como o seu uso de diferentes maneiras – tanto em trabalhos científicos, documentais ou de intenções puramente estéticas – revelam, desde os seus primórdios, as suas capacidades de registrar e também de criar realidades.

No segundo capítulo, partiremos para o estudo do termo “documental” enquanto definidor de um gênero fotográfico específico. Observaremos que a pluralidade de práticas



e discursos surgidos no século XX associam este termo ora à criação artística, ora ao universo do jornalismo, contribuindo para a flexibilização dos critérios que tradicionalmente definiam as documentações científicas no passado. É, portanto, neste momento da pesquisa que o muito amplo conceito de “fotografia documental” e as diferentes acepções que ele adquire ao longo deste século serão abordados com base tanto nos estudos de historiadores e teóricos da fotografia quanto nas obras de alguns fotógrafos europeus e norte-americanos que fundamentaram a história oficial do gênero e foram essenciais na construção de uma tradição documental no Ocidente, notadamente nos Estados Unidos, mas não sem reverberações no Brasil.

Nesta revisão histórica, investigaremos este gênero, desde o seu surgimento com os primeiros projetos que começam a estruturar o discurso documental, passando pela fase de sua transformação e consolidação por meio, principalmente, da imprensa ilustrada, quando se fortalecem os modelos clássicos “reformista” e “humanista”, até chegarmos às primeiras rupturas na linguagem tradicional e o surgimento de trabalhos que se distanciam de tais modelos, apontando para novos conceitos éticos e estéticos da documentação fotográfica na contemporaneidade. Nesse sentido, além da análise do termo “documental”, este capítulo pretende colocar em perspectiva algumas produções internacionais e, claro, os trabalhos de alguns dos principais fotógrafos do Brasil que, a partir dos anos 1940, atuaram na imprensa brasileira, notadamente nas revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*. Afinal, nestas revistas trabalharam alguns dos responsáveis pela profissionalização da figura do fotógrafo no país e pelo surgimento das narrativas fotográficas que seguiam os modelos das revistas europeias e norte-americanas.

Uma vez realizada uma revisão histórica nos dois primeiros capítulos que destacam os primórdios da fotografia no século XIX e os deslocamentos e ambiguidades semânticas dos termos “documento”, “documentação” e, sobretudo, “documental”, passaremos para a segunda parte da pesquisa, na qual analisaremos parte das obras de Cláudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, relacionando-as aos discursos de seus próprios autores e de pesquisadores com estudos em teoria e história da fotografia ou sobre os temas abordados nas imagens, a fim de responder as perguntas que propusemos anteriormente.

A seleção dos trabalhos que compõem o nosso *corpus* de análise levou em consideração não somente os traços formais das suas obras, como também o engajamento político e social de Andujar, Rio Branco e Cravo Neto. Sem abandonar o espírito crítico e a

preocupação com os ambientes e com a condição social das pessoas fotografadas (característica marcante entre fotojornalistas e fotodocumentaristas), eles parecem ter ousado desenvolver experiências estéticas inovadoras na abordagem de seus temas, estimulando uma nova maneira de se pensar a documentação fotográfica no Brasil. Dessa forma, a análise que propomos visa destacar o *olhar engajado* destes autores que, na documentação de seus assuntos, procuraram usar a fotografia tanto como experimentação estética quanto como instrumento de crítica social, a fim de promover reflexões acerca do contexto político, econômico e social dos lugares, indivíduos e comunidades por eles fotografados, dando assim visibilidade às questões pertinentes às suas causas. Sobre o uso da fotografia por profissionais que buscam determinar o seu engajamento e, por meio do olhar, reivindicar o reconhecimento de direitos sociais das comunidades documentadas, a historiadora Ana Maria Mauad (2008) comenta 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. Por prática, no caso, entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural (MAUAD, 2008, p. 36).

Nesse sentido, para examinarmos as posições que ocupam nos espaços sociais e os tipos de práticas que Andujar, Rio Branco e Cravo Neto adotaram em sua trajetória profissional, realizamos, primeiramente, uma pesquisa sobre as exposições, reportagens e livros publicados por e sobre eles. Levamos também em consideração as suas biografias, os contextos nos quais as suas obras foram produzidas, a diversidade das técnicas por eles empregadas na produção das imagens e na construção das séries ou dos ensaios visuais, bem como a relevância destes trabalhos no cenário da fotografia brasileira.

Assim, os próximos três capítulos deste estudo serão dedicados a cada um destes fotógrafos. Neles, não serão examinadas, obviamente, as suas obras completas. No primeiro tópico de cada capítulo, apresentaremos brevemente as suas biografias para conhecermos as suas trajetórias e identificarmos os diferentes períodos de suas produções. Uma vez apresentadas resumidamente as suas carreiras e a diversidade das suas obras, analisaremos dois livros de cada autor lançados em épocas distintas, a fim de mostrarmos as mudanças nas suas maneiras de produzir e usar poeticamente os documentos fotográficos. Assim, serão

analisadas, ao todo, seis publicações por nós julgadas importantes em suas biografias profissionais e, obviamente, relevantes ao tema de nossa pesquisa.

Como mostraremos na breve apresentação de suas biografias, a formação multidisciplinar de Andujar, Rio Branco e Cravo Neto inclui poesia, pintura, cinema, escultura e, principalmente, fotografia, sendo esta última a que predominou em suas obras e foi por eles usada em diversos suportes com múltiplas facetas e grande complexidade. Contudo, na seleção do nosso *corpus* de análise, consideramos o livro como o suporte de divulgação mais adequado e mais comumente usado por fotógrafos que possuem trabalhos autorais. Afinal, ele é um objeto por meio do qual o seu autor exerce uma das principais etapas do seu trabalho de *construção poética*: a edição não se resume à escolha das fotografias, mas compreende, sobretudo, a sua justaposição em dípticos e trípticos e a sua organização em séries não narrativas ou em sequenciamentos nas páginas para formar narrativas visuais complexas que, no caso destes três fotógrafos, fogem aos modelos de narração linear empregados, em geral, pelo jornalismo (impresso e televisivo).

No terceiro capítulo, “Claudia Andujar e a poética do invisível”, analisaremos, primeiramente, o livro *Yanomami*, editado e publicado pela DBA, em 1998, por ocasião da exposição homônima realizada durante a II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, na qual a fotógrafa exibiu um conjunto de imagens em preto e branco destes índios produzidas na Amazônia entre os anos 1970 e 1980. Em seguida, nossa análise voltar-se-á para as séries “Territórios interiores” e “Sonhos”, pertencentes ao livro *A vulnerabilidade do ser*, editado pela Cosac & Naify, em 2005, e lançado igualmente durante a exposição de mesmo nome, desta vez na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde Andujar apresentou uma síntese de toda a sua obra fotográfica. Estas duas séries revelam um novo momento na sua obra, quando antigas imagens de arquivo feitas entre os Yanomami ou em outras regiões do Brasil passam por processos peculiares de edição ou de intervenção em suas superfícies, que lhes conferem novos sentidos.

O quarto capítulo, intitulado “Miguel Rio Branco e a poética subversiva do documento”, apresentará a análise do primeiro livro deste artista: *Dulce sudor amargo* foi editado e publicado no México, em 1985, trazendo fotografias de Salvador, na Bahia, produzidas, em sua maioria, no final do ano de 1979, além de um outro grupo de imagens feitas também nesta cidade em 1984. O segundo trabalho a ser analisado neste capítulo é *Silent book*, livro publicado em 1998 pela Cosac & Naify, que surge como um marco na

história da fotografia contemporânea brasileira e na própria trajetória profissional de Rio Branco, em sua busca pela autonomia da linguagem fotográfica nesse tipo de suporte. Trata-se de uma obra que combina poeticamente imagens de diferentes projetos realizados pelo autor em locais e épocas distintas, desconstruindo, assim, as realidades por ele testemunhadas e reconstruindo uma nova realidade por meio de uma narrativa ficcional marcada pela pluralidade temática e por um tempo e um lugar indeterminados.

E, finalmente, no quinto e último capítulo desta pesquisa, encerraremos o nosso trabalho debruçando-nos sobre as fotografias dos livros *Bahia* (1980) e *Laróyè* (2000). O primeiro é composto essencialmente por crônicas visuais realizadas entre 1968 e 1980 nas ruas de Salvador, apresentando esta cidade mediante paisagens que destacam as suas belezas naturais e arquitetônicas, bem como retratos de sua gente, especialmente a classe pobre trabalhadora. Já o segundo livro foi publicado pela editora do próprio autor, Áries, e é fruto do trabalho de mais de vinte anos de Cravo Neto que, em suas deambulações pelas ruas, praias, mercados, fortes e igrejas da capital baiana, logrou produzir fotografias que vão muito além dos referentes por elas registrados, transformando os corpos dos seus personagens e de animais, objetos, cores e até determinadas situações em metáforas que nos levam a “ver” o orixá Exu neles materializado.

Desse modo, ressaltamos que os últimos capítulos desta pesquisa terão como fio condutor o trabalho de construção poética empreendido de maneira singular por estes três fotógrafos. Enfim, tais capítulos serão fundamentados na possibilidade de unir a atividade de documentar, de produzir documentos fotográficos, com a de construir poéticas visuais com este tipo de documentos.

# 1. Documento e fotografia: definições e deslocamentos

## 1.1 Da noção do termo documento

A complexidade do conceito de documento – a que ele se refere e quais são as suas condições de produção e uso – deve-se, principalmente, à mobilidade histórica do significado do termo e, ao mesmo tempo, à sobreposição e simultaneidade dos discursos que apelam a diferentes campos semânticos. Os termos documento e documental aparecem simultaneamente nas artes, nas ciências sociais e naturais, no direito, na historiografia, entre outras áreas do conhecimento, e adquirem ao longo do tempo diferentes significados (PLASENCIA, 2008/2009, p. 1). Assim, partiremos inicialmente do estudo do conceito de documento para investigar posteriormente como a chamada “fotografia documental”, que reúne uma enorme diversidade de propostas éticas e estéticas, se constitui enquanto gênero ambivalente e controverso em relação a determinados momentos históricos.

O historiador Jacques Le Goff (1996) explica que:

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents* e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de ‘papel justificativo’, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo (LE GOFF, 1996, p. 536).

Com base na evolução do termo documento descrita acima por Le Goff, ressaltamos uma sutil, porém importante, mudança em sua significação que substitui claramente a noção original de “ensino” por uma noção mais recente de “prova”, “testemunho”. Entretanto, elas não são exatamente iguais. Assim, a fim de entendermos o conceito de documento, optamos inicialmente pela abordagem filológica deste termo utilizada por Rondinelli (2011) com base nos estudos de Sagredo e Izquierdo (1982). Para estes, um dos caminhos para se chegar ao conceito de documento é o filológico, no qual duas vertentes, etimológica e semântica, se complementam. Enquanto a primeira

corresponde ao nome do conceito e envolve uma questão denominacional, a segunda trata do seu conteúdo e envolve uma questão definicional.

A vertente etimológica nos leva ao questionamento sobre a origem do nome documento. Sua origem, como vimos anteriormente, vem do latim *documentum* que tem, segundo Lopes Yepes (apud SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.171, nota 27) a mesma raiz de *docere*, conferindo ao documento o significado de ensino. Mas qual seria a origem da palavra *docere*?

Ainda de acordo com Sagredo e Izquierdo (1982, p.187), a palavra *docere* tem como procedência etimológica o verbo grego *doxein* (acreditar). Este verbo mantém relações com as palavras latinas *dicere* e *ducere*, que conferem ao termo *docere* o sentido amplo de comunicação, remetendo-lhe, por sua vez, a ensino. No entanto, *doxein* não é a única palavra grega que se refere a *docere*. Os autores explicam que além do étimo “doc” há ainda um outro, o “deic”, do qual se originaram outras palavras ligadas a *docere*, tais como o vocábulo *deigma*, que significa o que se mostra, manifestação, indicação, exemplo e o vocábulo composto *en-deiximon*, do qual deriva *endeigma*. Esta derivação (*endeigma*), além de corresponder à palavra latina *documentum*, apresenta também uma conotação de prova, testemunho, ou seja, uma conotação diferente da de ensino (*docere*).

Em suma, esta análise etimológica mostra que, em latim, o documento refere-se a *docere*, ‘ensino’. No entanto, em grego, o termo relaciona-se *também* com o vocábulo *endeigma* que, diferentemente do latim, conota o sentido de prova, testemunho.

Como as referências etimológicas são, em geral, analisadas somente em latim, é importante notarmos esta conotação de prova oriunda do grego, que expõe assim a imprecisão do significado de documento. Trata-se de uma questão terminológica e conceitual desta palavra devido à ambiguidade de sentidos apresentada pelo seus significados etimológico e léxico, que estão intimamente ligados ao seu significado *usual*. Afinal, como observa Austin (apud SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.163, nota 8), “a linguagem ‘ordinária’ (usual, cotidiana, pré-científica) poderá não ter a última palavra, mas sim tem a primeira. [...] A terminologia científica buscará, sim, a univocidade, mas sem perder de vista suas raízes cotidianas”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “[...] el lenguaje «ordinario» (= 'usual', 'cotidiano', «pre-científico») podrá no tener la última palabra, pero sí que tiene la primera. La terminología científica buscará, sí, la univocidad, mas sin perder de vista sus raíces cotidianas” (AUSTIN, 1974 apud SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.163, nota 8).

Ao discutir a vertente semântica da abordagem filológica, envolvendo assim uma questão definicional, Sagredo e Izquierdo (1982, p.167-168) são enfáticos ao destacar que “o significado de uma expressão linguística se dá em função do uso que os usuários da linguagem ‘fazem’ dessa expressão”.<sup>4</sup> Ainda nesse sentido, afirmam que:

A correlação entre significado léxico e significado etimológico se dá em virtude de uma terceira e decisiva instância: o significado usual. De tal modo que o significado léxico já é resultante de se juntar os usos com os étimos (SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.164, nota 12).<sup>5</sup>

Percebemos aqui a estreita relação entre o significado de um termo e o seu uso, e como esse uso se dá a partir de contextos socioculturais mutáveis. Ou seja, o conceito de documento é oriundo de uma produção social, e as diferentes acepções que ele adquire ao longo do tempo advêm do fato deste conceito ser *construído* no desenrolar das relações e atividades humanas.

Ainda pelo aspecto semântico, a interrogação recai, nesse momento, não mais sobre a origem do termo documento, mas sim sobre o seu significado no dicionário, onde, como vimos, etimologia e usos se misturam.

Buscando a definição e os usos da palavra documento nos dicionários da língua espanhola, Sagredo e Izquierdo utilizam-se primeiramente do mais antigo deles. O *Diccionario de Autoridades*, de 1732, da Real Academia Española de la Lengua, define o documento como: “Doutrina ou ensino com que se procura instruir alguém sobre qualquer matéria, e, principalmente, se toma por aviso ou conselho que se lhe dá, para que não incorra em algum erro ou defeito”<sup>6</sup> (apud SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.168).

Sagredo Fernández e Izquierdo Arroyo ainda destacam outras significações de documento extraídas do *Diccionario de la RAE*, de 1970 e do *Diccionario de uso del español* que, respectivamente, associam o termo a “Diploma, carta, relação ou escrito que

---

<sup>4</sup> No original: “[...] el hecho de que una expresión lingüística tenga el significado que tiene es una función de lo que los usuarios del lenguaje 'hacen' con esa expresión” (SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, 167-168).

<sup>5</sup> No original: “La correlación entre significado léxico y significado etimológico se da en virtud de una tercera y decisiva instancia: el significado usual. De tal modo que el significado léxico es ya la resultante de colisionar los usos con los étimos” (SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p. 164, nota 12).

<sup>6</sup> No original: “Doctrina o enseñanza con que se procura instruir alguno en cualquiera materia, y principalmente se toma por el aviso consejo que se le dá, para que no incurra en algún yerro defecto” (apud SAGREDO e IZQUIERDO ARROYO, 1982, p.168, nota 22).

ilustra algum feito, principalmente os históricos”<sup>7</sup> e “1. Testemunho escrito de épocas passadas que serve para reconstruir sua história; 2. Escrito que serve para justificar ou creditar algo; tal como um título profissional, uma escritura notarial, um ofício ou um contrato”<sup>8</sup> (apud SAGREDO e IZQUIERDO, 1982, p.169).

Analisando os primeiros usos da palavra inglesa *document* citados pelo *Oxford English Dictionary*, observamos que a mesma é associada menos à prova do que à instrução ou à advertência, como neste uso de 1660: “Punição vai para os prisioneiros, mas exemplos vão para o documento de todos os outros”.<sup>9</sup> Já na língua portuguesa, vemos que para o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 1069), documento refere-se a “qualquer escrito usado para esclarecer determinada coisa; qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato, acontecimento, dito etc”. Ou seja, em uma vista *mais ampla* do termo, o documento refere-se a texto escrito ou objeto contendo informações que joguem luz sobre algum tema a fim de, uma vez interpretado, ensinar aqueles que sobre eles se debruçam.

Dessa forma, percebemos que a vertente semântica do termo documento é formada por palavras diversas e variadas tais como doutrina, ensino, objeto escrito (diploma, carta, texto, livro, dossiê) ou ainda testemunho, justificativa, prova. E todas elas encontram-se associadas às referências etimológicas supracitadas, evidenciando deslocamentos dos sentidos que o termo engloba e que transformam-se de acordo com seu uso ao longo do tempo.

Além da análise filológica, um outro caminho que nos parece igualmente enriquecedor para o presente item desta pesquisa é a reflexão sobre as mudanças de significado do termo documento no campo da história. Por isso, recorreremos mais uma vez aos estudos de Le Goff que critica o uso, pelo historiador, deste termo associado à noção de prova, evidenciando um deslocamento oriundo da ideologia positivista-cientificista:

O documento que, para a escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se

---

<sup>7</sup> No original: “Diploma, carta, relación u otro *escrito* que ilustra acerca de algún *hecho*, principalmente de los históricos” (apud SAGREDO e IZQUIERDO ARROYO, 1982, p.169).

<sup>8</sup> No original: “Testimonio *escrito* de épocas pasadas que sirve para re- construir su *historia*. 2. Escrito que sirve para *justificar* o acreditar algo; tal como un título profesional, una escritura notarial, un oficio o un contrato” (idem).

<sup>9</sup> No original: “Punishment goes to the prisoner, but examples to the document of all others”. Oxford English Dictionary, Online Edition (<http://www.oed.com>).



por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (LE GOFF, 1996, p. 536).

Este sentido moderno que o termo documento adquiriu mostra como a sua noção de prova, testemunho ou peça de convicção mais do que a noção de ensino, passou a ser adotada pela narrativa histórica no século XIX. Neste contexto, a legitimação de um fato histórico passaria necessariamente por um processo de escolha e interrogação de documentos que permitisse se chegar às suas mensagens (o que eles dizem?) e se averiguar sua autenticidade (são sinceros ou falsos?).

Além de escolhê-los, interrogá-los e determinar a sua veracidade, os historiadores dedicavam-se preferencialmente à pesquisa de longos períodos e, em nome de uma História mais científica, debruçavam-se sobre estes documentos selecionados com o objetivo de estabelecer relações (de causalidade, de determinação, de antagonismos) entre acontecimentos de épocas muito díspares, apresentando-os dentro de sequências lineares necessárias. Afinal, se por um lado as continuidades eram, para a História tradicional, indispensáveis para se afirmar a cientificidade do conhecimento histórico, por outro lado a descontinuidade, causada pela dispersão temporal dos acontecimentos, deveria ser suprimida pelo historiador na sua tarefa de reconstituir o passado.

Esta forma contínua com a qual as narrativas históricas tradicionais organizam as sucessões de episódios e fenômenos sociais dispersos no tempo é criticada por Michel Foucault (1986) em sua obra *A arqueologia do saber*. Analisando as mudanças ocorridas no campo histórico, Foucault nos ensina que, há dezenas de anos, a História convencional se dispôs a narrar os fatos ocorridos em uma dada sociedade por via da sucessão contínua de eventos e ações, determinando a origem e o progresso dos acontecimentos. Porém, Foucault observa uma mudança no processo histórico atual, que diferencia-se fundamentalmente da concepção tradicional atribuída a esta disciplina.

Para o filósofo francês, a história é essencialmente descontínua. E é esta noção de descontinuidade que muda o seu estatuto. O deslocamento do descontínuo é um dos traços essenciais desta “nova história” cujo objeto de pesquisa não seria mais as sucessões lineares, mas sim um “jogo de interrupções em profundidade”, configurando-se, desse modo, uma verdadeira mutação epistemológica deste campo. Nesse novo contexto, as velhas questões da análise tradicional voltadas para a reconstituição dos encadeamentos dos fatos são substituídas por interrogações de outro tipo: que estratos é preciso isolar uns

dos outros ? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma dessas séries? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas sequências distintas de acontecimentos? (idem, p. 4).

Nesse sentido, as disciplinas chamadas de histórias das ideias, das ciências, da filosofia, do pensamento e da literatura teriam deslocado sua atenção das vastas unidades descritas como “épocas” ou “séculos” para os fenômenos de *ruptura*. Suas questões não são mais sobre por que caminhos as continuidades podem ser estabelecidas, já que estas novas formas de história, ao concentrarem-se na elaboração de sua própria teoria, colocam outro problema que não é mais, como nota Foucault (ibidem, p. 6), “a tradição, o rastro, mas o recorte, o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”.

As questões recaem agora sobre a necessidade de especificar os diferentes conceitos que permitem avaliar a descontinuidade (limiar, ruptura, corte, mutação, transformação). Dessa maneira, a diferença entre a História tradicional e “história nova” reside no fato de a primeira parecer apagar a irrupção dos acontecimentos em prol das estruturas fixas, enquanto a segunda, ao contrário, parecer multiplicar as rupturas, comprometendo assim a continuidade. Contudo, apesar de utilizarem diferentes métodos na análise dos fatos, em ambos os casos os problemas, afirma Foucault, se resumem à “crítica do *documento*”.

Considerado o “fundamento do fato histórico” pela escola positivista do fim do século XIX, como afirmou Le Goff (1996, p. 536), o documento não será, todavia, utilizado da mesma maneira pela História tradicional e pelas novas disciplinas históricas. De um lado a História tradicional, a fim de *reconstituir* o passado, considera o documento como matéria inerte que deixa apenas rastros e, ao buscar interrogá-lo sobre sua mensagem e examinar sua veracidade, relaciona os acontecimentos nele supostamente representados sob a noção de causalidade linear e tempo contínuo. Assim entendido, o documento é tomado como peça probatória e detentora de uma verdade absoluta no sentido de ratificar a narrativa cronológica linear adotada pela História tradicional.

Por outro lado, Foucault (ibidem, p. 7) defende que a história mudou seu conceito e método, preferindo “trabalhar os documentos no seu interior”, organizando-os em

unidades, conjuntos, séries e estabelecendo relações entre eles. Esta nova forma de *elaboração* dos documentos é o que evidencia a mutação da história em relação ao tratamento dos documentos outrora conferido pela História tradicional. Assim, na concepção foucaultiana, a história não é uma forma de utilização de documentos que permitem relacionar, numa rede de causalidades simples, todos os acontecimentos de um determinado período visando resgatar a memória deste tempo passado através de uma narrativa cronológica linear.

A “nova história” se constitui mais precisamente pela sua maneira de “dar status e elaboração à massa documental” (livros, textos, registros, regulamentos, técnicas, objetos, etc.) da qual ela não se separa e a qual deve ser trabalhada. O documento para a “história nova” deixa de ser uma voz distante no passado e torna-se um meio que permite *reconstruí-lo* (não recontá-lo ou reconstituí-lo, como pressupõe a História tradicional). Ao se trabalhar o documento, torna-se possível nele explicar unidades, séries e suas relações. Em resumo, explica Foucault,

A história, em sua forma tradicional, se dispunha a ‘memorizar’ *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto (FOUCAULT, 1986, p. 8).

A contraposição da concepção foucaultiana de história ao conceito e método da História tradicional não passa, obviamente, sem implicar várias consequências, dentre as quais nos parece mais importante para a presente pesquisa destacar o desaparecimento da possibilidade de uma “história global” em detrimento do surgimento da uma “história geral”.

Ainda de acordo com Foucault (1986, p.11), o projeto de uma “história global” busca “reconstituir a forma de conjunto de uma civilização, o princípio de uma sociedade, a significação comum a todos os fenômenos de um período, a lei que explica sua coesão – o que se chama metaforicamente de o ‘rostro’ de uma época”. Já o projeto de uma “história geral” tem como tarefa determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries; que sistema vertical podem formar, qual é, de umas às outras,

o jogo das correlações e dominâncias, de que efeitos podem ser as defasagens, as diferentes temporalidades, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente.

Assim, ao não buscar mostrar a pluralidade de histórias justapostas e nem mesmo assinalar, entre estas histórias diferentes, coincidências de datas e analogias de forma e sentido, a descrição global, afirma Foucault (idem, p. 12), “cinge todos os fenômenos em torno de um centro único”, enquanto “uma história geral desdobraria, ao contrário, o espaço de uma dispersão”.

Nesse contexto, o que nos interessa mais diretamente é ressaltar o fato de o projeto de uma “história global” buscar analisar o passado por meio de documentos que pressupõem a existência de uma verdade única que explique os acontecimentos – a vontade de relacionar a suposta verdade do documento com a realidade. Já na concepção de uma “história geral” proposta por Foucault, a transformação de documentos em monumentos traz consigo o gesto de interpretação e organização de acontecimentos históricos por parte do pesquisador, que assume trabalhá-los a fim de *reconstruir* o passado. Mais do que buscar uma verdade única no documento, o que entra em jogo na “história geral” são, ao contrário, as diversas possibilidades de interpretá-lo.

Com base nos ensinamentos de Foucault (ibidem, p.12), na história em sua forma clássica, o descontínuo deveria ser superado, o que pressupõe, conseqüentemente, como parte da metodologia tradicional do historiador, a escolha e o uso dos documentos de maneira arbitrária e ao mesmo tempo o contorno, a redução e até o apagamento de certos fatos dispersos com vista à sistematização cronológica dos acontecimentos. Ademais, o historiador Jacques Le Goff corrobora, mais uma vez, com esta visão crítica do significado e uso modernos do documento pela escola positivista. Ao considerar a sua utilização de acordo com a angulação de quem detém o poder, Le Goff coloca em xeque a sua objetividade e neutralidade, assim como os valores de autenticidade e verdade atribuídos a ele.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. [...] O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente –

determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta roupagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1996, p. 535 a 538).

Diante disso, como os documentos poderiam se apresentar por si mesmos como provas irrefutáveis uma vez que eram escolhidos ou descartados arbitrariamente para descrever os fatos?

Essa questão é central no estudo sobre a relação entre documento e fotografia, por isso recorremos ainda à reflexão de Navarro (2008, p. 62), para quem uma verdade já não existe no documento, mas possibilidades de interpretação. Segundo ele, o que há no documento são efeitos de verdade cuja evidência precisa ser destruída, sacudida, interrogada. Desse modo, partiremos do pressuposto de que a relação entre documento e realidade está associada aos diferentes tipos de uso que dele se fazem, ou seja, como o documento é interpretado e “trabalhado em seu interior” pelo pesquisador no sentido de organizar e reconstruir os acontecimentos, como proposto por Foucault em sua concepção de uma “história geral”.

Os documentos, sejam quais forem suas formas (textos avulsos, livros, fotografias, esculturas) e tipos de suporte (pedra, tecido, couro, papel, plástico, metal), são entendidos como registros do pensamento e fazem parte de um processo dinâmico de troca de experiências, de compartilhamento de fatos e descobertas entre as pessoas ao longo das gerações. Ainda que o testemunho escrito seja o mais tradicional dos registros documentais utilizados na construção histórica, a noção de documento pode ser ampliada com a inclusão de outros tipos de registros, tais como os registros sonoros (discos, fitas), os fotográficos (imagem estática), os filmicos (imagem em movimento com ou sem trilhas sonoras), e até mesmo os registros em meio digital. Ao afirmar que “não há história sem documento”, Samaran (apud LE GOFF, 1996, p. 540), sugere a ampliação da noção de documento, incluindo, além do texto escrito, o documento “ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou qualquer outra maneira”.

Assim, as críticas ao documento histórico podem ser estendidas à fotografia, já que ela é entendida, paradoxalmente, numa relação de semelhança e credibilidade com a

imagem do real, com a verdade documental, sendo ao mesmo tempo produzida, escolhida e apresentada a partir do olhar do seu produtor que não apenas recorta, como também constrói o que deve ser valorizado segundo a sua intenção ou necessidade, bem como o gosto, a moda e, sobretudo, os padrões culturais de cada época. Isso posto, cabe então entendermos como a fotografia surgiu e desenvolveu-se em relação ao conceito de documento, dando origem a uma diversidade de práticas de documentação fotográfica.

## **1.2 O advento da fotografia: registro objetivo e criação artística**

O advento da fotografia se deu no início do século XIX, período marcado por uma concepção de História inspirada na filosofia positivista, na qual, como vimos, o conceito de documento histórico estava diretamente associado à noção de prova. Esta época era considerada como a “era da revolução”, em razão das grandes revoluções sociais e políticas que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa, notadamente na França. É então neste cenário de revolução e progresso científico que esse novo tipo de imagem surgiu, juntamente com a rápida industrialização, o crescimento das ferrovias, uma acelerada concentração de pessoas nas zonas urbanas vindas das áreas rurais, uma crescente estratificação da sociedade em grupos de operários, comerciantes e um pequeno número de magnatas.

O conceito de fotografia enquanto imagem objetiva e utilitária estava em consonância com a mecanização e o espírito capitalista da época. Desde a divulgação de sua invenção, o seu suposto poder de reproduzir com exatidão a realidade assegurou-lhe um caráter essencialmente documental. Em seu discurso realizado no dia três de julho de 1839, François Arago anunciou, na Câmara dos Deputados, em Paris, a invenção da fotografia por Louis Jacques Mandé Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce (já falecido naquela data), ressaltando as qualidades técnicas e as capacidades deste novo tipo de imagem (o daguerreótipo) de contribuir com os mais variados campos da ciência e da arte. “Uma vez que esta invenção segue as leis da geometria, será possível restabelecer com um

pequeno número de determinados fatores o tamanho exato dos mais altos pontos das estruturas mais inacessíveis”, afirmou Arago (1980 [1839], p. 17).<sup>10</sup>

Similarmente a este discurso, a opinião mais difundida na época considerava que todo o interesse pela fotografia residia em sua origem mecânica, na sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade. Acreditava-se, dessa forma, que a imagem fotográfica era uma transposição direta do mundo visível, uma impressão pela luz e sem interferência da mão humana. Contudo, a crença que, na fotografia, a natureza se reproduzia por si só fez com que artistas, escritores e pesquisadores de diferentes áreas interpretassem-na de maneiras distintas.

Dentre os que a viam como um tipo de imagem precisa e fiel à realidade, destacamos, por exemplo, o escritor Edgar Allan Poe que, em 1840, chegou a considerá-la como “uma verdade em si na supremacia de sua perfeição” (POE, 1980, p. 38).<sup>11</sup> O físico norte-americano Oliver Wendell Holmes, por sua vez, descreveu a fotografia como um procedimento de reprodução puramente mecânica e objetiva, destituída até mesmo de composição humana. Escrevendo, em 1859, sobre os estereógrafos e estereoscópios, dispositivos ilusórios que transformavam um par de fotografias idênticas em uma única cena tridimensional, Holmes afirmou que “a fotografia completou o triunfo, fazendo com que uma folha de papel refletisse imagens como um espelho” (HOLMES, 1980, p.73).<sup>12</sup>

É importante pontuarmos que as expressões “supremacia de sua perfeição” e “completou o triunfo”, empregadas respectivamente por Poe e Holmes, sugerem que a fotografia seja o ápice de um longo caminho percorrido pela ciência em busca de uma imagem que, evoluindo da pintura renascentista em perspectiva e do desenho com o auxílio da câmara escura, reproduzisse pura e diretamente a realidade. Elas sugerem que esse longo processo teria culminado finalmente com a descoberta da fotografia, um tipo de imagem com status de “espelho dotado de memória” (*mirror with a memory*), como ainda a definiu Holmes (idem, p.74). Assim, a crença nesse percurso evolutivo mostra como os relatos históricos tradicionais, geralmente focados no progresso das técnicas, buscaram

---

<sup>10</sup> No original: “Since the invention follows the laws of geometry, it will be possible to reestablish with the aid of small number of given factors the exact size of the highest points of the most inaccessible structures.”

<sup>11</sup> No original: “The variations of shade, and the gradations of both linear and aerial perspective are those of truth itself in the supremeness of its perfection.”

<sup>12</sup> No original: “The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflect images like a mirror.”

explicar, de maneira relativamente homogênea, o advento da fotografia e do cinema no século XIX como a realização de um longo desenvolvimento tecnológico no qual a câmara escura teve um valor de etapa.

Entretanto, em seu livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), Jonathan Crary questiona esta linha de evolução contínua, defende uma história (uma “história da visão”, se assim é possível dizer) que não seja uma simples exposição das mudanças nas práticas de representação e, por fim, explica que:

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejante do sujeito humano (CRARY, 2012, p. 13).

A partir de uma análise interdisciplinar dos *Estudos Culturais*,<sup>13</sup> Crary investiga as relações entre sociedade, tecnologia e pensamento para abordar a construção histórica da visão moderna no século XIX, cujas mudanças mais perceptíveis aconteceram no campo da arte e do entretenimento.

Para o autor, a fotografia tem sido analisada e apresentada como parte de uma história contínua da representação visual, mas, apesar de manter semelhanças com a pintura em perspectiva ou com os desenhos feitos com o auxílio da câmara escura, ela participa “de uma imensa ruptura sistêmica que torna insignificantes estas semelhanças”. Dessa forma, Crary ressalta a necessidade de se examinar uma “reorganização do observador” ocorrida entre os anos 1810 e 1840 a fim de delinear eventos e forças que provocaram, *antes* do surgimento da fotografia, um “deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura” (idem, p.22). Nesse contexto, a invenção da fotografia não seria senão um sintoma tardio das mudanças na sociedade

---

<sup>13</sup> Os Estudos Culturais são caracterizados especificamente por sua natureza interdisciplinar e por sua transitoriedade; uma qualidade já implícita no próprio nome desta disciplina – estudos -, que remete a algo em constante transformação. Os Estudos Culturais articulam em seu interior diversas disciplinas (a economia política, a comunicação, a sociologia, a teoria social, a teoria literária, a teoria dos meios de comunicação, o cinema, a antropologia cultural, a filosofia etc.) e nascem a partir dos estudos realizados por Raymond Williams, crítico de literatura britânico, apontado como um dos criadores desta disciplina, e pelo historiador E. P. Thompson, os quais, ao lado de Richard Hoggart, primeiro diretor do Centro de Birmingham, tecem as primeiras reflexões que irão compor o arcabouço deste campo de pesquisas.



européia do século XIX, na qual o observador se reorganizou e foi, ao mesmo tempo, reorganizado para as novas estruturas de poder.

De acordo com Crary, o observador nunca apreende o mundo em uma evidência transparente, mas sim a partir de um determinado conjunto de possibilidades que o colocam num sistema de convenções e restrições. O ato de observar é, então, problematizado, já que ele pressupõe um sujeito imerso num sistema de técnicas, procedimentos e práticas de subjetivação específicas do seu tempo. E é justamente por isso que Crary, por um lado, propõe a câmara escura como paradigmática do estatuto dominante do observador nos séculos XVII e XVIII e, por outro lado, aborda uma variedade de instrumentos ópticos, principalmente o estereoscópio, como meios úteis para especificar as transformações deste estatuto no século XIX.

Crary explica que, longe de ser um aparelho inerte e neutro cuja técnica poderia ser aperfeiçoada ao longo do tempo, a câmara escura se inseria numa organização muito mais ampla do conhecimento e do sujeito observador. Desse modo, ao questionar a ideia de que o advento da fotografia teria participado de um desenvolvimento tecnológico e ideológico oriundo da câmara escura, Crary reflete sobre as especificidades históricas que marcam a ascensão e o declínio do modelo de visão por ela proposto.

Considerado o lugar da verdade nos séculos XVII e XVIII, o modelo de visão da câmara escura, segundo o autor, torna-se, no início do século XIX, um modelo que obscurece e oculta essa mesma verdade. Assim, para compreender a relação entre os dispositivos ópticos e o observador é necessário o discernimento de que o aparelho e o sujeito são duas entidades distintas. Citando Gilles Deleuze, para quem as máquinas são sociais antes de serem técnicas, Crary reconhece que existe obviamente fundamentos técnicos em comum entre a câmara escura e a câmara fotográfica, mas ressalta que estes aparelhos pertencem a ordenações essencialmente diferentes de representação. Então, ele explica que a câmara escura realiza, nos séculos XVII e XVIII, uma “operação de individuação”, definindo a posição de um observador interiorizado, recluso e autônomo em relação ao mundo, agora, “exterior” (idem, *ibidem*, p. 45).



Figura 1 – Câmara escura, 1646. Fonte: CRARY, 2012, p. 45.

O autor sustenta que seria um completo engano apresentar a câmara escura como um estágio inicial de reestruturação da visão, que prosseguiria nos séculos XIX e XX. Afinal, justifica ele, “a visão pode ser privilegiada em diferentes momentos históricos de maneiras que não são contínuas entre si”. Nesse sentido, o surgimento de um novo observador nesses séculos estaria associado a um contexto em que a *mobilidade do olhar* se torna essencial no processo de percepção das imagens (ibidem, 61).

A mobilidade do observador – que já não se encontra mais imerso dentro da câmara escura, mas está, ao contrário, com o corpo inquieto e ativo fora dela – seria tanto para Maine de Biran como para Goethe (apud Crary, 2012, p. 75) uma pré-condição da observação subjetiva. Ademais, ambos pensadores já não consideravam a observação subjetiva como “a inspeção de um espaço interior ou um teatro de representações. Ao contrário, a observação exterioriza-se cada vez mais, o corpo que vê e seus objetos começam a constituir um único campo no qual interior e exterior se confundem” (idem, p.76).

Crary descreve como Goethe, em sua *Doutrina das cores* (1810), utilizou a câmara escura para provar que, mesmo após o fechamento do seu orifício, o espectador nela inserido ainda via uma imagem circular que mudava constantemente de cor até desaparecer. Ao demonstrar que estes círculos coloridos não mantinham nenhum correlato dentro ou fora do quarto escuro, Goethe anuncia a disfunção e a negação da câmara escura como sistema óptico e como figura epistemológica. Crary então destaca que, segundo Goethe, os conteúdos subjetivos da visão estão dissociados de um mundo objetivo e o próprio corpo produz fenômenos que não possuem qualquer correlato com o mundo externo. Assim, o regime de objetivação e, sobretudo, de separação do sujeito em relação

ao mundo que imperava com a câmara escura é substituído pela subjetividade corpórea do observador.

Ressaltando a importância deste deslocamento do corpo e sua relação com o mundo exterior, Crary analisa os novos aparelhos ópticos inventados no começo do século XIX a partir dos estudos experimentais da pós-imagem como o taumatrópio, a roda de Faraday, o fenacístoscópio, o caleidoscópio, o estereoscópio, entre outros. Ao contrário da câmara escura que, a seu modo, refletia necessariamente a imagem do mundo exterior, as pós-imagens permitiam ao observador conceber uma percepção sensorial *separada* de qualquer vínculo existencial ou algum referencial externo, o que fez aumentar o interesse e curiosidade da sociedade em geral por estes instrumentos: criados inicialmente com o propósito de observação científica, esses aparelhos logo se tornaram uma forma de entretenimento popular.

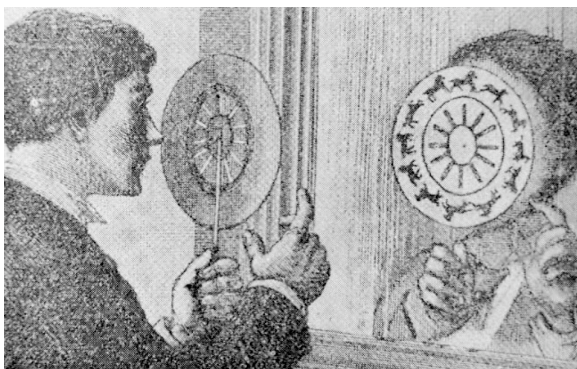


Figura 2 – Fenacístoscópio inventado por Joseph Plateau, em 1831. Fonte: CRARY, 2012, p. 107.



Figura 3 – Estereoscópios em uso na época do Segundo Império francês. Fonte: CRARY, 2012, p. 121.

Destacando especialmente o fenacístoscópio e o estereoscópio,<sup>14</sup> Crary (2012, p.129) considera como características cruciais desses aparelhos a natureza indisfarçável de suas estruturas operacionais e a forma de subjetivação que engendram, pontuando ainda

---

<sup>14</sup> O estereoscópio é um instrumento binocular destinado ao exame de pares de imagens idênticas vistas de pontos diferentes. Ao se colocar neste dispositivo um par de gravuras, desenhos ou fotografias, ele resulta numa impressão mental de uma visão tridimensional a fim de simular a presença “real” de um objeto ou de uma cena física. Crary (2012, p.117) salienta que a “disparidade binocular, o fato evidente de que cada olho vê uma imagem ligeiramente distinta, era um fenômeno conhecido desde a Antiguidade. Mas só nos anos 1830 os cientistas passam a considerar crucial definir o corpo que vê como essencialmente binocular, quantificar com exatidão o diferencial angular do eixo óptico de cada olho e especificar o fundamento fisiológico da disparidade.

que, embora dessem acesso ao “real”, eles não tinham a pretensão de que o real fosse outra coisa a não ser uma produção mecânica, ou seja, uma ilusão óptica. Nesse sentido, o autor defende que o desaparecimento desses aparelhos não tenha sido parte de um simples processo de invenção e aperfeiçoamento tecnológico; para ele, “essas formas mais antigas deixaram de ser adequadas às necessidades e usos da época”. Afinal, no estereoscópio não havia o ocultamento do processo de produção, já que a aparição ilusória da imagem tridimensional “dependia claramente de um envolvimento físico do observador com o dispositivo, o que se tornou cada vez mais inaceitável”. Dito de outra maneira, a aparição do produto final dependia de um sujeito que deveria inserir no dispositivo os cartões estereoscópicos contendo um par de desenhos, gravuras ou fotografias idênticas, revelando que “a natureza composta e sintética da imagem estereoscópica nunca poderia ser removida” (idem, p. 130).

Eis, então, que para resolver este problema da ausência de “realismo” causado pela falta de uma ilusão referencial de maneira mais plena, a fotografia ocupará o lugar do estereoscópio. De acordo com Crary, a fotografia derrotou o estereoscópio como modo de consumo visual da época, pois recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito “livre”, da câmara escura, ainda era viável. Sobre este aspecto, o autor esclarece que:

As fotografias pareciam ser a continuação de códigos pictóricos “naturalistas” mais antigos, mas só porque suas convenções predominantes eram restritas a um pequeno número de possibilidades técnicas (ou seja, as velocidades de obturador e as aberturas da lente, que fizeram com que o tempo decorrido se tornasse invisível e registraram os objetos em foco). Entretanto, a fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmara escura, unidos em um único ponto de vista. Ela transformou a nova câmara em um aparato fundamentalmente independente do espectador, não obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo (CRARY, 2012, p.132-133).

Daí depreendemos que o declínio do antigo modelo de observador da câmara escura dá prosseguimento a um outro processo de racionalização e modernização que surge no século XIX e molda os novos tempos da sociedade industrial. Mudam-se os métodos e as práticas, mas a ilusão referencial é mantida. Ainda que o fotógrafo se encontre fora da câmara e atue como se esta fosse apenas um instrumento inerte (“transparente e incorpóreo”), ele estaria trabalhando necessariamente dentro de um sistema de técnicas,

procedimentos e práticas específicas da câmera fotográfica que proporcionaria uma suposta representação objetiva e direta do real.

A fotografia em seus primórdios foi considerada como um novo tipo de imagem realista, um novo *medium* de comunicação oriundo da ciência, tornando-se na época um símbolo de revolução e progresso. Comparada de maneira geral como qualquer outro tipo de imagem realista, ninguém questionou, como observa Trachtenberg (1980), o fato de ela ser chamada de “*picture*”, relacionando seu desenvolvimento ao aparato existente – a câmara escura e as lentes corretivas ou “objetivas” – associado ao fazer das imagens em perspectiva. Enfim, a única diferença da fotografia em relação à pintura e o desenho em perspectiva realizados com auxílio da câmara escura seria o seu fazer infinitamente mais rápido e mais preciso do mesmo tipo de imagem. Desde que a verossimilhança fosse o seu principal objetivo, a fotografia poderia ser tomada como uma imagem da realidade.

Nesse contexto, a fotografia foi promovida pelas sociedades industrializadas, notadamente na Europa e nos Estados Unidos, como um dos meios mais apropriados para registrar as transformações físicas das cidades, as guerras, as revoluções, os desastres naturais, as condições da vida cotidiana dos homens no mundo, bem como para representar a visão científica sobre as plantas e animais pesquisados pelas ciências biológicas, os sintomas de doenças tratadas pela medicina, os fenômenos dos astros e corpos celestes estudados pela astronomia e sobre tantos outros objetos de pesquisa nos mais variados campos do saber para os quais a fotografia tornou-se uma das principais ferramentas de análise.

Nestas diversas aplicações da fotografia como documento podemos observar os primeiros indícios do surgimento de um gênero específico chamado “fotografia documental”. A nitidez das imagens, a organização em séries e os métodos de catalogação e arquivamento em temas específicos eram algumas das exigências destas documentações que, a partir de meados do século XIX, buscaram descobrir e registrar as mais diversas regiões a fim de construir uma “enciclopédia visual” do mundo. Os exploradores europeus, por exemplo, se dedicaram às missões fotográficas com objetivos científicos na África e também com intuito de documentar o ambiente e as populações principalmente na Ásia e no Oriente Médio, visando fornecer imagens “exóticas” bem ao gosto das sociedades europeias da época que fomentavam, por sua vez, o comércio de postais ilustrados com retratos e vistas dessas regiões, sobretudo do Egito (SOUSA, 2000).

Ademais, diante da acelerada transformação e do quase inevitável desaparecimento de determinados aspectos da paisagem física e cultural, “registrar para preservar” tornou-se, então, uma urgente palavra de ordem. Assim, destacamos alguns projetos com fins comerciais que visavam, no século XIX, à documentação das paisagens urbanas a fim de salvaguardar os monumentos – em construção ou mesmo em vias de demolição – nas grandes metrópoles da Europa e, especialmente na França como, por exemplo, a Comissão de Monumentos Históricos (*Commission des Monuments Historiques*), agência do governo francês composta pelos fotógrafos Henri Le Secq, Edouard Denis Baldus, Hyppolite Bayard, Le Gray e O. Mestral que se empenharam em fazer um inventário fotográfico de igrejas em processo de restauração, fortes, castelos, bem como reconstruções de áreas urbanas, construções de pontes e de novos monumentos.

Um outro importante trabalho de documentação das transformações da capital francesa foi desenvolvido, nos anos 1860 e 1870, por Charles François Bossu (1813-1879). Ao tornar-se, em 1862, fotógrafo oficial da cidade de Paris, Charles Marville, como era conhecido, ocupou-se em documentar não apenas os velhos quarteirões com suas ruas estreitas em vias de demolição, como também os aspectos modernos da nova cidade. Investindo na dimensão estética dos seus registros, Marville buscava enfatizar esta nova e imponente arquitetura e ressaltar as radicais mudanças físicas e sociais por que passava a capital da França.

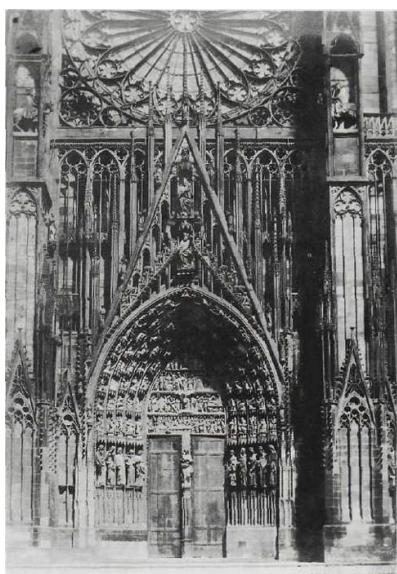


Figura 4 – Henri Le Secq. *Catedral de Strasbourg*, 1851. Fonte: ROSEMBLUN, 2007, p. 100.



Figura 5 – Charles Marville. *Rue de Constantine*, Paris, 1865. (Disponível em: <http://laflaneuse.org/paris-photographie-au-temps-d-haussmann>)

Além das representações da arquitetura e das paisagens urbanas em transformação, a ideia de preservação patrimonial por meio da fotografia também incluía a documentação de aspectos sociológicos e culturais de populações em diferentes lugares do mundo. Assim como na África e no Oriente Médio, estas missões com intuítos colonizadores procuraram igualmente registrar no continente norte-americano, por exemplo, os costumes étnicos das comunidades indígenas nos Estados Unidos e das populações de esquimós do norte do Canadá, que tornaram-se também tema para as lentes dos documentaristas como o fotógrafo Edward Curtis (1896-1952) e o cineasta Robert Flaherty (1884-1951). Enquanto Curtis concentrou-se, durante trinta anos, na documentação fotográfica da vida cotidiana, das cerimônias e do artesanato dos índios norte-americanos, Flaherty teve sua obra voltada para a produção de documentários (principalmente, cinematográficos) sobre os *Inuit*, grupos indígenas esquimós que viviam no Ártico.



Figura 6 – Edward S. Curtis. *A-Thu'wulahu-Mask*. Tsawatenok, 1914.  
(Disponível em: <http://artistadodia.postbit.com/photos/edward-curtis.html>)

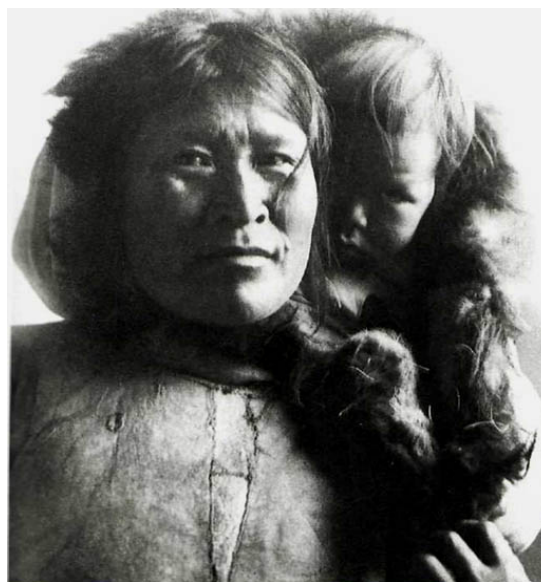


Figura 7 – Robert Flaherty. *Retrato de mãe e criança*. Península de Ungava, 1910 -12.  
(Disponível em: [http://www.all-art.org/history658\\_photography4-2.html](http://www.all-art.org/history658_photography4-2.html))

Contudo, essas documentações são um tanto quanto controversas, já que em suas fotografias os índios norte americanos e os *Inuit* eram, muitas vezes, apresentados em cenas previamente montadas. Enquanto Curtis utilizou-se de casacos, chapéus, lenços e outros adornos que não pertenciam à cultura indígena, e até mesmo vestimentas e artefatos que já estavam em desuso entre eles, Flaherty registrou algumas cenas das tradições dos *Inuit* que não faziam mais parte de seu cotidiano como, por exemplo, a caça com arpão em uma época em que eles já usavam rifles, e não dependiam exclusivamente desta atividade para sobreviver. Assim, tanto na obra de Curtis sobre os índios norte-americanos quanto naquela de Flaherty sobre os *Inuit*, as imagens que são trazidas por ambos dão a ver uma realidade encenada, visando a reconstituição de um cotidiano que, em grande parte, já não existia naquela época. Dessa maneira, mais do que registrar a cultura atual dessas populações indígenas, eles reconstruíram sua condição de vida no passado, a qual desejavam, ao menos na memória, salvar.

Ao não poupar criatividade na busca pela reconstituição de cenas do passado, Curtis e Flaherty utilizaram a fotografia não apenas como ferramenta de registro direto da realidade, mas também como material de construção pictórica, inscrevendo seus trabalhos nas diversas possibilidades estéticas do *medium*. Considerados dois dos pioneiros da documentação fotográfica e cinematográfica, os seus trabalhos colocam em evidência a extrema maleabilidade da noção do termo “documental” e a flutuação de seus critérios. Afinal, desde os primórdios destas atividades de documentação, as fotografias eram tomadas a partir do gosto e imaginação do seu produtor que, no entanto, seguiam os padrões culturais dos rigorosos roteiros prescritos pelas sociedades de geografia ou antropologia da época para que as mesmas fossem realizadas com conotações científicas. As fotografias eram, em suma, fabricadas “segundo as relações de força que aí detinham o poder”, como notou Le Goff (1996, p. 535) a respeito da produção e uso dos documentos.

Estas atividades de produção e uso arbitrário de documentos fotográficos, que colocam em xeque as noções de objetividade e de neutralidade atribuídas à fotografia, também podem ser observadas em outras regiões do mundo. No Brasil, assim como em outros países, a fotografia, substituiu os retratos pictóricos e despertou o interesse das classes mais abastadas da sociedade brasileira pelas novas formas de representação que, comparadas à pintura, apresentavam-se muito mais próximas do real. Dessa forma, não



tardou para que os primeiros fotógrafos estrangeiros, chegando ao país, oferecessem seus serviços como retratistas por meio de anúncios nos jornais locais.

Naquele momento, a produção de retratos era uma atividade essencialmente comercial e garantia a estabilidade financeira dos fotógrafos, mas, além dela, alguns profissionais, estrangeiros em sua maioria, vão se interessar também pela documentação das paisagens naturais e urbanas do Brasil.

Beneficiando-se, a partir dos anos 1860, dos novos processos do colódio úmido e, posteriormente, das placas secas já industrializadas, os fotógrafos dedicaram-se à produção de vistas estereoscópicas e imagens panorâmicas das principais cidades brasileiras e das paisagens naturais do país. Vindos em sua maioria da Alemanha e França como, por exemplo, Revert Henrique Klumb (183? – ca.1886),<sup>15</sup> Augusto Stahl (1824-1877)<sup>16</sup> e Victor Frond (1821-1881), eles exploraram as oportunidades de trabalho no campo da documentação do país, produzindo registros das paisagens naturais, da construção de estradas e ferrovias, de prédios urbanos e propriedades rurais, dos tipos sociais, dentre outros temas que serviam não apenas como objeto de contemplação, mas também como instrumento de análise sobre a população e o território brasileiro.

---

<sup>15</sup> Natural de Berlin, Revert Henrique Klumb teria chegado ao Brasil em 1852. Em novembro de 1855 publicou anúncio divulgando a abertura de sua galeria de exposição onde exibia seus daguerreótipos. Além de usar esse sistema, Klumb também tirava retratos “sobre papel, vidro, marfim”, executava vistas de “chácaras e monumentos” e “fazia reproduções de [...] pinturas, gravuras, plantas de arquitetura, etc.”. Klumb ainda dava “lições de fotografia todos os dias na sua morada”. Participou da Exposição da Academia Imperial em 1860, apresentando uma série de vistas e retratos e foi agraciado com o título de “Photographo da Caza Imperial” em 1861. A obra iconográfica de Klumb é abrangente: sua documentação privilegia principalmente a capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, com vistas de edifícios públicos, de logradouros e muitos outros temas que incluem residências, hotéis, vegetação. Ver: KOSSOY, 2002, p. 189-193.

<sup>16</sup> Augusto Stahl chegou ao Recife em 1853, estabelecendo inicialmente, ao que parece, à Rua do Crespo. Realizou uma série de vistas da cidade de Olinda. Em 1857 associou-se ao “químico photographo” Adolpho Schmidt e ao “artista pintor” Germano Wahnschaffe, ambos recém chegados de Hamburgo. Registrou aspectos das obras da Estrada de de Ferro Recife-São Francisco e retratou o casal imperial por ocasião da visita dos monarcas ao Recife. Em 1860, foi um dos pioneiros a anunciar “retratos em cartão de visita como se usa em Paris”, além de ensinar a teoria e a prática da “arte de fazer retratos segundo o systema de ambrotypo, único processo para o sucesso infalível”. A obra de Stahl é de inegável qualidade técnica e estética e ele pode ser considerado um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil no século XIX. Ver: KOSSOY, 2002, p. 300-302.



Figura 8 – Revert Henrique Klumb. *Mercado da antiga Praça das Diligências*. Petrópolis, Província do Rio de Janeiro, c.1866. Alúmen, 20,9 x 27,4 cm. Coleção Gilberto Ferrez do Instituto Moreira Sales



Figura 9 – Augusto Sthal. *Estrada de Ferro Recife & S. Francisco Railway*. Pernambuco, 1858. Alúmen, 20,2 x 25,9 cm. Coleção Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Porém, os modos de produção fotográfica nessa época já evidenciavam a capacidade do *medium* de não apenas registrar “realisticamente”, como também de construir representações fictícias que, não raro, traziam a marca de seu autor e em alguns casos o seu olhar romântico sobre a realidade como, por exemplo, nas fotografias dos escravos e índios realizadas pelos pioneiros da documentação no Brasil.

O fotógrafo francês Victor Frond realizou um dos mais ambiciosos trabalhos de documentação desenvolvido no Brasil no século XIX. Estendendo-se pelas fazendas de café do interior fluminense e de Minas Gerais, seguindo pela região canavieira de Campos dos Goytacazes até chegar à Bahia, o projeto, produzido por Frond em parceria com o jornalista Charles Ribeyrolles (1812-1860), culminou com a publicação do livro-álbum *Brasil Pitoresco*, lançado no Brasil e na França em 1871. A obra apresenta paisagens naturais e urbanas, monumentos, costumes, retratos da família imperial, entre outros temas. Dentre as 74 ilustrações do livro, destacamos as litografias produzidas a partir das fotografias de Frond sobre o cotidiano dos escravos nas fazendas do interior do país. Estas fotografias feitas por Frond reforçam a ideologia do exotismo – característica marcante nos relatos dos viajantes europeus pelas terras brasileiras no século XIX –, pois elas mostram, observa Magalhães e Peregrino (2004, p. 26), “uma representação idealizada do trabalho escravo, onde o negro é documentado na paisagem que circunda a casa grande em cenas plácidas, destituídas de qualquer indício de conflitos”.



Figura 10 – Litografia de Champagne feita a partir de fotografia de Victor Frond.  
*Escravas descascando mandioca*, s.d. Fonte: SEGALLA, 1998, p. 80.

Outros fotógrafos pioneiros no Brasil como José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) e Marc Ferrez (1843-1928) documentaram não apenas as paisagens urbanas e naturais, mas também as pessoas que viviam no país, com foco nas populações negra e indígena.

Os escravos foram o tema principal das fotografias de Christiano Junior, como era conhecido na época. Nascido no Arquipélago de Açores, ele instalou-se inicialmente em Maceió, em 1862, e ali começou a oferecer seus serviços como retratista. Logo em seguida, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou a sua “collecção de typos de pretos”. Tratava-se de retratos de negros de diferentes nações que eram registrados em poses montadas pelo fotógrafo no estúdio, contra um fundo neutro ou cenários pintados, remetendo assim ao imaginário europeu. Diante de um mercado em plena expansão na Europa no que se refere ao consumo de imagens exóticas, comercializadas à época, principalmente, no formato *carte-de-visite*,<sup>17</sup> a venda destas imagens dependia, portanto, de uma produção “bem ao gosto da antropologia social e das teses racistas em voga na Europa” (KOSSOY, 2002, p. 174).

Estas imagens idealizadas e construídas em estúdio também podem ser observadas nas representações dos indígenas produzidas por Marc Ferrez que, além das vistas de paisagens urbanas e naturais, dedicou-se ainda a documentar comerciantes, mascates e

---

<sup>17</sup> Inventado por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, o formato *carte-de-visite* foi o primeiro sistema de reprodução em massa que produzia 8 fotografias em uma única folha. A pequena imagem – de três polegadas e meia por duas polegadas e meia, montada num cartão ligeiramente maior – era produzida a partir de oito exposições durante uma sessão fotográfica, usando um engenhoso suporte de chapas móveis numa câmera equipada com quatro lentes e um septo vertical e horizontal. Assim, uma vista geral da figura em posições mais naturais e relaxadas se tornou possível, não sendo todas elas necessariamente iguais umas das outras (ROSENBLUM, 2007, p. 62).

jornaleiros nas ruas do Rio de Janeiro, tendo produzido ainda uma série de retratos de índios e objetos da vida indígena na Bahia e no Mato Grosso.



Figura 11 – Christiano Junior. Escravo Confeccionando um Cesto , ca. 1865. Álbumen e cartão de visita, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 12 – Marc Ferrez. *Menino índio não identificado*. Mato Grosso, 1896. Álbumen, 23,9 x 17,9 cm. Coleção IMS.

Com os avanços técnicos, químicos e óticos que permitiram, desde meados dos anos 1850, aos fotógrafos abandonar os seus estúdios e partir a campo para o registro direto do mundo, a guerra tornou-se inevitavelmente um dos temas privilegiados da fotografia. No Brasil, dois conflitos bélicos ocorridos no século XIX podem ser incluídos na história da documentação fotográfica do país.

O primeiro deles foi a Guerra do Paraguai (1864-1870). Travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Uruguai e Argentina, essa guerra envolveu parte das suas batalhas nos estados do Mato Grosso e Rio Grande do Sul. Durante aproximadamente seis anos de conflito, fotógrafos de diferentes nacionalidades seguiram as tropas aliadas, atuando desde Uruguaiana até o extremo sul do território paraguaio. Embora a maioria das fotografias produzidas neste período permaneçam sem autoria, os conflitos que se desenrolaram no Rio Grande do Sul foram documentados por fotógrafos uruguaio e gaúchos que, devido à sua proximidade com o *front* e ao fluxo de combatentes na região, aproveitaram para aumentar a sua clientela com a produção de retratos e vistas dos locais de conflitos. Para uma guerra que provocou mais de cinquenta mil mortes de

brasileiros, sua cobertura por fotógrafos dos países foi bastante tímida, tendo como destaque o trabalho de Carlos César, que produziu um pequeno álbum com dezenove imagens em formato *carte-de-visite*, intitulado *Recordações da Guerra do Paraguai*. Trata-se de retratos posados de soldados e oficiais e vistas dos acampamentos e locais de conflitos, nelas não se encontrando mortos, feridos, nem alguma atividade em ação. Uma produção muito modesta, se comparada ao trabalho do uruguaio Esteban García, que realizou uma ampla documentação com registros de mortes de soldados paraguaios e até mesmo do coronel Gallega (TORAL, 1999; VASQUEZ, 2002; RODRIGUES, 2008).



Figura 13 – Carlos Cesar. Interior da Igreja do Humaitá, durante a Guerra do Paraguai, 1868. Albúmen. Museu Histórico Nacional (RJ).

Vale destacarmos ainda a Guerra de Canudos (1896-1897), já que esse evento bélico mostrou mais claramente como a fotografia se inseriu num processo de construção dos fatos históricos, servindo, nesse caso, como prova, como testemunho visual aos militares para manipular a opinião pública na época.

Esta guerra aconteceu no sertão baiano entre o Exército Brasileiro e os integrantes de um movimento sócio-religioso liderado por Antônio Conselheiro e foi parcialmente documentada pelo fotógrafo Flávio de Barros, que presenciou apenas o último mês dos conflitos. Contratado pelos militares para acompanhar as tropas e registrar as ações durante as batalhas finais desta guerra, o fotógrafo produziu um conjunto de 68 imagens que abrange vários temas. São fotografias das paisagens onde se desenrolaram as operações, do Arraial de Canudos destruído, dos grupos de soldados e oficiais em cenas aparentemente

montadas, do corpo de Antônio Conselheiro, que chegou a ser desenterrado pelos militares para comprovar a sua morte e, finalmente, dos seus seguidores rendidos após a batalha final. Estas imagens foram, pouco tempo depois da guerra, projetadas na então capital federal, e podiam ser “contempladas” pelo público mediante o pagamento de um conto de réis.

Analisando criticamente o trabalho de Flávio de Barros, Zilly (1999, p. 107) afirma que o fotógrafo registrou a guerra a partir do ponto de vista do Exército, ou seja, ele documentou “o olhar do vencedor, encenando o triunfo do homem civilizado sobre os selvagens, os incultos, excluindo quase totalmente os aspectos repugnantes da guerra: miséria, fome, crimes e degola”. O pesquisador observa ainda que esta foi a primeira vez que o próprio Exército Brasileiro optou por documentar uma guerra em fotografias. Assim, as imagens produzidas por Barros

[...] foram um elemento significativo no conjunto dos esforços propagandísticos do exército e das elites, no sentido de uma política de informações e desinformações perante a opinião pública no Brasil e no mundo, com frequentes comunicados para a imprensa nacional e internacional (ZILLY, 1999, p. 107).



Figura 14 – Flávio de Barros. *Rendição dos Conselheristas em 2 de outubro*. Bahia, 1897. A foto é intitulada pelo fotógrafo como “400 jagunços prisioneiros”. Fonte: ZILLY, 1999, p. 112.

A opinião predominante na época era a de que a fotografia, por suas qualidades de registro puro e sem alteração da realidade visível, se destinava essencialmente aos projetos de documentação com objetivo de catalogação das coisas e seres do mundo. Entretanto, a ideia de que a visão subjetiva do artista pudesse se beneficiar da câmara fotográfica como

um meio de se produzir imagens nem tão realistas coexistiu com essa abordagem científica – e mais prevalecente – da fotografia como reprodução fiel da realidade.

Essa ideia, difundida principalmente entre os fotógrafos na Europa, notadamente na Inglaterra, contrariava o conceito da fotografia como espelho do real. Ao contrário dos Estados Unidos, onde inicialmente grande parte dos fotógrafos, aproveitando o potencial de reprodução mecânica da fotografia, exploraram-na, em geral, com fins comerciais na produção de retratos em estúdio e imagens de paisagens urbanas e naturais, monumentos etc, na Inglaterra os fotógrafos amadores e profissionais, sustentando que seu trabalho advinha de sua percepção pessoal do mundo, começaram a defender um tipo de produção ficcional, subjetiva e, em alguns casos, de intenções puramente estéticas.

Em seu artigo “Ficção e encenação na fotografia contemporânea”, Dobal (2013) observa que a fotografia constitui uma espécie de escrita com nuances próprias que a afastam do mero registro do real. Embora analise a obra de alguns fotógrafos contemporâneos, a autora faz uma breve revisão histórica em que cita trabalhos do século XIX nos quais a encenação se fazia presente, lembrando que, desde os primórdios do *medium*, a ficção já infiltrava-se no documento. No contexto da fotografia, ela entende que o realismo ficou identificado com a apreensão da realidade sem intervenção na cena, mas ressalta a impossibilidade de isenção total do fotógrafo, cuja prática envolve mínima e necessariamente a escolha da composição da cena, do enquadramento e do assunto. Já a ficção seria o oposto, envolvendo a manipulação da cena a fim de se passar uma ideia pretendida. Tal manipulação poderia ser feita despreziosa e involuntariamente, como, por exemplo, nos registros aqui apresentados de comunidades indígenas, escravos ou ainda de paisagens naturais, urbanas ou bélicas que eram produzidos e recebidos na época como neutros e imparciais – ainda que seu uso tendencioso revele, na contemporaneidade, as possíveis estratégias de representação na fotografia. “O realismo”, pontua Dobal, “mostra-se portanto como uma involuntária manipulação da realidade para se transmitir uma aparente espontaneidade do registro” (idem, p.77). Há, entretanto, exemplos clássicos na história da fotografia no século XIX nos quais a manipulação ocorreu de maneira deliberada.

Beneficiando-se de processos mais versáteis de impressão fotográfica em papel nos anos 1850, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), por exemplo, foram alguns dos fotógrafos pioneiros na experimentação de técnicas

que desmistificavam a crença na fotografia como reprodução da realidade. Esta suposta fidelidade que a fotografia manteria em relação a um referencial foi colocada em xeque por Rejlander que, em 1857, justapôs cerca de trinta instantâneos obtidos em estúdio para produzir a fotomontagem intitulada *Two ways of life* (Fig. 15), uma alegoria representando as visões do sagrado e do profano, da virtude e da luxúria. Inspirado nos trabalhos de Rejlander, Robinson seguiu explorando as possibilidades de ficção na fotografia. Em sua obra *Fading Away* (1858) (Fig. 16), uma jovem aparentemente doente aparece deitada numa poltrona cercada pela suposta mãe, irmã e o noivo numa atmosfera de tristeza e melancolia. A imagem foi duramente criticada por apresentar uma cena “real” registrada pelo fotógrafo a partir de efeitos estéticos sombrios. Entretanto, a obra revelou-se uma verdadeira encenação, na qual a modelo, *Miss Cundall*, é retratada isoladamente para depois ser montada com outras cinco imagens.

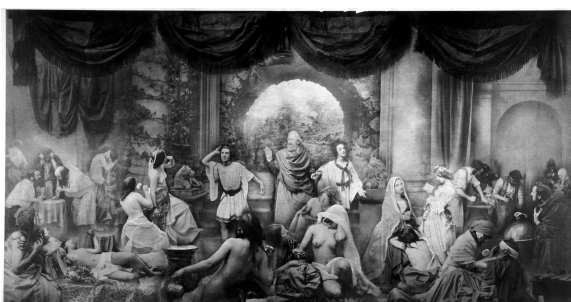


Figura 15 – Oscar Gustave Rejlander. *Two ways of life*, 1857.  
Fonte: ROSENBLUM, 2007, p. 228.



Figura 16 – Henry Peach Robinson.  
*Fading Away* (1858). Fonte:  
ROSENBLUM, 2007, p. 228.

Além desses exemplos, podemos ainda citar os *tableaux vivants* reproduzidos em fotografias no século XIX na Inglaterra. Tratava-se de uma prática que existia independente da fotografia, o que, segundo Dobal (idem, ibidem, p. 81), “garante que a sua utilização era no mínimo o registro de uma performance recorrente em um segmento da sociedade britânica”. Fotógrafo famoso pelo seu pioneirismo no registro da Guerra da Crimeia, Roger Fenton (1819-1869), por exemplo, envolveu-se também em trabalhos mais lúdicos. Em 1854, depois de terem visitado a primeira exposição da *London Photographic Society* da qual eram patronos, a rainha Vitória e o príncipe Albert convidaram Fenton para registrar seus filhos em uma série de *tableaux vivants*. Esta atividade não se resumia somente aos registros, já que os fotógrafos acabavam por se tornar diretores da encenação para alcançar o máximo de expressividade da cena. Isso pode ser observado de maneira



mais destacada nos trabalhos de Julia Margareth Cameron (1815-1879). A fotógrafa é representativa dessa prática e do costume de retratar pessoas posando como personagens de peças e romances conhecidos, de cenas bíblicas ou mitológicas, além de produzir representações de versos de poemas, de tipos exóticos referentes ao contexto colonial, entre outras obras ficcionais que eram exibidas ao lado de retratos em que a pessoa representava a si mesma, porém registrada em cenários arranjados e com luz cuidadosamente preparada (DOBAL, 2013).



Figura 17 – Julia Margaret Cameron. *A Holy Family*, 1872.  
(Disponível em: <https://br.pinterest.com/laboiteairene/photographie/>)

Em seu artigo *Idealism, Realism, Expressionism*, escrito em 1896, Robinson notou que a paixão pelo realismo era “a afetação do momento na arte e na literatura, o que estava tornando algumas das nossas histórias muito sujas” (ROBINSON, 1980, p. 92).<sup>18</sup> Robinson repudiou ainda aqueles que, possuindo, segundo ele, um conhecimento superficial das possibilidades da arte, afirmavam que o fotógrafo era um mero operador da câmera fotográfica e que, por isso, não tinha o poder de adicionar qualquer coisa de si à sua produção. Para Robinson, a fotografia não era uma mera reprodução da natureza, uma vez que o fotógrafo poderia sim idealizar, adicionando a ela verdades e inverdades para melhor mostrar os fatos (idem).

---

<sup>18</sup> No original: “A passion for realism is the affection of the hour in art and literature, and is making some our novels so dirty.”

Outro pioneiro em apontar os diferentes estilos e propósitos da fotografia artística, científica e comercial foi Peter Henry Emerson (1856-1936). O fotógrafo inglês compartilhava dessa visão de que a fotografia teria uma linguagem expressiva e um valor puramente estético, tendo se dedicado a produzi-la e promovê-la como uma forma de arte, um reflexo da impressão visual espontânea do artista sobre o mundo natural. Emerson baseava-se nos princípios da visão dos pintores impressionistas para produzir imagens retocadas à pincel e suavemente desfocadas, explorando efeitos da luz em cenas bucólicas do cotidiano que muito se assemelhavam às pinturas da época, um estilo que ficaria conhecido como pictorialismo.



Figura 18 – Peter Henry Emerson. *Bringing Home the Cows*, ca. 1886.  
(Disponível em: <http://artbit.kr/>)

Este movimento, que ocorreu entre o final dos anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial, foi o primeiro na história da fotografia que buscou promovê-la como objeto de arte. Os fotógrafos pictorialistas, baseando-se nos cânones das belas artes, almejavam, antes de tudo, a “beleza” em suas imagens e desejavam criar uma arte fundada na sua visão subjetiva, nos seus sentimentos e sensibilidade diante do mundo visível. Ao evitar as novas qualidades estéticas proporcionadas pelo aparato técnico, eles passaram a utilizar retoques de pincel, ferramentas de gravuras, lentes de desfoque, goma bicromada, entre outros recursos, visando a produção de imagens com base nos temas e nos cânones estéticos da pintura da época (retrato, nu, paisagens, natureza morta).

Esta tentativa de legitimar a fotografia como uma forma de arte será, posteriormente, criticada pelos movimentos modernos da fotografia no início do século XX como a Nova Visão (*Neues Sehen*), a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) na Alemanha, e a *Straight Photography* (fotografia direta), nos Estados Unidos, pois ao

trabalhar sob os cânones da pintura, os pictorialistas teriam se desviado das questões sobre as especificidades da linguagem fotográfica. Entretanto, é preciso reconhecer que, ao explorar novos processos que fugiam da representação objetiva e direta da realidade, estes fotógrafos contribuíram para o entendimento da fotografia como um meio capaz não apenas de registrar, como também de construir as cenas a partir da sua imaginação.

Dessa forma, podemos, a grosso modo, perceber que inicialmente a história da fotografia se desenvolveu em torno de dois eixos principais. No primeiro encontrava-se a maioria das produções fotográficas com fins documentais e comerciais num embate direto com o real a fim de representá-lo objetivamente. Já no segundo, os questionamentos sobre as diversas possibilidades de imagens e das formas subjetivas de representação marcam um outro tipo de produção voltada para a manipulação da realidade com fins artísticos.

Apesar de essas visões se equilibrarem ao longo da história e de muitos artistas fotógrafos como Rejlander, Robinson, Cameron, Emerson, entre outros, relativizarem a autenticidade do registro fotográfico ao produzirem imagens que envolviam uma carga de ficcionalidade, a tradição que ficou associada à fotografia durante o século XIX foi predominantemente a da documentação, que privilegiou o *medium* como um importante instrumento de pesquisa para intelectuais e cientistas, cuja principal tarefa era a representação direta da realidade.

Com a intenção de informar de maneira clara e objetiva, o documento fotográfico era destinado aos estudos de uma ampla variedade de assuntos, sendo-lhe requerido nitidez, clareza, riqueza em detalhes, objetividade e neutralidade (ausência de toda marca expressiva e ponto de vista do fotógrafo), enfim, um certo “respeito ao objeto mostrado”. Logo, as questões estéticas relacionadas à beleza eram, por sua vez, consideradas de menor relevância, já que o principal objetivo do documento fotográfico era o seu conteúdo informativo, o que, afinal, lhe garantia – ou não – a capacidade de *ensinar* ou até mesmo *provar* algo para a sociedade sobre o tema nele representado.

Diante dessas variações etimológicas e usuais do termo documento, entre ensinar e provar, o que podemos admitir é a importância da fotografia como um meio privilegiado de conhecimento, já que, diferente dos textos, ela registra, por exemplo, certos rostos, gestos, situações e movimentos. A associação direta que se faz entre fotografia e documento enquanto prova deve-se, em parte, à origem mecânica do registro fotográfico, à qualidade nova desse registro ligada ao automatismo de sua gênese técnica

O fato de a fotografia ser produzida mecanicamente e ter a suposta capacidade de duplicar automaticamente o que se encontra diante da objetiva através de um processo físico-químico (reação entre os cristais de prata e a luz que incide pela lente) lhe rendeu o status de imagem objetiva, podendo ser considerada um “documento indiscutível”, uma “prova irrefutável”. A suposta não-interferência do homem – e sua subjetividade – em seu processo de produção conferiu à fotografia, portanto, o poder de revelar, registrar, validar e certificar determinado acontecimento.

Esta confiança generalizada na sua suposta capacidade de reproduzir rápida, fiel e imparcialmente a realidade devido ao seu aparato técnico estava presente entre os mais diversos campos da ciência como a arqueologia, a geografia, a antropologia, a biologia, a medicina e o direito que, entre tantos outros, lhe atribuíam o valor de prova e testemunho. No entanto, não se tratava de uma crença fundada *apenas* na precisão desse novo dispositivo técnico, na qualidade nova desse registro, mas *também* no próprio percurso da sociedade industrial da época.

Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime da verdade, isto é, para inspirar a confiança no valor documental das imagens, não se apoia somente no seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a “racionalidade instrumental”, a mecanização, o “espírito do capitalismo” (Marx Weber), e a urbanização – George Simmel estabelece uma estreita relação entre as grandes cidades modernas, a “exatidão calculista da vida prática”, e a economia monetária, que “afugentou o que restou da produção pessoal e da troca” (ROUILLÉ, 2009, p. 51).

Em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), o pesquisador francês André Rouillé explica que a fotografia surge na metade do século XIX para reformar o “regime de verdade” de uma época na qual as imagens manuais (pintura, desenho, gravura) tinham a função de representar a realidade. Para a sociedade daquele período, a fotografia tornava-se necessária, pois trazia uma visão credível, uma verdade irrefutável, gerando a confiança indispensável à ciência. Dessa forma, a fotografia vai exercer um papel capital de mediação entre os homens e o mundo, pois suas características, como a reprodutibilidade, a fácil mobilidade, a rapidez de produção e o crédito concedido ao seu conteúdo, vão mantê-la em “sintonia com o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro” (ROUILLÉ, 2009, p. 48).

Como observamos acima nesse capítulo, as primeiras missões e expedições fotográficas começaram a ocorrer, tanto na Europa quanto na Ásia e no Oriente Médio, em meados do século XIX, época em que a fotografia já se beneficiava dos avanços tecnológicos que permitiam aos fotógrafos partir para o registro direto do mundo, abandonando assim os estúdios (onde as imagens eram encenadas e o retrato era o principal serviço oferecido pelos profissionais desse período). Produzidas diretamente “em campo” com um certo realismo e verossimilhança que o desenho e a pintura não conseguiam alcançar, a fotografia foi encarada como uma imagem ideal para fazer frente à crise de credibilidade que recaía sobre os documentos pictóricos, considerados atrasados nesse novo contexto social.

De fato, a fotografia vem, na metade do século XIX, responder a grave crise de desconfiança que aflige o valor documental das imagens manuais. [...] Na realidade, o álbum [de documentos fotográficos] é a expressão da perda de credibilidade do desenho e dos croquis diante da fotografia, que escapa a qualquer suspeita (ROUILLÉ, 2009, p. 52).

Ao mencionar o álbum fotográfico frente aos desenhos e croquis, Rouillé se refere ao episódio que reúne, em 1854, o arqueólogo Félicien de Saulcy e o fotógrafo August Salzmann. Depois que as obras de Saulcy sobre Jerusalém suscitaram polêmicas em Paris e aos seus desenhos e mapas foram negadas qualquer validade, Salzmann, com o propósito de rejeitar tais conclusões, “propõe-se a trocá-los por fotografias, a substituir o desenhista, supostamente mistificador, por outro, o sol de quem ‘seria difícil desconfiar da boa-fé’”. Após vários meses, Salzmann recolhe 150 provas que confirmaram, então, as teorias do arqueólogo e colocaram um fim nas controvérsias. Rouillé observa que diferente dos clichês de viagens pitorescas, “o álbum de Salzmann compõem-se de documentos destinados a defender uma tese, de contribuir um debate de caráter científico” (idem).

Esta noção da fotografia enquanto prova fundada em métodos científicos, que prevalecia na percepção comum, era também considerada no campo jurídico. Em meados do século XIX, os tribunais passaram a utilizá-la, demonstrando que o poder de verdade desse tipo de imagem tornou-se um instrumento de convicção essencial ao serviço da justiça. Assim, novos métodos de investigação foram desenvolvidos com a utilização da imagem fotográfica produzida sob condições específicas e com o apoio de medições, cálculos e fichas, que marcariam então o nascimento da polícia técnica. Dentre estes

métodos, destacamos o sistema científico de identificação, ou “sistema antropométrico”, criado, em 1882, pelo então chefe do serviço fotográfico da Prefeitura de Paris, o criminalista francês Alphonse Bertillon (1853-1914).

Buscando facilitar a identificação de prisioneiros reincidentes, Bertillon inventou um método de coleta e arquivamento de seus dados antropométricos, ou seja, das medições de certas partes dos seus corpos (cabeça, nariz, testa, orelha, pés, etc.) que eram feitas com equipamentos específicos tais como réguas graduadas, esquadros e compasso. Organizados em uma ficha de cartão, esses dados, incluindo ainda as impressões digitais do prisioneiro, se juntavam ao seus retratos, de face e perfil, que eram, por sua vez, realizados a partir de regras rigorosas que determinavam o formato das imagens e seus critérios de classificação: a uniformidade da pose, da iluminação e da escala de redução. Além do sistema antropométrico, Bertillon criou, posteriormente, um método de registro, *in loco*, de cadáveres de pessoas assassinadas, cujo produção incluía os dados de identificação, as medidas e as fotografias dos corpos. Esse protocolo científico de representação das cenas de crime, conhecido como “fotografia métrica”, consistia no registro fotográfico feito com uma câmera específica munida de objetiva grande angular e montada sobre um tripé de mais de dois metros a partir de um ângulo aéreo (*en plongé*), que capturava a imagem do cadáver no local onde o assassinato havia se desenrolado. Assim como no sistema antropométrico, essa imagem era colada em uma ficha de cartão munida de escala métrica que apresentava com precisão o corpo da vítima, sua posição, a situação das eventuais armas usadas no crime, os objetos, os traços e todos os tipos de indícios com os quais a análise científica formaria a criminalística moderna a fim de contribuir tanto com o trabalho de investigação policial quanto com aquele dos juízes e do júri (LEBART, 2015, p. 19).

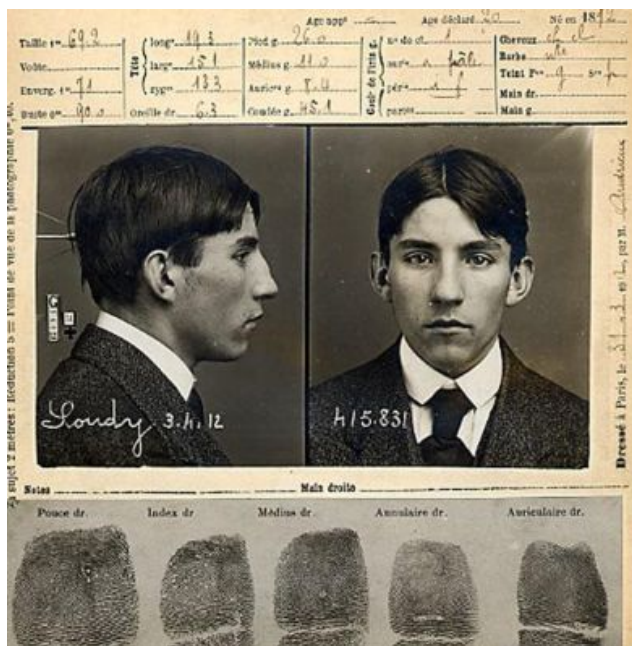


Figura 19 – Ficha antropométrica de Alphonse Bertillon, 1912. (Disponível em” <http://www.filociencias.org/>)



Figura 20 – Fotografia métrica. Assassinato de Madame Langlois, Puteaux, 5 de abril de 1905. Fonte: DUFOR, 2015, p. 23.

Diante dessa busca de Alphonse Bertillon pela produção de imagens imparciais e precisas com fins de revelar, cientificamente, a verdade sobre um determinado crime ou criminoso, é possível percebermos que as questões estéticas tornavam-se inerentes aos aspectos organizacionais, administrativos e técnicos tanto da fotografia métrica quanto do sistema antropométrico de identificação, cujos retratos “objetivos” eram dotados de aparente neutralidade advinda, porém, de uma construção formal bem elaborada.

Durante todo o século XIX, essas imagens eram, de maneira generalizada, consideradas como provas definitivas na maioria dos tribunais, o que mostra que a fotografia produzida por meio de métodos científicos – como, por exemplo, os retratos de Bertillon ou os registros arqueológicos de Salzman, bem como os de vários outros fotógrafos que atuaram em diversos campo do saber – obtinha o respaldo legitimador dos juízes e da sociedade em geral. Afinal o *medium*, como salientou Rouillé (ibidem, p. 51), estava em consonância com o “regime de verdade” da sociedade industrial da época. Ou seja, a fotografia encontrava-se em sintonia com o percurso histórico daquele período marcado pela “racionalidade instrumental, exatidão calculista e confiança no valor documental das imagens”, aspectos que orientavam, no século XIX, as teorias fotográficas

e as práticas de muitos cientistas e fotógrafos envolvidos em missões e expedições científicas pelo mundo com fins arquivísticos e museológicos.

Entretanto, é preciso lembrarmos que esse conceito de documento fotográfico usado nos tribunais como prova cabal não passa sem suscitar calorosos debates que o refutam legitimamente e, muitas vezes, contradizem seu alegado “poder de verdade”. Como observamos anteriormente, desde os primórdios do *medium*, havia artistas e fotógrafos que conheciam as possibilidades de encenação ou manipulação pura e simples da fotografia e interferiam intencionalmente no processo de produção das suas imagens. E tal como nos embates ocorridos entre os campos científico e artístico, no âmbito jurídico alguns a consideravam uma “réplica direta da natureza”, enquanto outros a viam como um artifício manipulável, parcial e falacioso.

Assim, se a imagem fotográfica podia advir não somente do automatismo do aparelho, mas também da maneira com que os fotógrafos a construíam a partir de seus conhecimentos e talentos artísticos, tornou-se necessário saber se a fotografia falava por si só ou se, ao contrário, ela precisava de um contexto que a interpretasse e explicasse sua mensagem. Enfim, como se portariam os juízes diante da questão sobre o que significaria uma fotografia enquanto prova?

Fazendo uma breve revisão crítica da fotografia e seu uso no campo jurídico, a teórica e professora de direito da Universidade da Califórnia (UCLA), Jennifer Mnookin (2015), observa que, nos Estados Unidos, a fotografia começa a ser usada como prova nos tribunais a partir da metade do século XIX, embora, tanto nas audiências quanto fora delas, a sua significação e o seu estatuto epistemológico fossem contestados. Trata-se, segundo a teórica, de dois paradigmas em disputa: um que considera a fotografia como prova particularmente pertinente e o outro que a vê como prova potencialmente enganosa. Nos anos 1870, devido à precariedade dos equipamentos e materiais (câmeras pesadas, lentes escuras e químicos pouco sensíveis à luz), a maioria das fotografias apresentadas em tribunais – reproduções de documentos ou retratos – eram feitas em estúdio. Porém, nos anos 1880, esta realidade mudou com o aparecimento das placas secas de melhor qualidade e as câmeras portáteis, impulsionando significativamente a prática entre os amadores que, conseqüentemente, produziam seus registros factuais e faziam circular estas imagens “incriminatórias” nos tribunais. No entanto, foi somente no final do século XIX que a



fotografia, de fato, passou a ser usada com frequência diante dos juízes, tornando-se mais uma ferramenta probatória em potencial.

Apesar de seu poder de registro, a ideia de que a fotografia não falava por si e requeria, então, explicações e interpretações que a validasse ou não, começou a surgir em alguns tribunais nos Estados Unidos. Em alguns casos nesse país, a fotografia passou a ser tratada não necessariamente como prova, mas, primeiramente, como *evidência*. Ela poderia até provar algo, mas não constituía uma prova em si, cabendo aos seus analisadores considerá-la como qualquer outro “testemunho humano”, como podemos analisar na fala do juiz Charles J. Folger, proferida em 1881 e citada por Mnookin (idem, p.10):

Não mais que uma pintura ou um depoimento escrito, uma fotografia não diz necessariamente a verdade, mas como aqueles, ela *pode*, no entanto, ser uma representação verídica. As fotografias, como a maior parte das provas, são somente sinais. Quando as testemunhas confirmam que estas fotografias são exatamente como a imagem de uma pessoa, nós não vemos por que elas não poderiam ser apresentadas aos juízes. Não a título de elemento decisivo, mas enquanto ajuda para esclarecer o problema em questão e, assim como as outras provas, estariam possivelmente sujeitas à refutação ou à dúvida. [...] *O desenho e a fotografia podem se enganar, assim como uma testemunha. É a imperfeição à qual todo testemunho humano está infelizmente sujeito* (FOLGER apud MNOOKIN, 2015, p.10) (Grifo da autora) (Tradução nossa).<sup>19</sup>

Ao ser comparada a qualquer testemunho humano, que como tal estaria sujeito à imperfeição e precisaria ter a sua autoridade esmiuçada a fim de ser validada, a fotografia, longe da noção inicial de “espelho” ou “reprodução objetiva da realidade”, seria apenas mais uma forma de testemunho visual e não uma prova substancial e formal. Isso mostra que a muito difundida crença na verdade intrínseca da fotografia torna o seu uso jurídico particularmente complexo. Afinal, apesar de as fotografias possuírem indiscutivelmente virtudes documentais, registrando, por exemplo, a cena onde a ação se desenrola e

---

<sup>19</sup> No original: “Pas plus qu’un tableau ou une déposition écrite, une photographie ne dit nécessairement la vérité, mais comme eux, elle *peut* néanmoins être une représentation véridique. Les photographies, comme la plupart des preuves, ne sont que des signes. Lorsque des témoignages confirment que ces photographies sont bien conformes à l’image d’une personne, nous ne voyons pas pourquoi elles ne pourraient pas être présentées aux juges. Non pas à titre d’élément décisif, mais en tant qu’aide pour éclairer le problème en question, et, au même titre que les autres preuves, soumises possiblement à la réfutation ou au doute. [...] Le portrait et la photographie peuvent se tromper, tout comme un témoin. C’est une infirmité à laquelle tout témoignage humain est malheureusement soumis.”

tornando seu resultado visível, o que verdadeiramente podemos aprender com o que vemos neste tipo de imagem?

Diretora do Le BAL,<sup>20</sup> centro cultural em Paris voltado à fotografia principalmente de cunho documental cujas galerias abrigaram a exposição *Images à charge: La construction de la preuve par l'image*,<sup>21</sup> Diane Dufour (2015), assim como Mnookin, trata dessa questão na apresentação do catálogo homônimo publicado por ocasião desta mostra dedicada à imagem produzida como prova. Citando uma das primeiras polêmicas nos tribunais acerca do realismo fotográfico, elas observam que as “fotografias espíritas” de Willian H. Mumler, produzidas no final dos anos 1860, nos Estados Unidos, foram motivo de intermináveis debates sobre o estatuto do que era apresentado na imagem e pela imagem.

Após montar retratos sobrepostos a figuras imprecisas e espectrais que flutuam no segundo plano da imagem, o fotógrafo norte-americano Willian H. Mumler (1832-1884) foi acusado de ter produzido fotografias de “espíritos”. Em 1869, o caso foi parar na Corte de sessões especiais de Nova York na qual várias testemunhas de defesa, ao considerar a fotografia sob critérios realistas, afirmaram que essas imagens haviam sofrido uma intervenção sobrenatural – o que configuraria a crença numa espécie de “realismo sobrenatural”. A acusação, e várias de suas testemunhas, ao invés de considerar essas imagens como prova da existência de espíritos, viram-nas, ao contrário, como a prova flagrante de uma fraude, já que exibiam a dupla exposição de uma mesma chapa fotográfica, não podendo ser automaticamente consideradas como representações verídicas da realidade – elas, desse modo, seriam um tipo de “ilusionismo mecânico”. Os advogados de Mumler, por sua vez, afirmaram que suas fotografias não eram provas, pois não provavam nada dos procedimentos que as geraram. A prova de fraude, alegavam eles, não poderia vir das fotografias em si mesmas. Assim, como a acusação não teria nenhuma outra prova a fornecer, o juiz, apesar de reticente, aceitou o argumento da defesa. Em síntese, como as fotografias não permitiam por si mesmas provar a existência de fantasmas nem a existência de fraude, o juiz não teve outra escolha senão rejeitar as acusações contra Mumler (DUFOUR, 2015; MNOOKIN, 2015).

---

<sup>20</sup> <http://www.le-bal.fr>.

<sup>21</sup> *Images à charge: La construction de la preuve par l'image*. LE BAL, Paris, 4 jun - 30 ago, 2015; The Photographer's Gallery, Londres, 2 out 2015 – 10 jan 2016; Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, 22 mai – 28 ago, 2016.



Figura 21 – Willian H. Mumler. *Master Herrold e seu duplo*, 1870-1872. Fonte: DUFOUR, 2015, p. 11.



Figura 22 – Willian H. Mumler. *Bronson Murray*, 1870-1879. Fonte: DUFOUR, 2015, p. 11.

De acordo com Mnookin (2015, p.12), esse caso ilustra dois pontos importantes no que concerne o uso de fotografias como prova. De uma parte, ele mostra a indeterminação da significação da fotografia, pois a variedade de interpretações provocada pelas imagens de Mumler (prova de fantasmas, prova de fraude e ausência de prova) confirma apenas que a fotografia não tem significação única e incontestável. De outra parte, este caso mostra como estas interpretações da fotografia – seja ela um “espelho dotado de memória” como afirmou o físico norte-americano Oliver Wendell Holmes, seja uma construção manipulável – acabam por se misturar. Enquanto as testemunhas de defesa e de acusação consideraram, respectivamente, as fotografias de Mumler como representações objetivas e instrumentos de ilusão, os advogados do fotógrafo argumentaram que elas não eram prova de nenhuma dessas duas suposições.

Dado a profunda fascinação cultural que a fotografia exercia em seus primórdios, Mnookin (idem) nota que essas diferentes perspectivas poderiam ser reconciliáveis se se considerasse que a imagem fotográfica pode ser “simultaneamente real e ilusória”, um “produto da coexistência destes dois conceitos de aparências paradoxais”, enfim, uma “perpétua combinação de *mimesis* e ilusão” da qual resultaria o seu prazer. Porém, era justamente devido a esse paradoxo que o juiz Charles J. Folger estimou que a fotografia,

por razões de doutrina formal, não podia de modo algum ser considerada como uma prova cabal e definitiva.

Esse debate trazido por Mnookin é interessante, mas aborda o tema a partir de um posicionamento mais contemporâneo do que histórico, mesmo se tratando de um relato do século XIX. A percepção da fotografia que imperou nesse período era diferente. Basta considerarmos, por exemplo, o uso jurídico da fotografia bem mais popularizado naquela época e que contrastava com o lúcido parecer daquele juiz: a técnica inventada por Alphonse Bertillon para registrar/documentar a aparência dos prisioneiros que consistia de uma série de medidas apoiadas pelo uso rigoroso da fotografia.

A discussão sobre a relação entre o real e a sua representação na fotografia implica necessariamente uma reflexão sobre as qualidades paradoxais desse tipo de imagem. Para ser considerada uma prova, a fotografia deveria ser produzida sob o ideal científico da objetividade e transparência da imagem técnica e da neutralidade do ponto de vista do fotógrafo. Ou seja, para ser documento com a pretendida força probatória, ela deveria ser feita sem nenhum efeito estético gratuito e subjetivo que apresentaria a marca do seu produtor – considerado nesse caso um mero operador da câmera. E é justamente o caso do sistema antropométrico de Bertillon ao qual a fotografia muito bem serviu. Ou seja, dentro daquele “regime de verdade” em que se confiava tanto nas aparências, a fotografia foi útil enquanto documento, mas nos tempos atuais, em outro tipo de regime, um relato como o do juiz Charles J. Folger pode ser resgatado. Assim, o que desejamos ressaltar aqui é que a noção de prova da fotografia era aceita em uma determinada época cujos sintomas são justamente alguns usos do *medium* apoiados sobre métodos científicos das sociedades de geografia, antropologia, arqueologia, medicina, direito, entre tantas outras.

Os estudos e reflexões apresentados no presente capítulo demonstram que a imagem fotográfica, mesmo considerada nos seus primórdios quando se confiava mais no seu realismo, não é a representação mimética do mundo, mas uma forma de observar e construir o mundo. Assim como qualquer outro documento, ela pode ser ou não uma representação verídica. Uma fotografia pode conter – ou não – evidências que devem, entretanto, ser sacudidas, interrogadas, como sugeriu Navarro (2008, p. 62), para que então seja tomada como um meio capaz de possibilitar descobertas e ensinar.

É preciso, portanto, que o documento fotográfico passe por um rigoroso processo de análise para que dele se extraia algum sentido, ou até mesmo para que a partir dele se construa/invente possíveis significados. Sem o trabalho atento do seu espectador, a fotografia não deixaria a sua condição de enigma, pois, como bem notou Hito Steyerl (2014, p. 62), “o documento em si – mesmo que ele contenha uma prova perfeita e irrefutável – não significa coisa alguma. Se não há vontade de endossar a ação, investigar o processo, ou simplesmente prestar atenção nisso, sua existência não tem nenhuma serventia”.<sup>22</sup> Ou seja, é preciso que o documento fotográfico passe por um processo de análise das suas condições de produção e uso para que, então, possa significar ou ensinar algo.

Contudo, as variações do significado do termo documento provocam, ainda hoje, interpretações e, sobretudo, usos equivocados de fotografias que as consideram, geralmente, como prova definitivas. Tal como fizemos no início deste capítulo, o teórico político Thomas Keenan (2014, p. 60), atendendo-se também ao deslocamento semântico deste termo (da noção de ensino para a noção de prova), percebe que “mais do que ensinar alguma coisa, o documentário hoje parece muitas vezes estar dando deliberação, impondo a força do fato e gerando decisão ou julgamento”.<sup>23</sup> Nesse sentido, o documento entendido e usado sob a noção de prova seria uma tentativa de colocar um fim aos questionamentos, mas isso não pode ser feito. Como na história, nos processos judiciais ou na vida política, os documentos, sejam quais forem suas formas, não finalizam um caso, mas, ao contrário, eles serão antes contestados, explorados e terão os seus possíveis significados analisados. Podemos, obviamente, admitir que um documento fotográfico mantém um vínculo com a realidade, com “o que aconteceu” e foi registrado, mas ele não prova totalmente como foi o evento em si e nem muito menos duplica-o como um exemplo. Entendemos que os documentos – sejam eles textuais, fotográficos, sonoros etc. – devam ser pensados a partir de um sentido mais amplo e considerados como portadores de informações que, após analisados, podem ensinar e possibilitar descobertas, mas não agirem necessariamente como uma prova decisiva no que diz respeito ao assunto neles representados.

---

<sup>22</sup> No original: “[...] a document on its own – even if it provides perfect and irrefutable proof – doesn’t mean anything. If there is no one willing to back the claim, prosecute to deed, or simply pay attention, there is no point to its existence”.

<sup>23</sup> No original: “Rather than teaching us something, documentary today seems to be designed to shut down deliberation, to impose the force of the fact, and to generate a decision or a judgement”.

Diante desse contexto, podemos, enfim, levantar algumas questões que nos ajudem não apenas a identificar a diversidade de propostas éticas e estéticas que o conceito de “fotografia documental” reúne, mas, principalmente, compreender a formação desse conceito e a posterior flexibilização – e até indefinição – dos seus critérios ao longo do século XX. Afinal, quais são as diferenças entre documentação fotográfica e “fotografia documental”? Como um vasto domínio da produção fotográfica de caráter científico-documental, cuja única característica em comum era o desejo registrar objetivamente os objetos e pessoas diante da câmera, poderia se transformar num gênero específico da fotografia não apenas dedicado à documentação, ao registro dos fatos e fenômenos sociais, mas também preocupado com a forma, a qualidade estética das imagens? Como a história da fotografia procurou definir uma tradição documental e organizar as suas diferentes correntes ao longo do tempo? E, por fim, como os fotógrafos, agrupados sob a definição geral de “documentaristas”, produziam a partir de diferentes abordagens e divulgavam seus trabalhos em formatos e meios os mais heterogêneos entre si?

## **2. Construção e flexibilização do conceito de “fotografia documental”**

Uma vez analisado o conceito de documento, sua origem e seu deslocamento semântico da noção de ensino para a de prova, assim como os primórdios da fotografia no século XIX e suas formas de uso em diferentes áreas das ciências e na arte, partiremos, nesse segundo capítulo, para o estudo específico sobre a pluralidade de práticas e discursos surgidos ao longo do século XX que associam o termo “documental” ora à criação artística, ora ao universo do jornalismo e à prática da reportagem, contribuindo para a flexibilização dos critérios que tradicionalmente definiam as documentações científicas no passado.

Assim, abordaremos as questões sobre a origem do conceito de “fotografia documental” e as suas transformações ao longo do século XX com base nos estudos teóricos sobre o tema e, principalmente, com o foco na apresentação de trabalhos desenvolvidos nessa época. As obras de alguns fotógrafos europeus e norte-americanos fundamentaram a história oficial do gênero e foram essenciais na construção de uma tradição documental no Ocidente, notadamente nos Estados Unidos, mas não sem reverberações no Brasil.

Não pretendemos, no entanto, narrar a história deste gênero fotográfico, mas sim analisar momentos importantes em que alguns fotógrafos e, sobretudo, teóricos contribuíram para a sua invenção e desenvolvimento. Portanto, este capítulo partirá desde o seu surgimento, no começo do século XX, com os primeiros projetos que começam a estruturar o discurso documental, passando pela sua fase de transformação e consolidação por meio, principalmente, da imprensa ilustrada, onde se fortalecem os modelos clássicos “reformista” e “humanista”, até as primeiras rupturas da linguagem tradicional e o surgimento de outros paradigmas mediante trabalhos que questionam tais modelos, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos da documentação fotográfica na contemporaneidade.

Dessa forma, ao descrever e considerar criticamente obras essenciais para o nosso objetivo à luz das teorias contemporâneas, esta revisão histórica visa não apenas refletir sobre como se deu a invenção deste gênero e como o mesmo tem sido reformulado ao longo do século XX, mas, principalmente, estabelecer um diálogo entre as produções

internacionais e os trabalhos de alguns dos principais fotodocumentaristas brasileiros que, a partir dos anos 1940, atuaram na imprensa brasileira, notadamente nas revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*. Afinal, nestas revistas trabalharam os principais responsáveis pela profissionalização da figura do fotógrafo no país e pelo surgimento das narrativas fotográficas que seguiam os modelos das revistas europeias e norte-americanas.

Veremos que o termo “documental”, enquanto denominador de um gênero fotográfico, é inventado em um contexto específico no começo do século XX, quando lhe são atribuídas características que ampliam a compreensão sobre a fotografia para além de seu uso instrumental, diferenciando-o das práticas de documentação que predominaram no século XIX. Por isso, no presente capítulo, analisaremos a sutil relação entre os significados de “documento”, “documentação” e “documental” para que possamos, então, refletir sobre as produções fotográficas contemporâneas que serão analisadas nos três capítulos finais desta pesquisa.

Além disso, destacaremos o quão tênues e imprecisas são as fronteiras entre fotojornalismo e “fotografia documental”, bem como as fronteiras desta com a arte. Muitas produções de cunho documental não estão relacionadas exclusivamente à imprensa e ao uso da imagem fotográfica como meio de comunicação. Os fotodocumentaristas geram produtos variados que podem ser divulgados tanto em veículos de comunicação (jornais, revistas, livros, *sites* na internet etc.) quanto no campo artístico (museus, galerias e coleções públicas e privadas). Por isso, a relação entre arte, fotojornalismo e “fotografia documental” permeará, neste capítulo, a análise histórica do gênero.

## **2.1 Da invenção de um gênero**

Como destacamos no capítulo anterior, o termo documento sob a noção de prova aparece no século XIX, quando então é considerado como uma característica inerente ao meio fotográfico. Trata-se, claro, de um termo mais antigo do que a palavra “documental”, usada pela primeira vez, em 1926, como adjetivo, pelo cineasta John Grierson.

Em um texto sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, publicado na edição de 8 de fevereiro de 1926 do *The New York Sun*, Grierson (1979, p. 25) reconhece o seu “valor documental”, pois se trata de um “relato visual de eventos diários de um jovem da



Polinésia e sua família”; porém, em seguida, ele ressalta que este é um “valor secundário” diante “da grandeza primeiramente alcançada pelo filme por meio de seu sentimento poético para com os elementos naturais”.<sup>24</sup> Como o próprio título do texto indica (*Flaherty's Poetic Moana*), Grierson não encarava este filme apenas como um registro ou descrição da vida daquelas pessoas, mas também como uma produção capaz de transmitir poeticamente a beleza e a harmonia da relação entre o homem e a natureza. Assim, além da capacidade fotográfica do *medium* de representar da realidade, Grierson ressaltou as habilidades do homem com a sua linguagem e as suas técnicas, referindo-se à importância da estética no filme documentário – estética que deveria, contudo, estar a serviço da educação dos seus espectadores.

Em seu mais citado texto, *First principles of documentary*, ele emprega o termo documental, dessa vez no substantivo, para definir um gênero de filmes que, diferenciando-se das produções ficcionais, seria “uma arte nova e vital”, pois trabalharia com cenas e atores reais para melhor interpretar o mundo e, sobretudo, ter uma função pedagógica (GRIERSON, 1932).<sup>25</sup> Desde então, este gênero converteu-se, para a opinião pública, num tipo de documentação historicamente indissociável da construção de discursos, tanto sobre o realismo na fotografia e no cinema como sobre o impacto persuasivo das imagens na esfera pública para induzir mudanças. No entanto, um estudo mais aprofundado mostra não apenas algumas ambiguidades do gênero, mas também a dificuldade de defini-lo (PLASENCIA, 2008; 2009, p. 1).

A aproximação entre o documentário e a criação artística já foi, anteriormente, destacada nas obras de Robert Flaherty e Edward Curtis. Ambos entendiam a fotografia como um meio capaz de representar a realidade e, *ao mesmo tempo*, de recriá-la mediante estratégias que envolviam a montagem de cenas e o arranjo de personagens num verdadeiro jogo de ficção, como pudemos perceber já nos seus projetos de documentação

---

<sup>24</sup> No original: “Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value. [...] But that, I believe, is secondary to its value as a soft breath from a sunlit island washed by a marvelous sea as warm as the balmy air. *Moana* is first of all beautiful as nature is beautiful. [...] And, therefore, I think *Moana* achieves greatness primarily through its poetic feeling for natural elements”.

<sup>25</sup> Ainda as suas teorias pioneiras sobre o documentário tenham sido direcionadas mais ao cinema do que à fotografia, Grierson analisa a capacidade *fotográfica* daquele para representar criativamente a realidade, nos permitindo, portanto considerá-las também válidas para a definição do “documental” enquanto gênero fotográfico.

das comunidades autóctones desenvolvidos no começo do século XX por Edward Curtis. Portanto, estes exemplos mostram que, embora houvesse muitas tentativas de definir o documento fotográfico como um tipo de imagem “realista” e utilitária, cuja principal função era informar por meio da representação direta da realidade, esta noção não se viu livre de práticas de documentação que exaltavam as qualidades estéticas da fotografia e o seu potencial criativo e artístico.

Assim, a diferenciação entre documentação e “fotografia documental” envolve necessariamente o debate sobre a aproximação entre a construção de um gênero e o campo da arte. Sobre esta questão, o pesquisador Olivier Lugon nota que, ainda que a noção de documentação estivesse inerentemente ligada ao meio fotográfico, foi somente no final dos anos 1920 que o termo “documental” passou a definir um gênero específico da fotografia. Quando era apenas um vasto domínio da produção fotográfica de caráter científico, a documentação foi valorizada exclusivamente pelo seu caráter informativo e sua função de testemunho e prova e, por isso, apresentava-se como o antônimo do termo “arte” – o que explica o fato de toda a tradição de legitimação da fotografia como uma forma de criação artística no século XIX evitar sua qualidade de registro puramente mecânico, como fizeram os pictorialistas. Desse modo, foi preciso que as especificidades da fotografia se tornassem não apenas aceitas como também valorizadas no meio artístico para que, nos anos 1930, uma arte documental pudesse existir, unindo dois polos outrora inconciliáveis (LUGON, 2011).

Com o surgimento, no início do século XX, dos movimentos da Nova Visão (*Neues Sehen*), da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) na Alemanha e da “fotografia direta” (*Straight Photography*) nos Estados Unidos, novos critérios para a arte fotográfica foram estabelecidos, valorizando exatamente características técnicas e estéticas deste *medium*, que antes haviam sido rejeitadas pelos pictorialistas em suas práticas que simulavam a pintura. Reprodutibilidade, verossimilhança, nitidez são alguns aspectos explorados pelos novos movimentos modernos da fotografia depois de décadas de uma arte pictorialista distanciada das especificidades fotográficas. Ademais, as suas temáticas relacionavam-se, principalmente, ao mundo moderno e industrializado em oposição aos temas bucólicos ou interiorizados dos pictorialistas.

Uma vez que as características específicas do meio fotográfico foram aceitas no campo da arte, algumas produções de caráter documental começaram a se destacar não

apenas pelo seu conteúdo, mas também pela sua forma. E é neste contexto de aproximação entre documentação e arte que, no final dos anos 1920, o substantivo “documento” – de sentido muito amplo – dá lugar ao adjetivo “documental”, para posteriormente se substantivar, como ocorreria na história do cinema, tornando-se um gênero fotográfico (e também cinematográfico), “o documental”, como explica Lugon a respeito da fotografia:

Não é senão no final extremo desta década que o substantivo dá lugar ao adjetivo, com as possibilidades que este dispõe de descrever mais do que um estado, uma qualidade. Enquanto que, em 1928, na revista *Das Kunstblatt*, a fotografia “como documento”, é ainda colocada em oposição à fotografia “como arte”, um ano mais tarde a fotografia “documental” é, ao contrário, integrada à foto artística, na qual constituirá uma das duas grandes categorias. Enfim, durante os anos 1930, este adjetivo vai se substantivar para se tornar “o documental”, elevando definitivamente esta qualidade ao grau de gênero. (LUGON, 2011, p. 29-30) (Tradução nossa).<sup>26</sup>

Lugon comenta então que, no final das contas, a literatura fotográfica passou a ter dois nomes da mesma raiz, mas fundamentalmente distintos: o documento, entendido como um registro com fins utilitários e instrumentais, serviria para documentar, e “o documental”, enquanto gênero específico, se voltaria, às vezes a estes fins, ou seja, não serviria exclusivamente à documentação, ao conteúdo informativo, mas também à forma, à qualidade estética dos documentos (idem, p. 30).

Portanto, a mudança de documento para o documental é muito importante para a compreensão da diversidade de significados que o gênero adquire ao longo do século XX. A chamada “fotografia documental” vai se desenvolver como uma categoria muito inclusiva que, numa relação com o universo da arte e, sobretudo, com os meios de comunicação (jornalismo), acolhe neste século uma ampla variedade de propostas éticas e estéticas. A definição deste gênero torna-se, assim, uma tarefa muito difícil devido às diferentes acepções que ele abarca, ainda que a exigência de se fotografar “as coisas como

---

<sup>26</sup> No original: “*Ce n’est que dans l’extrême fin de la décennie que le substantif fait place à l’adjectif, avec la possibilité que celui-se réserve de décrire plus qu’un état, une qualité. Alors qu’en 1928, dans la revue Das Kunstblatt, la photographie “comme document” est encore opposée à la photographie “comme art”, un ans plus tard la photographie “documentaire” est au contraire intégrée à la photo artistique, dont elle constituerait l’une des deux grandes catégories. Enfin, au cours des années trente, cet adjectif va se substantiver pour devenir ‘le documentaire’, élevant définitivement cette qualité au rang de genre*”.

elas são” sem alterar a aparência do objeto ou da pessoa diante da câmera tenha sido o primeiro traço que parecia unir todas estas acepções.

Desenvolvidos nos Estados Unidos na transição dos séculos XIX e XX, os trabalhos do fotojornalista dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) e do sociólogo norte-americano Lewis Hine (1874-1940) podem contribuir para o entendimento não apenas do uso da imagem fotográfica como testemunho visual num processo de análise dos fenômenos sociais, mas também das primeiras tentativas de constituição do gênero. Afinal, as suas obras expõem a ambiguidade histórica do termo “documento”, entre a noção de ensino e prova. Suas fotografias eram usadas para provar a verdade de suas palavras ao mesmo tempo em que remetiam claramente à noção de ensino desse termo. Hine trabalhava como professor e suas fotografias eram, principalmente, apresentadas em painéis explicativos em suas aulas e palestras que denunciavam as condições de trabalho infantil nas indústrias norte-americanas. Este caráter engajado e pedagógico também pode ser observado no título bem didático do livro que Riis publicou, em 1890: *How the Other half lives* (Como vive a Outra metade) abordava os efeitos da industrialização sobre os cidadãos de baixa renda nesse país.



Figura 23 – Jacob Riis. *Crianças dormindo na rua Arabs*, Nova Iorque, c. 1890.  
(Disponível em: <https://br.pinterest.com>)

Numa época em que os problemas sociais eram frequentemente ignorados pelas autoridades, esses grupos empobrecidos eram vistos pelas pessoas da classe média como os responsáveis pela sua própria pobreza. Diante desta situação, Riis e Hine buscaram alertar as autoridades para o fato de que eles estavam sendo, na verdade, privados de suas

qualidades humanas. Os fotógrafos, então, decidiram usar as suas fotografias, como meio de comunicação no sentido de despertar a consciência das classes mais abastadas e promover reformas sociais, principalmente, no campo do trabalho e da habitação nos Estados Unidos. Ao mostrar a dura realidade das crianças nas fábricas, as fotografias de Hine, por exemplo, contribuíram de forma decisiva para a aprovação da lei de proibição do trabalho infantil, até aquele momento inexistente em alguns estados americanos.

Essas classes subalternas documentadas por Riis e Hine constituem, no final dos anos de 1920, o tema por excelência de diversos documentaristas que ficaram conhecidos como *concerned photographers*. Esta vertente da documentação, cujo preceito básico era o engajamento na luta por melhores condições de vida e trabalho entre as pessoas combinado com uma linguagem simples, sem efeitos pictóricos ou manipulações, será denominada por Hine de “Fotografia Social” em um texto clássico da história da fotografia escrito em 1909 para a *National Conference of Charities and Corrections*. Em *Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift* – título que também remete à noção de ensino –, Hine (1980) discute o realismo fotográfico e observa que as imagens, sejam pinturas ou fotografias, possuem o poder de nos colocar mais próximos da realidade, pois falam uma linguagem já aprendida desde cedo pelas pessoas. O fotógrafo ressalta ainda que, ao evitarem o não-essencial e as conflitos de interesse, elas podem nos contar uma história de maneira mais condensada e vital, transcendendo inclusive as fronteiras das nacionalidades e da maturidade entre as diferentes idades do espectador. Hine, no entanto, diferencia a fotografia de outros tipos de imagem, afirmando que ela “tem um realismo adicional por si só” e, embora reconheça a possibilidade de se falsificá-la, o fotógrafo ainda assim a vê como um meio poderoso de documentar e jogar luz sobre as injustiças sociais:

A fotografia tem um realismo adicional por si só; ela tem uma atração inerente não encontrada em outras formas de ilustração. Por essa razão a pessoa comum acredita implicitamente que a fotografia não pode falsificar. É claro, vocês e eu sabemos que esta fé desmedida na integridade da fotografia é muitas vezes sacudida, já que se por um lado os fotógrafos podem não mentir, por outro mentirosos podem fotografar. Então, em nossa *revelação da verdade*, torna-se necessário ver que a câmera, da qual dependemos, não contrai maus hábitos. [...] Moral: não despreze a câmera, apesar da existência da fotografia sem compromisso

com a autenticidade (HINE, 1980, p. 111-112) (Tradução e grifos nossos).<sup>27</sup>

A combinação de textos e imagens operadas por Hine tornou-se o elemento decisivo para a sensibilização da sociedade, seja mediante projeções durante suas palestras e aulas nas universidades, seja por meio da construção de discursos visuais e textuais pensados essencialmente para a imprensa – que naquela época já se beneficiava dos processos da autotipia. Assim, além das projeções de fotografias, seguidas de comentários, Hine antecipou o conceito de ensaio fotográfico – que seria desenvolvido pelas revistas ilustradas apenas a partir dos anos 1920 – e inovou, ao produzir montagens em formas variadas: o texto em meio a um mosaico de fotos, em meio a uma sequência fotográfica ou em cartazes ilustrativos.

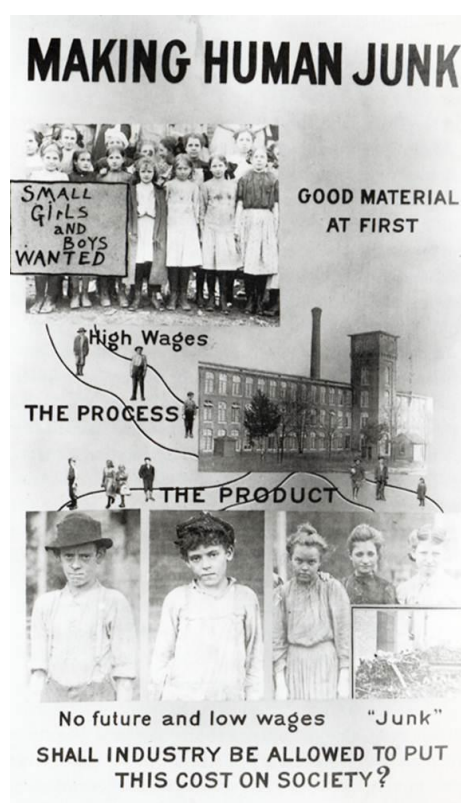


Figura 24 – Lewis Hine. *Making Human Junk*. 1915.

Fonte: LUGON, 2007, p. 386.

<sup>27</sup> No original: “The photograph has an added realism of its own; it has an inherent attraction not found in other forms of illustration. For this reason the average person believes implicitly that the photograph cannot falsify. Of course, you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is of rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph. It becomes necessary, then, in our revelation of the truth, to see to it that the camera we depend upon contracts no bad habits. [...] Moral: Despise not the camera, even though yellow-photography does exist”.

Haja vista a sua maneira inovadora de produção e apresentação das fotografias no início do século XX, Hine, mais do que qualquer outro em sua geração, teria não apenas criado um estilo engajado para a “fotografia social”, mas, principalmente, desenvolvido um modelo de trabalho que seria seguido por diversos fotógrafos, incluindo aqueles que formariam, nos anos 1930, a *Farm Security Administration* (F.S.A), agência do governo norte-americano responsável pela realização de uma das maiores documentações nessa época e, conseqüentemente, pela cristalização do conceito de “fotografia documental”.

Entretanto, Lugon (2011, p. 357) aponta uma contradição no discurso da história oficial, segundo o qual Lewis Hine teria fornecido um modelo para esta agência e, de maneira geral, um modelo para a “fotografia documental” enquanto gênero fotográfico. Afinal, até 1935, data de criação da F.S.A, Hine era conhecido, principalmente, no meio dos reformistas sociais e vivia na pobreza, sendo negligenciado pela vanguarda fotográfica da época. E o seu redescobrimento dataria apenas de 1938, momento em que o historiador Beaumont Newhall, na sua primeira tentativa de escrever a história do gênero, publica na revista *Parnassus* o famoso artigo *Documentary Approach to Photography*, inserindo Hine num contexto artístico juntamente com Henri Le Secq, Mathew Brady, Eugène Atget até Berenice Abbot, Walker Evans, Margareth Bourke White e a F.S.A.

Ainda de acordo com as pesquisas de Lugon (idem), Roy E. Striker, diretor da F.S.A, já conhecia o trabalho de Hine, que lhe enviava, desde 1935, fotografias a fim trabalhar nessa agência, mas ele recusou o fotógrafo, ainda que o mesmo tenha se disposto a aceitar inclusive concessões salariais. Posteriormente, Striker teria se mostrado arrependido, dizendo que o trabalho de Hine o impressionou e que suas fotografias eram exatamente o tipo imagens que a F.S.A estava fazendo. Lugon cita também o nome da historiadora Elizabeth McCausland que teria reconhecido o livro *Man at Work* somente dez anos após de sua publicação, em 1932: McCausland inclui esse livro de Hine como obra pioneira no censo por ela realizado em 1942 e intitulado *Photographic Books*.

Lugon observa que tudo mudou rapidamente após a publicação do artigo de Beaumont Newhall. A partir de então, a fotógrafa Berenice Abbot e Elizabeth McCausland dedicaram-se a promover Hine e sua obra, publicando num espaço de dois anos uma enorme quantidade de artigos sobre sua história e suas fotografias e organizando em janeiro de 1939 uma exposição retrospectiva com seus trabalhos no *Riverside Museum* de

Nova Iorque. Ademais, ao demandarem bolsas de pesquisa e compras de suas fotografias, elas asseguraram o apoio a influentes personalidades que se dedicaram ao estudo do “documental” como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Willian Morgan, Rexford Tugwell e, claro, Beaumont Newhall e Roy Striker. Assim, no momento de sua morte, em 1940, Hine é considerado por McCausland um “papa espiritual da fotografia documental contemporânea e colocado ao lado de [Mathew] Brady e [Eugène] Atget no panteão dos pioneiros do documento humano, do qual ele estava fora há apenas alguns meses antes” (ibidem, p. 357-358).<sup>28</sup>

É interessante notar que em 1909, ou seja, quase trinta anos antes destes debates sobre o seu lugar na história da fotografia e sobre o estatuto das suas imagens, Lewis Hine já se mostrava consciente da importância de se abrir o campo da arte para a documentação social. Isso pode ser verificado no final do seu artigo, quando Hine o conclui citando as palavras de George Eliot sobre a importância da “fotografia social” e sua relação com a arte. Para este, a beleza divina da forma merecia toda a nossa honra e reverência, mas era preciso admitir uma outra beleza que se encontra na profunda simpatia humana. Referindo-se aos principais temas da pintura da época, Eliot (apud Hine, 1980, p. 113) entendia as representações pictóricas de anjos, flores e rostos pálidos sob uma luz celestial, mas pedia que não fossem impostas quaisquer regras que pretendessem banir do reino da arte as imagens de homens e mulheres velhos com rostos cansados e marcados pelo duro trabalho no mundo, assim como as dos pobres casebres onde moravam. Eliot sugeriu que a arte deveria sempre nos lembrar deles, permitindo ainda sempre existir “homens prontos para dar às apaixonantes dores da vida as verdadeiras representações das coisas simples, homens que veem beleza nas coisas simples e se encantam em mostrar o quão bela é a luz do céu que cai sobre elas”.<sup>29</sup>

No que toca as primeiras reivindicações de uma nova arte fotográfica de estética simples e despojada de efeitos pictóricos, os estudos de Lugon sobre as primeiras tentativas de *construção* histórica visando à constituição do gênero documental podem esclarecer alguns aspetos fundamentais para a presente pesquisa. Lugon (2011, p. 359)

---

<sup>28</sup> No original: “Bref, au moment où il meurt, en 1940, il est définitivement élevé au rang de ‘papa spirituel de la photographie documentaire contemporaine’, installé aux côtés de Brady ou d’Atget au panthéon des ‘pionniers du document humain’, dont il était tenu à l’écart quelque mois auparavant”.

<sup>29</sup> No original: “[...] let us always have men ready to give the loving pains of life to the faithful representing of commonplace things, men who see beauty in the commonplace things, and delight in showing how kindly the light of heaven falls on them”.



explica que Hine teria sido negligenciado até o final dos anos 1930 pelo fato de suas fotografias de aparência tão modestas e de conteúdo tão esmagador não poderem sair dos jornais e emergir enquanto obra de arte. Afinal, para se tornarem visíveis como obras, estas imagens de crianças trabalhando sob vigilância nas fábricas teriam que “esperar a ideia de uma tradição documental ser estabelecida no campo artístico e o *componente humano* dominar o seio do movimento documental contemporâneo”<sup>30</sup> (idem) (Grifo nosso).

Apesar da ideia fixa na época de que Hine teria sido um exemplo para a corrente documental norte-americana, Lugon sustenta que, na verdade, foram os teóricos que criaram esta grande figura histórica, a de um pioneiro do movimento. Este caso evidencia, então, a complexidade das relações do movimento documental com a história da fotografia, complexidade que não pode se reduzir a uma simples relação de influência, já que foram os próprios teóricos dessa corrente que se referiram à uma tradição que não existiu antes dos trabalhos dos fotógrafos.

[...] são eles que a inventaram à medida que o movimento se constitui; a ascendência que eles reivindicam é fictícia, ela é um edifício pacientemente construído ao longo da década e ela deve ser analisada como tal, não como um processo evolutivo natural ao longo do qual as obras modernas organicamente floresceram. Continuar hoje a estudar a fotografia deste período se apoiando sobre o contexto histórico concebido pelos seus próprios atores é um erro metódico. É esquecer que o nascimento de uma fotografia documental consciente dela mesma foi inseparável dos esforços realizados por ela para se forjar um passado (LUGON, 2011, p. 359) (Tradução nossa).<sup>31</sup>

Desse modo, o artigo *Documentary Approach to Photography* escrito por Newhall é um elemento essencial que atesta a elaboração de uma primeira história contínua do gênero, cujo principal objetivo foi inventar uma tradição documental e, conseqüentemente, elevar o documentário ao grau de escola, reconhecendo-lhe uma estética e uma genealogia próprias. Este método fundado sobre a veneração da tradição, ressalta Lugon (ibidem, p.

---

<sup>30</sup> No original: “Pour devenir visibles comme œuvres, elles durent attendre que l’idée même d’une tradition documentaire se mette en place dans le champ artistique, et que la composante humaine prenne le dessus au sein du mouvement documentaire contemporain”.

<sup>31</sup> No original: “[...] ce sont eux qui l’inventent à mesure que leurs mouvement se constitue ; l’ascendance dont ils se réclament est fictive, elle est une édifice patiemment bâti au fil de la décennie et elle doit être analysée comme telle, non comme un processus évolutif naturel au long duquel les œuvres modernes viendraient organiquement fleurir. Continuer aujourd’hui à étudier la photographie de cette période en s’appuyant sur la grille historique conçue par ses propres acteurs est une erreur méthodologique. C’est oublier que la naissance d’une photographie documentaire consciente d’elle-même a été inséparable des efforts entrepris par elle pour forger un passé”.

360), muito se assemelha a um funcionamento acadêmico, cuja atitude tenderia a imitar as piores manias das belas-artes, mas, no entanto, “longe de tratar de uma fotografia literária e ostensivamente culta”, a abordagem documental proposta por Newhall referia-se “às formas as mais simples, as mais brutas e as menos artísticas em aparência da fotografia”.<sup>32</sup>

Tratava-se, portanto, de legitimar essas imagens como realistas e, ao mesmo tempo, artísticas, provando que estes registros simples e diretos, ou seja, sem ou com pouca intervenção humana, não eram um dado mecânico imposto pela câmera fotográfica, mas sim uma “herança”, um saber, uma escolha cultural – mesmo após um longo período pictorialista entre os séculos XIX e XX que buscou, de outro modo, promover a fotografia como arte fundada nos efeitos estéticos alcançados pela intervenção do artista no ato fotográfico ou na cópia final. Ademais, é importante ressaltar que, diferente dos pictorialistas com suas preocupações de natureza exclusivamente estética, uma das definições do “documental”, além destas preocupações, incluía um certo engajamento social em suas propostas de trabalho – o que pode ser notado de maneira mais evidente nos trabalhos de Hine e Riis, bem como naqueles dos *concerned photographers* e mais adiante entre os fotógrafos da *Photo League*.

## 2.2 O “estilo documental” e a constituição do gênero

Mais do que buscar a legitimação da fotografia por meio de uma produção de cunho “autoral” que remete a um sujeito preocupado com a “expressão pessoal” – e até mesmo com a busca pela verdade, como veremos nas práticas fotojornalísticas de meados do século XX –, a garantia do valor artístico da imagem fotográfica passaria mais precisamente pelo respeito à essência do *medium*, às qualidades intrínsecas aos registros mecânicos. Produzidos sob conceitos de exatidão e fidelidade à realidade, esses registros impessoais, entretanto, não passam sem provocar as mais diversas interpretações e a definição imprecisa de “fotografia documental”, entre documento e arte, é mais uma das marcas desse tipo documentação fundado sobre o princípio da neutralidade.

---

<sup>32</sup> No original: “Pourtant une telle attitude, qui tendrait à singer les pire tics des beaux-arts, loin de porter sur une photographie littéraire et ostensiblement cultivée, renvoie aux formes les plus simples, les plus brutes et les moins artistique en apparence de la photographie”.

A flutuação dos critérios que determinariam a noção de documento em fotografia implica quase sempre a discussão sobre as fronteiras entre documento e arte, entre registro e expressão pessoal, entre realidade e ficção. Dito de outra maneira, a maleabilidade desta noção provoca, desde os primórdios da fotografia, o debate sobre as diferenças entre a documentação fotográfica e a fotografia pictorialista, entre uma imagem objetiva que reproduziria a realidade de maneira direta através da câmera usada por um “operador”, o fotógrafo, e uma imagem subjetiva, que alteraria o material básico da realidade ao envolver a expressão e a visão pessoal do seu “autor”, considerado, neste caso, um verdadeiro artista. Porém, a obra paradigmática do fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) embaralha estes conceitos.

Apesar de ter realizado, entre os anos 1897 e 1927, fotografias de trabalhadores de rua, mercados, prostitutas, dentre outros temas, Atget tornou-se mais conhecido por documentar uma Paris um tanto quanto inusitada. Em uma época em que a produção documental estava voltada, principalmente, para as questões sociais, Atget produziu cerca de 10 mil fotografias da sua cidade quase sempre desprovida da figura humana: ruas sem pedestres, bares e cafés vazios, parques e jardins silenciosos e detalhes da arquitetura da cidade, com destaque para portas e janelas; imagens captadas com estilo próprio que primavam pela escolha consciente de jogos de luzes e sombras e de ângulos e perspectivas incomuns.



Figura 25 : Eugene Atget. *Notre Dame*. Paris, 1925.  
(Disponível em: <http://masters-of-photography.com>)

Ao fazer ver o estranho em cenas comuns do cotidiano, Atget produziu fotografias que atraíram a atenção de arquitetos, decoradores, editores, colecionadores e também de

artistas como Man Ray, pintor e fotógrafo ligado ao Surrealismo, movimento artístico que publicaria, em 1926, algumas das fotografias na sua revista *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Além disso, a obra de Atget foi também descoberta pela fotógrafa norte-americana Berenice Abbot que, após visitar o seu estúdio em 1929, comprou algumas de suas fotografias e as levou para os Estados Unidos, lançando-as numa intensa campanha de promoção internacional. No entanto, se por um lado as fotografias de Atget eram atraentes aos profissionais de diversas áreas como arquitetos, decoradores e pintores que as compravam pela sua riqueza de detalhes e, especialmente, aos surrealistas, por abordarem aspectos da cultura popular parisiense, por outro lado, o interesse de Abbot deveu-se ao caráter artístico das fotografias, pois a fotógrafa as via como objetos acabados, prontos para exposição e publicação (NESBIT, 1998, p. 400; LUGON, 2007, p. 371; ROSENBLUM, 2007, p. 271; SOULAGES, 2010, p. 161; POIVERT, 2010, p. 171).

Paris foi uma das cidades mais fotografadas na transição dos séculos XIX e XX, mas foi, provavelmente, por meio da obra de Atget que o projeto de documentação do patrimônio tenha sido desenvolvido de forma mais destacada. Afinal, o fotógrafo desempenhou, não intencionalmente, um papel fundamental no estabelecimento do conceito de “fotografia documental” enquanto um tipo de imagem capaz de encarnar funções distintas, e até mesmo consideradas contraditórias.



Figura 26 – Eugène Atget. *Au Tambour*, 63 quai de la Tournelle, 1908. (Disponível em: <http://masters-of-photography.com>)

A fotografia acima, por exemplo, apresenta, assim como boa parte de seu trabalho, uma cena banal de Paris. Nela, a fachada externa de um café ou restaurante pode ser identificada pela parte direita do letreiro com as possíveis iniciais da palavra “vin” (vinho, em francês), um tambor pendurado sobre o vão de entrada que dá nome à fotografia e, provavelmente, ao local e um cardápio exposto na entrada preso à grade de ferro de uma das vitrines pela qual se vê uma mesa com um bule de chá. No interior do restaurante vemos pelo vidro da porta – ainda que com dificuldade devido ao reflexo da luz de um dia nublado – um cliente ao fundo portando um sobretudo preto e passando indiferente àquela cena cotidiana, com exceção para outros dois homens que, com olhares curiosos, observam a ação do fotógrafo. Trata-se de um simples documento que apresenta a fachada de um estabelecimento comercial, mas, ao mesmo tempo, uma pergunta central pode ser feita: à quê essa imagem se associaria no contexto geral da cidade e em relação a outras fotografias de Atget? As possibilidades infinitas de leitura do seu trabalho podem ser entendidas, em parte, pelo fato de os surrealistas verem em seus documentos banais uma “surrealidade” que estaria presente na realidade aparente de cenas simples do cotidiano. Seja nas fachadas de cafés e restaurantes, seja nas ruas, avenidas ou jardins vazios da presença humana ou ainda na vista de uma igreja cercada de árvores desfolhadas, uma riqueza de informações sobre aspectos culturais podem ser extraídos mediante um olhar atento de um espectador munido de um mínimo de conhecimento sobre essa cidade. É quando o tambor remeteria ao gosto francês pela música, o movimento da clientela no local à cultura boêmia dos parisienses ou mesmo a vitrine de vidro com grades de ferro à necessidade de segurança do ambiente contra um possível ato de violência ou manifestações que ocorriam e ainda ocorrem constantemente em Paris. É, então, entre o evidente e o enigmático que a fotografia revelaria a ambiguidade de seus sentidos e que um mero documento fotográfico poderia ser entendido como uma imagem rica e portadora de significados múltiplos e contraditórios que, como na arte, estaria à espera de um olhar questionador. Dessa forma, com base nessa e em muitas fotos de Atget, o seu trabalho se distanciaria do âmbito da denúncia social para abarcar, por meio da noção de neutralidade, a complexidade da imagem fotográfica em sua propensão a suscitar múltiplas questões e interpretações, como o faz uma produção artística.

Assim, às fotografias de Atget foi atribuído um duplo valor: primeiramente, o de registro da realidade e, em seguida, o de criação livre do fotógrafo, considerado, então, um

artista. Esta mudança de estatuto da obra de Atget é crucial para entendermos a flutuação dos critérios que determinam a noção do termo “documento” em fotografia e sua relação com a arte. Afinal, como um documentarista, cujos trabalhos faziam parte de um longo projeto arquivista da cidade de Paris, poderia ser consagrado ao posto de autor e suas fotografias serem expostas e comercializadas como objetos de arte?

A passagem do “sem-arte à arte” é tratado por François Soulages em seu livro *A estética da fotografia*, no qual ele identifica como “sem-arte” aquilo que não é feito com a intenção, vontade ou pretensão artísticas e afirma que “a maior parte das fotos pertence primeiramente à esfera do sem-arte” (SOULAGES, 2010, p. 159). A classificação de uma fotografia como obra de arte, documento ou mesmo mero registro pessoal de recordação dependeria, observa Soulages, do discurso estético à sua volta e do “ângulo” em que ela é vista, ou seja, do seu processo de apresentação e recepção (quem e como a vê). Soulages ressalta ainda que Jean-Claude Lemagny faz uma “distinção fundamental” ao dizer que não “se pode considerar uma foto como documento ou como obra de arte, mas sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte” (idem). Dessa maneira, não se trata de fotografias distintas, a documental e a artística, mas, sim, de “uma postura do sujeito que, diante de uma foto, a recebe num horizonte de expectativas que é da esfera da documentação ou da arte” (ibidem).

Para Soulages, o exemplo de Eugène Atget é paradigmático para se refletir sobre o deslocamento do “sem-arte à arte”, um deslocamento que percorre toda a história da fotografia e, talvez, toda a história da arte. Esta reflexão recairia, então, sobre o necessário questionamento da radical mudança de opinião pela qual a obra de Atget passou e a “surpreendente utilização/comunicação/interpretação que dela fez Berenice Abbot” (SOULAGES, 2010, p. 161). Produzidas com a finalidade estritamente comercial, elas foram pensadas pelo próprio fotógrafo como imagens práticas e publicadas como registros documentais da época. Não obstante, após serem “descobertas” por Abbot, mudaram completamente de status ao serem expostas em conjunto nos museus, onde eram recebidas como objetos artísticos.

A transformação do trabalho fotográfico em obra, nos explica Soulages, tem como causa a inacabável recepção estética realizada graças à coerência das fotos escolhidas e, portanto, graças à exploração e o aproveitamento de suas potencialidades. Esta transformação se dá, primeiramente, então, na passagem de uma foto isolada a um

conjunto de fotos, momento em que a imagem pode assumir uma força, um interesse e uma multiplicidade de sentidos extraordinários. Soulages sustenta que, para todo objeto artístico (seja uma foto, um verso, um quadro, etc.), seria necessária uma dupla dialética. Inicialmente, uma dialética generalizante parte do objeto particular até chegar à obra total, na qual um trabalho de contextualização provocaria uma transformação de um trabalho documental, como o de Atget, em obra estética. Em seguida, apareceria uma dialética particularizante que, uma vez situado o objeto na totalidade da obra, retorna ao objeto particular. Assim, esse objeto pode ser recebido em seu isolamento. É por isso que “uma foto isolada pode escapar, numa primeira visão, a uma recepção estética, e depois, após a dupla dialética, ser recebida como objeto artístico” (idem, ibidem). Em suma, trata-se de um trabalho de agrupamento das imagens fotográficas que, contextualizadas em sua totalidade, são apresentadas por meio de ensaios com narrativas sequenciais ou organizadas e expostas em séries, constituindo assim blocos de fotos reunidas segundo critérios específicos que as aproximariam.

Voltado mais para a produção de imagens práticas do que para imagens estéticas, Atget prezava pela beleza no registro das cenas, mas não via suas fotografias como obras de arte, e, sim, como “*documents pour artistes*” (documentos para artistas), como ele mesmo as classificava, incluindo neste termo, principalmente, as vistas urbanas que predominavam em sua obra, como vimos acima na famosa imagem da Igreja de Notre Dame e da fachada de um café. Dessa forma, Atget, de maneira extremamente modesta, pois não intencional, propôs uma outra arte (uma arte fotográfica) fora da “Arte” maior, promovendo conseqüentemente a aliança de duas esferas até então opostas, a da documentação arquivista e a da criação livre.

Em seu artigo *A pequena história da fotografia*, escrito em 1931, Walter Benjamin (1994) define a obra de Eugène Atget como um trabalho artístico. Na sua opinião, Atget foi “o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional especializada em retratos, durante a época da decadência” (BENJAMIN, 1994, p. 100). Benjamin considera decadente o período de pós-industrialização da imagem fotográfica, a partir dos anos 1880, quando se inicia a produção massificada de fotografias convencionais por profissionais que as ofereciam à classe burguesa sob a “aura” da obra de arte. Assim, o trabalho de Atget teria sido também muito importante para sanear e purificar esta atmosfera decadente, já que ele “começa a libertar o objeto da sua aura, nisso

consistindo o mérito incontestável da moderna escola fotográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Entre diversos fotógrafos e teóricos, Eugène Atget seria considerado o pioneiro da fotografia moderna, e é também nesse sentido que os seus trabalhos contribuíram para a construção do termo “fotografia documental”, ainda que o mesmo, até anos 1930, não tenha sido muito bem definido. De fato, alguns aspectos na obra de Atget são fundamentais para tal construção como a recusa do fotógrafo em considerar como arte os seus “documentos para artistas”, a temática voltada essencialmente ao cotidiano da cidade e à vida das pessoas nas ruas e, por fim, a reflexão que ela provocou, levando ao entendimento da fotografia como um documento de sentido ambíguo. Sua importância para o movimento documental se dá, então, na medida em que a forma simples, direta e antiartística de seus documentos é incorporada, posteriormente, aos projetos de alguns fotógrafos norte-americanos que, a ela, adicionam o *engajamento* na luta política através de um olhar crítico sobre a realidade social, componente essencial para a fundamentação do estatuto documental que se consolidaria nos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos com o trabalho da *Farm Security Administration*. Dentre os fotógrafos dessa agência, da qual trataremos mais à frente nessa pesquisa, destaca-se Walker Evans (1903-1975), que, não por acaso, se interessaria mais pela força enigmática dos “meros” documentos de Atget, bem como pela frontalidade dos retratos de August Sander, do que pelas fotos “artísticas” dos movimentos modernos na Alemanha em atividade nessa época. Em suma, o que Evans viu em comum entre esses dois fotógrafos e soube captar foi o afã classificatório e a busca de um realismo aparentemente objetivo, mesmo que as fotos da primeira metade do seu emblemático livro *American Photographs*, não seguissem essa linha.

Olivier Lugon (2011) observa que, em meados dos anos 1920, o pictorialismo, que dominava a cena fotográfica desde o final do século XIX, foi unanimemente rejeitado pelos mais variados movimentos modernistas da fotografia como a Nova Visão e Nova Objetividade, na Alemanha, e a *Straight Photography*, nos Estados Unidos. E é através da identificação da natureza diversa das suas experimentações estéticas que o pesquisador busca ressaltar as suas influências na formação da ideia de “fotografia documental”, que se desenvolveria com mais vigor nos Estados Unidos.

Ainda que criticasse as manipulações dos pictorialistas e propusesse uma renovação da visão pela máquina, a Nova Visão, em seu entusiasmo pela tecnologia, viu a



extrema popularização dos seus procedimentos tornarem-se receitas formais. A tendência de suas imagens aos excessos formais será duramente avaliada por críticos alemães por ocasião da famosa exposição *Film und Photo (Fifo)*, organizada por Laszlo Moholy-Nagy, em 1929, em Stuttgart, na qual foram apresentados centenas de trabalhos fotográficos e cinematográficos da época. Moholy-Nagy reservou às obras da Nova Visão a sala de introdução da mostra que, seguindo a tendência desse movimento, apresentou fotografias com vistas inusitadas e efeitos espetaculares: são imagens com enquadramentos incomuns (plongées e contra-plongées), além de *close-ups*, sobreposições, fotogramas e fotomontagens. As críticas, portanto, devem-se a estas receitas formais do movimento que foram vistas, segundo Lugon (idem, p. 63), como um novo academicismo e uma forma moderna de pictorialismo, já que “o que visava à abolição do formalismo e da imitação pictórica em proveito de um olhar novo, acabou condenado a uma experimentação vã de ateliê, superficial e sem objeto, como maneirismo e puro jogo formal”.<sup>33</sup> Lugon destaca que, no entanto, a seção norte-americana da exposição, apesar de seu tamanho modesto, recebeu elogios consideráveis. Ela foi inteiramente montada com fotografias dos representantes da *Straight Photography* como Edward Steichen, Edward Weston, (ambos responsáveis pela seleção dos trabalhos), Imogen Cunningham, Paul Outerbridge, Charles Sheeler, Ralph Steiner e Brett Weston. Considerada por muitos críticos como o “auge” da exposição e o “remédio” dos erros da Nova Visão, a seção norte-americana foi valorizada pelo fato de suas fotografias demonstrarem o “respeito pelo objeto, a exatidão e uma qualidade técnica desconhecida na Europa”. Em uma outra perspectiva, os críticos também observaram que a busca dos norte-americanos pela “precisão” e “clareza” dos registros os aproximavam, em parte, da Nova Objetividade, exceto no que diz respeito à aberta fascinação desse movimento pela modernidade industrial.<sup>34</sup>

Essa busca pela precisão, essa clareza na descrição do objeto são certamente compartilhadas pela Nova Objetividade alemã, mas a seção americana testemunha, em comparação, uma reserva expressiva ainda mais profunda e uma modéstia inédita na Alemanha. Ela não parece se envolver em nenhuma complexidade metafísica, onde os *close-ups*

---

<sup>33</sup> No original: “Ce que visait à l’abolition du formalisme et l’imitation picturale au profit de l’apprentissage collectif d’un regard neuf se trouve à son tour condamné comme vaine expérimentation d’atelier, superficielle et sans objet, comme maniérisme et pur jeu formel”.

<sup>34</sup> É preciso ressaltar que havia também nos Estados Unidos esse fascínio pelo mundo industrial que ecoou entre alguns dos seus fotógrafos norte-americanos ligados ao movimento da *Straight Photography*, embora neste país isso tenha se dado de forma menos apolagética.

alemães aparecem muitas vezes impregnados de uma verdadeira religiosidade diante dos mistérios engrandecidos da natureza e da máquina (LUGON, 2011, p. 68-69) (Tradução nossa).<sup>35</sup>



Figura 27 – Albert Renger-Patzsch. Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928.  
(Disponível em <http://timothyquigley.net>)

Embora a Nova Objetividade e a *Straight Photography* tenham sido consideradas muito próximas em sua elaboração plástica, a crítica alemã, que já vinha observando os trabalhos dos norte-americanos desde exposição *Film und Photo*, reconhecia entre estes uma maior simplicidade e modéstia não apenas na escolha dos objetos, como também na maneira de fotografá-los. A produção nos Estados Unidos, além de voltar-se ao aspecto humano, parecia também recair mais precisamente em objetos banais do cotidiano – como pode ser observado nas fotografias de Paul Outerbridge e Ralph Steiner – que eram registrados de forma mais calorosa e afetiva do que a maneira, geralmente, fria com que, por exemplo, Albert Renger-Patzsch (1897-1966), um dos expoentes da Nova Objetividade, focava não apenas a natureza, mas também os objetos, a arquitetura e as instalações industriais do seu país.

---

<sup>35</sup> No original: “Des nombreuses critiques la présentent comme le sommet de l’exposition et le remède aux errements de la Nouvelle Vision. On loue chez elle le respect de l’objet, l’exactitude du rendu et un qualité technique inconnue en Europe. Cette recherche de la précision, cette clarté dans la description de l’objet sont certes partagées par la Nouvelle Objectivité allemande mais la section américaine témoigne, en comparaison, d’une une réserve expressive encore plus poussée et d’une modestie inédite en Allemagne. Elle ne semble s’embarrasser d’aucune lourdeur métaphysique, là où le gros plans allemands apparaissent souvent pétris d’une véritable religiosité devant les mystères magnifiés de la nature et de la machine”.

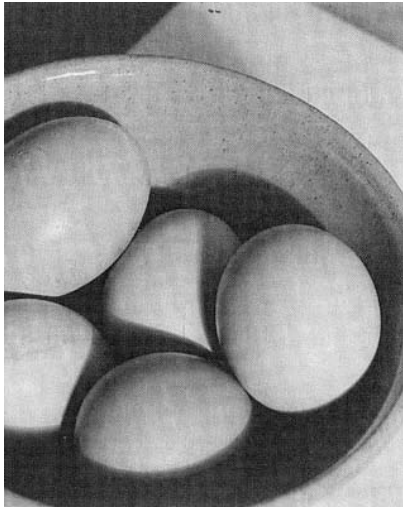


Figura 28 – Paul Outerbridge.  
*Eggs and bowl*, 1922.  
(Disponível em: <http://www.artnet.com>)



Figura 29 – Ralph Steiner.  
*American Rural Baroque*, 1929.  
(Disponível em: <http://www.artnet.com>)

Nesse sentido, a análise de Lugon sobre os movimentos modernos na fotografia aponta uma estreita relação entre esses dois países, na qual os norte-americanos souberam valorizar e explorar alguns aspectos da objetividade alemã como a frontalidade, a precisão e a clareza na descrição dos objetos fotografados. No entanto, Lugon parece querer destacar o fato de os norte-americanos terem, desde o começo, buscado despertar o olhar para os *aspectos sociais* da fotografia que estavam sendo esquecidos pelos alemães.

De todo modo, nos anos 1930, a polêmica se articulava em torno da questão do realismo e, sobretudo, do valor documental das imagens, e ambos os movimentos nesses dois países foram contestados devido aos seus valores puramente estéticos e sem engajamento social. O movimento da Nova Objetividade enfrentaria duras críticas pelo fato de os seus fragmentos da realidade transformados em imagem possuírem um caráter meramente decorativo, não apenas não ensinando nada sobre o mundo, mas também impedindo o acesso a sua complexidade histórica e social. E, por sua vez, a *Straight Photography*, mesmo tendo como dogma o registro fiel dos objetos e a precisão “direta” das cópias, teria proposto uma modificação essencialmente técnica que não se engajava, porém, em uma revolução na natureza das imagens, cuja clareza do registro, permanecia, em geral, a serviço de composições que conservavam os traços da obra de arte tradicional: jogos de linhas elegantes, enquadramentos que produzem estruturas geométricas academicistas, exaltação da maestria artesanal e refinamento técnico (Lugon, 2011).

Esses movimentos entendiam a relação muito próxima da fotografia com a realidade, mas ainda a produziam com pretensão exclusivamente artística. Apesar de suas

diferenças, eles fazem parte de um período que marcaria o começo da “modernidade” na história da fotografia, na qual é preciso destacarmos os fotógrafos August Sander (1876-1964) e Walker Evans (1903-1975), cujas imagens teriam no seu conteúdo informativo a força de sua estética documental. Desse modo, Lugon nota que as noções de precisão e nitidez do registro mecânico absorvidas pela Nova Objetividade, na Alemanha, foram interpretadas de maneira diferente nesse país por Sander, assim como por Evans, nos Estados Unidos.

Do lado da Alemanha, como nos Estados Unidos, a nitidez de um Sander não é mais percebida da mesma maneira pela Nova Objetividade. Ao longo dos anos 1920, a precisão da *Neue Sachlichkeit*, ainda assim, é menos atribuída a sua densidade de informações do que à “magia da matéria” que ela pode registrar – a “estrutura da madeira, da pedra ou do metal”, para tomar emprestado as palavras de Renger Patzsch (LUGON, 2011, p. 160) (Tradução nossa).<sup>36</sup>

Com base em depoimentos de Sander, proferidos durante suas conferências em 1931, Lugon observa que o fotógrafo alemão louvava os múltiplos empregos científicos da fotografia e, assim como Evans, considerava o registro fotográfico mais como um “tecido de indícios”, “uma soma de informações a serem decifradas” do que como uma imagem capaz de revelar a “magia da matéria”, as “diferenciações de textura” ou a “sutilidade das tonalidades”, aspectos explorados pela Nova Objetividade (idem, p. 161).

---

<sup>36</sup> No original: “Du côté de Allemagne, comme aux États-Unis, la netteté d’un Sander n’est plus perçue en 1930 de la même façon que celle de la Nouvelle Objectivité. Au cours des années vingt, la précision de la *Neue Sachlichkeit*, là encore, est moins louée pour sa densité d’informations que pour la “magie de la matière” qu’elle peut rendre – la “structure du bois, de la pierre, du métal», pour reprendre les mots de Renger-Patzsch en 1927”.

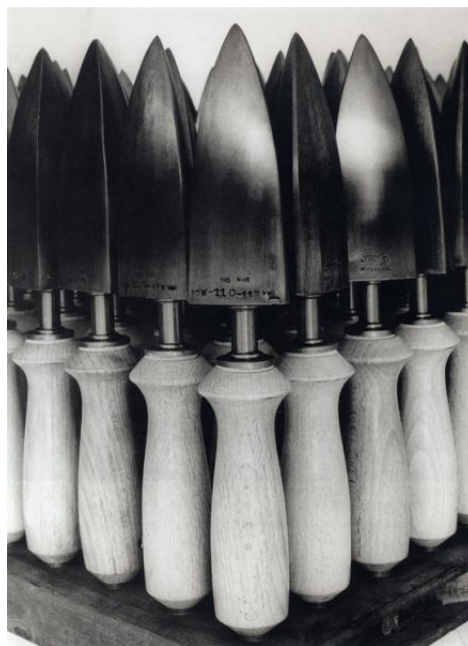


Figura 30 – Albert Renger-Patzsch. *Shoemaking Irons, Fagus Works, Alfeld, 1928.*  
(Disponível em: <https://br.pinterest.com>)

Ao tomar emprestado o conceito de “natureza clínica” e “exatidão” da fotografia científica, ou seja dos documentos fotográficos tradicionais, como, por exemplo, a fotografia policial, o retrato de identidade ou os registros arquitetônicos, mas recusando o caráter de prova e verdade absoluta reivindicados por estes, as obras de Sander e Evans ficariam marcadas pela aspiração à neutralidade que definiria, de maneira geral, a linguagem das suas imagens. Esta busca pelo apagamento do sujeito ativo na produção de suas fotografias será a regra canônica do “estilo documental”, ao qual esses dois fotógrafos foram associados por Lugon (2011) em seu livro “*L’Style documentaire: D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*”.

August Sander, fotógrafo habituado aos padrões herdados do século XIX, era pouco preocupado com a modernidade técnica e seguia o padrão dos retratos de estúdios sem, no entanto, recorrer às montagens e encenações muito utilizadas pelos fotógrafos da época e nem mesmo buscar a “revelação da verdade” sobre seus modelos. Por isso, sua obra tem nuances que nos fazem vacilar entre o documento e a arte. Ademais, ainda que adotasse estratégias técnicas e estéticas dos retratistas do século XIX, Sander, diferentemente destes, fotografava a burguesia do seu país e *também* as pessoas das classes populares, o que mostra o objetivo documental, e não apenas comercial, do seu trabalho.

O retrato, praticado inicialmente em estúdios onde os fotógrafos costumavam construir cenários para registrar personalidades e anônimos, tornou-se uma vertente muito popular da fotografia e de grande sucesso comercial. E no começo do século XX Sander estendeu esta tradição fotográfica de ateliê para os próprios ambientes de seus retratados. Em seus trabalhos, o fotógrafo alemão buscava a clareza e a nitidez absoluta de suas imagens com a utilização de câmeras de grande formato, optando ainda pela frontalidade e o enquadramento simples dos seus modelos que, sempre conscientes da presença do fotógrafo, apareciam em poses estáticas e afirmadas, como nas imagens abaixo do soldado ou do pedreiro. Assim, o que o diferenciava, então, dos seus contemporâneos, era que, além de incluir um público popular como destacamos anteriormente, ele ainda adotava estratégias de estúdio em cenas externas onde os seus retratados viviam ou trabalhavam.



Figura 31 – August Sander. *Soldado*. c. 1940.  
(Disponível em: <http://pictify.com>)



Figura 32 – August Sander. *Pedreiro*, 1928.  
(Disponível em: <http://pictify.com>)

Ao perceber que a população em sua terra natal, a Alemanha, encontrava-se segmentada em diferentes grupos de trabalho e posições sociais, Sander teve a ideia de documentar a sociedade alemã contemporânea e dedicou-se, entre os anos 1920 e 1940, a fotografar pessoas das mais variadas classes, produzindo propositalmente uma ampla e heterogênea amostra social do seu país.

Diferente, porém, dos ensaios factuais muito comuns na imprensa alemã que apresentavam as fotografias dentro de uma narrativa linear, seus trabalhos se constituíam em séries, seja de camponeses, operários, burocratas, militares, artistas e serviçais, seja da população marginalizada, constituída por deficientes mentais, mendigos, ciganos etc. Assim, a partir deste extenso inventário de arquétipos dessa sociedade, centenas de retratos foram selecionados para compor a sua principal obra, *People of the 20th Century* (2002), que proporciona uma profunda reflexão sobre a estratificação social naquele país.

Embora tenha fotografado temas diversos como paisagens, natureza e arquitetura, Sander ficou conhecido por esta produção sistemática de fotografias de “tipos sociais”. Na opinião de Sontag (2004, p. 74), as fotografias de Sander “supõem uma neutralidade pseudocientífica semelhante àquela reclamada pelas ciências tipológicas dissimuladamente partidárias que se difundiram no século XIX”. Entretanto, a escolha dos indivíduos pelo fotógrafo, pontua a filósofa, não teria sido devido ao “caráter representativo deles, mas, sim, por [Sander] haver suposto, corretamente, que a câmera não pode deixar de revelar os rostos como máscaras sociais” (SONTAG, 2004, p. 74).

Não importava a diferença das classes sociais dos retratados. Todos eram representados a partir dos mesmos traços formais pelos quais Sander optava a fim de criar um efeito de impessoalidade: clareza, frontalidade sistemática, poses rígidas e ausência de expressões fortes dos modelos, além de iluminação e enquadramentos simplificados. É a partir dessas convenções do retrato de estúdio (mas transpostas para outros ambientes), herdadas dos fotógrafos pioneiros do século XIX e da provável influência das pinturas de poses frontais e traços firmes dos artistas alemães Otto Dix e Edwin Mers, que Sander desenvolveu um tipo de documentação fundada sobre o princípio da *neutralidade*.

August Sander alegava que não tinha “a intenção de criticar nem de descrever essas pessoas” (SANDER apud SONTAG, 2004, p. 76). Esta cumplicidade com todos os seus modelos (independente do seu status social) implicava também um recuo, uma distância que o fotógrafo teria mantido deles. Assim, essa linguagem impessoal a qual fora empregada por Sander de forma generalizada em todas as fotografias deste projeto mostra menos a sua vontade de descrever realisticamente a condição específica de cada um deles, do que de representar um conceito mais amplo sobre o estado presente da sociedade alemã naquela época. Afinal, “cada pessoa fotografada era um emblema de determinada classe,

ofício ou profissão. Todos os seus temas são representativos, de determinada realidade social – a deles mesmos” (SONTAG, 2004, p.74).<sup>37</sup>

Se as fotografias de Sander foram produzidas de forma “direta” e com “exatidão”, ou seja, sem a exacerbação de efeitos estéticos que alterariam a realidade mostrada, era justamente esta suposta linguagem neutra e impessoal que as uniformizava e conferia o caráter autoral à sua obra, conciliando, desse modo, as formas de inventário com a criação artística. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, com a volta das formas mais espetaculares do modernismo e os símbolos mais evidentes da liberdade de criação individual através da *Subjective Fotografie* propostos pelas experimentações do movimento da Nova Objetividade na Alemanha, August Sander ficará sem descendentes diretos nesse país e terá de esperar o aparecimento, nos anos 1960, de uma nova geração de fotógrafos como Bernd e Hilla Becher e, posteriormente, seus alunos Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky, que buscariam renovar seu estilo impessoal de documentação.

Os trabalhos de Eugène Atget e August Sander foram destacados acima porque, além de muito relevantes no que toca a relação do documento fotográfico com a arte, eles impactaram diretamente na obra de Walker Evans, uma das figuras mais emblemáticas da história da fotografia e também muito importante para a constituição da ideia do “documental”.

Em 1931, Evans (1980) assume abertamente, em seu artigo *The Reappearance of Photography*, sua admiração pelo fotógrafo francês. Nele, Evans critica o movimento pictorialista por ter apagado a “real significação da fotografia” logo após a sua invenção e considera Atget como o precursor “isolado” da renascença do *medium*. Após uma prática genuinamente fotográfica dos pioneiros daguerreotipistas, posteriormente desvirtuada pelos pictorialistas com seus efeitos que simulavam a pintura, Atget teria, afirma Evans, superado este “período de total decadência”, anunciando um terceiro período na história da

---

<sup>37</sup> Os arquétipos da sociedade alemã retratados por Sander desagradaram o regime nazista que, em 1932, retirou de circulação o seu livro *Antlitz der Zeit* (Face de Nosso Tempo), publicado em 1929, além de apreender e queimar seus negativos e muitas de suas imagens, levando o fotógrafo a suspender o seu trabalho de retratos entre os anos 1933 e 1939, período em que se dedicou somente à produção de fotografias de arquitetura, paisagem, natureza e “*street photography*”. Os nazistas acreditavam que a diversidade humana no panorama social apresentado em suas fotografias ia contra os ideais do regime de uma raça ariana pura, o que já coloca a aparente objetividade da linguagem fotográfica empregada por Sander como um gesto contestatório naquele contexto – e portanto não tão neutro assim.



fotografia. “Atget estava simplesmente isolado e sua história é um pouco difícil de entender. Aparentemente, ele estava inconsciente de tudo, menos da necessidade de fotografar Paris e seus arredores” (idem, p.185).<sup>38</sup>

Ademais, Evans admite que os movimentos modernos da fotografia na Alemanha tiveram o mérito de criticar a arte romântica proposta pelos pictorialistas, mas, ao mesmo tempo, não representaram um avanço no desenvolvimento de uma linguagem essencialmente fotográfica. Ao se dedicarem à produção de fotografia jornalística, macrofotografia, fotografia aérea e astronômica, além de fotomontagens, fotogramas e sobreposições de imagens, as suas transformações do aparelho e experimentações formalistas poderiam ser comparadas às exacerbações estéticas exploradas pelos pictorialistas. No entanto, Evans finaliza seu texto saudando August Sander e citando o seu livro *Antlitz der Zeit* (Face de Nosso Tempo). Mais do que um “estudo de tipos”, essa obra era, segundo Evans (ibidem, p.188) “um dos futuros da fotografia previsto por Atget”, uma “edição fotográfica da sociedade, um processo clínico”<sup>39</sup> – o que evidencia, já naquela época, o desejo do fotógrafo norte-americano de seguir esta linha de documentação que propunha examinar e registrar os aspectos culturais da sociedade. E é exatamente o que Evans começará a fazer antes mesmo de se destacar como um dos principais fotógrafos do mais ambicioso projeto de documentação realizado nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1930.

Depois que muitos agricultores perderam suas terras durante o período da *Grande Depressão* econômica nesse país, o presidente Franklin D. Roosevelt (1882-1945) lança, em 1935, como parte da política do *New Deal*, um programa de ajuda financeira chamado *Farm Security Administration* (F.S.A).

Entre 1935 e 1943, a F.S.A desenvolveu uma campanha de documentação sobre os efeitos da depressão econômica no mundo agrícola dos Estados Unidos e, para isso, reuniu os melhores fotógrafos americanos da época, como Walker Evans, Dorothea Lange, Ester Bublely, Arthur Rothstein, Russell Lee, Jack Delano, entre outros, para registrar não apenas a realidade de vida da população nos campos e pequenas cidades do interior, mas

---

<sup>38</sup> No original: “He was simply isolated, and his story is a little difficult to understand. Apparently, he was oblivious to everything but the necessity of photographing Paris and its environs”.

<sup>39</sup> No original: “This is one of the futures of photography foretold by Atget. It is a photographic editing of society, a clinical process”.

também as ações do governo federal a fim de demonstrar como o mesmo estava tentando melhorar a situação destas comunidades rurais durante o período de crise.

Com caráter oficioso e propagandístico, o programa foi dirigido por Roy Striker, responsável pela seleção dos fotógrafos, definição e distribuição das pautas entre eles e organização e promoção das imagens que buscavam evidenciar a dimensão humana na tragédia econômica que assolava, principalmente, a região sul do país, na época fortemente marcada pela estiagem, condição de atraso e segregação racial. Portanto, ao mostrarem as más condições de vida da população rural nos Estados Unidos, os fotógrafos da F.S.A revelaram a pobreza do país por meio de imagens que ficariam marcadas pelo seu aspecto apelativo.



Figura 33 – Russell Lee. *Família de refugiados*. Shawneetown, Illinois, 1937.  
(Disponível em: [www.historyinphotos.blogspot.com.br](http://www.historyinphotos.blogspot.com.br))

Como notou Plasencia (2008/2009, p. 13-14), as fotografias da F.S.A “procuravam construir uma imagem da gente corrente e uma ampla noção de universalidade, que está na base das retóricas do humanismo que iriam se consolidar em anos sucessivos através das revistas ilustradas”. Após organizar as fotografias em arquivos com temáticas específicas e em conjuntos de narrativas, Striker oferecia as histórias prontas à imprensa da época. Esta grande produção fotográfica realizada pela F.S.A acabou por solidificar as experiências que outros fotógrafos vinham desenvolvendo no passado e sinalizar a predominância de uma abordagem socialmente engajada que se tornaria clássica e hegemônica na história do gênero. Assim, percebemos que ela contribuiu para a *cristalização do conceito* de “fotografia documental” como um tipo de imagem-verdade

fundada sobre um suposto realismo fotográfico e produzida por fotógrafos engajados na luta contra as desigualdades sociais.

Todavia, esta vertente do gênero documental (ainda em vias de definição) dedicado à produção de documentos fotográficos para a imprensa – que eram então apresentados como provas ou testemunhos visuais da realidade nos Estados Unidos – não foi compartilhada por alguns dos integrantes da F.S.A. Este método de difusão das fotografias não agradou a alguns membros da equipe, notadamente Evans, mas esta era uma das condições de trabalho no programa, no qual os fotógrafos, assim como na imprensa comercial, não eram donos dos negativos e não tinham controle sobre a edição, diagramação e legendagem de suas imagens.

Diferente da visão de um gênero assumidamente engajado que considerava a fotografia como um meio de revelar verdades sobre os fatos registrados, Walker Evans encarou o documento fotográfico mais por suas qualidades estéticas e formais do que por sua função utilitária de testemunho e prova nas páginas de jornais ou revistas, sendo, provavelmente, o fotógrafo que mais se destacou entre os integrantes da F.S.A. Antes de ingressar nessa agência, ele já vinha se dedicando a um extenso trabalho de documentação fotográfica das casas de arquitetura victoriana nos Estados Unidos. Produzidas sistematicamente com enquadramentos simplificados e frontais, clareza máxima, nitidez, ausência de toda marca expressiva e de narrativa, estas imagens de aparência banal e impessoal muito se assemelhavam umas às outras, mas apresentadas em séries ganhavam força pela repetição, mostrando que Evans estava preocupado em encontrar uma forma documental capaz de melhor representar o assunto.



Figura 34 – Walker Evans. Casa tradicional vitoriana, Ocean City, New Jersey, 1931. (Disponível em: <http://www.metmuseum.org>)

Figura 35 – Walker. Evans. Casa vitoriana próxima ao Lee Circle, Avenida Saint Charles, New Orleans. 1931.

A qualidade e o rigor técnicos destas fotografias lhe renderam uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1933, intitulada *Photographs of Nineteenth-Century American Houses by Walker Evans*. Esta foi a primeira exposição monográfica consagrada a um fotógrafo por este museu, o que demonstra um reconhecimento estético das suas fotografias para além da função de prova, outrora atribuída como uma qualidade inerente do documento fotográfico.

Optando geralmente pelo uso de câmeras de médio e grande formato, Evans desenvolveu conceitos formais que evitavam os efeitos pictóricos e privilegiavam a simplicidade na composição a fim de registrar os seus temas com clareza e riqueza de detalhes. Suas imagens são caracterizadas por uma aparente neutralidade que dá uma dimensão poética e conceitual ao seu trabalho.

Entretanto, é preciso destacar que a obra de Walker Evans não se constitui de fotografias em linguagem homogênea. Por um lado, a série de imagens de casas de arquitetura vitoriana apresentada na segunda metade de seu livro *American Photographs* (2012) se assemelha, de fato, ao modelo classificatório de August Sander fundado nos conceitos de inventário, frontalidade, nitidez, clareza e ausência de marca expressiva que os caracterizavam por uma abordagem impessoal do objeto. Por outro lado, Evans trabalhou também com câmeras de pequeno formato que lhe davam mais agilidade e nos permitem identificar mais facilmente a sua visão pessoal na seleção de temas sociais variados e do momento e enquadramento por ele escolhido para representá-los como, por exemplo, nas fotos tomadas às escondidas na sua muito excepcional série do metrô de Nova Iorque ou ainda nas crônicas de ruas apresentadas na primeira parte deste livro. Trata-se de fotografias de cenas comuns do cotidiano das pessoas nas pequenas cidades norte-americanas, cujo aspecto enigmático e ambíguo as aproxima das crônicas visuais de Atget. Afinal, quais eram os significados possíveis de serem extraídos de cenas banais como, por exemplo, a sepultura de uma criança, vitrines exibindo quinquilharias, detalhes de uma cozinha em uma casa de fazenda ou até mesmo um amontoado de carros velhos abandonados à beira da estrada?



Figura 36 – Walker Evans. *Cemitério de carros do perto de Bethlehem*, Pennsylvania, 1936.  
(Disponível em: <http://www.masters-of-photography.com>)

Realizada, em 1936, a fotografia acima poderia ser considerada um prenúncio do estágio atual ao qual a sociedade dos Estados Unidos chegou: o de um nível exacerbado de consumo que gera mais lixo do que a sociedade consegue, de fato, suportar. Os restos, o descarte, o abandono à beira da estrada e próximo a uma pequena cidade da Pensilvânia simbolizam a lógica insana do mercado capitalista. Vista isoladamente, esta fotografia seria apenas uma representação da paisagem provinciana qualquer, mas, contextualizada, em meio ao conjunto de imagens da cultura vernacular norte-americana que foram produzidas por Evans ao longo da carreira, a imagem ganha força e traz uma visão maior do seu autor que observava criticamente a realidade do seu país em pleno processo de industrialização.

Interessado principalmente em documentar a cultura vernacular dos Estados Unidos, ele fotografava as pessoas nos cafés populares, nas beiras de estradas e nas ruas e calçadas das pequenas cidades, mas o foco principal do seu trabalho recaiu, sobretudo, na paisagem e na arquitetura provinciana e também nas marcas da ação humana sobre o território do seu país como a ornamentação industrial, cartazes e *out-doors* publicitários, desenhos nos muros e fachadas e interiores de casas, igrejas e edifícios públicos e comerciais.



Figura 37 – Walker Evans. *Cemitério e fábrica de aço em Bethlehem*, Pennsylvania, 1935.  
(Disponível em: <http://www.masters-of-photography.com>)

Para Lugon (2007, p. 388), Evans encarnou o *deslocamento* da abordagem documental que Beaumont Newhall havia assinalado em 1938 quando defendeu, com base nos escritos de John Grierson, a ideia de um testemunho fotográfico “fiel” e, ao mesmo tempo, “criativo”, “imaginativo”, e “dramático”. Ainda de acordo com Lugon (idem), Newhall, indo além das ideias de Grierson, teria insistido sobre a dimensão propriamente estética do gênero ao acreditar que seria

[...] mesmo nos limites da abordagem documental que residiria o fundamento mais seguro de uma arte fotográfica, segundo o sofisma essencial do modernismo: é evitando todo o efeito da arte e respeitando escrupulosamente o real que a fotografia, ao respeitar assim a sua especificidade técnica de registro, poderia ascender à grande arte (LUGON, 2007, p. 388) (Tradução nossa).<sup>40</sup>

O reconhecimento deste potencial estético da imagem documental é atribuído a alguns fotógrafos norte-americanos dos anos 1920, com destaque para aqueles ligados à F.S.A, e provavelmente Walker Evans, mais do que todos os outros fotógrafos deste programa, teria compreendido que os documentos fotográficos se definem não apenas por uma função de registro e representação, mas também por uma *forma* (clareza máxima,

---

<sup>40</sup> No original: “[...] Mais plus que Grierson, il insiste sur la dimension proprement esthétique du genre. Selon lui, c’est même dans les limites de l’approche documentaire qui résiderait le fondement le plus sûr d’un art photographique, selon un sophisme essentiel du modernisme: c’est en évitant tout effet d’art et en respectant scrupuleusement le réel que la photographie, respectant par là même sa spécificité de technique d’enregistrement, pourrait accéder au grand art”.

enquadramento simplificado, de preferência frontal e centralizado, estatismo, impessoalidade obstinada, repetitividade e, por fim, a sua organização em séries em detrimento das narrativas lineares). Esta forma, longe de buscar a verdade dos fatos ou a representação objetiva do real, possuiria uma qualidade singular, uma economia formal, a qual Evans exploraria para desenvolver uma estética neutra, impessoal, simples e, por isso mesmo, muito rica. Desse modo, o fotógrafo vai deslocar a noção da palavra “documental”, muito associada a práticas com estrito valor testemunhal e probatório e também a temáticas de denúncia social de caráter reformista, propondo uma abordagem puramente estética e artística ao gênero, denominada por ele mesmo de “estilo documental”:

Documental? Está aí uma palavra muito procurada e enganosa. E não muito clara verdadeiramente. [...] O termo exato deveria ser estilo documental [*documentary style*]. Um exemplo de documento literal seria a fotografia policial de um crime. Um documento tem utilidade, enquanto a arte é realmente inútil. Assim, a arte nunca é um documento, mas ela pode dar-lhe um estilo. Qualificam-me, às vezes, de “fotodocumentarista”, mas isso supõe o conhecimento sutil da distinção que eu acabo de fazer, e que é mais precisamente nova. Pode-se funcionar sob essa definição e haver um prazer malicioso em confundí-la. Muitas vezes, eu faço uma coisa e pensam que estou fazendo outra (Evans, 1971 apud Lugon, 2011, p.31) (Tradução nossa).<sup>41</sup>

Embora tenha dado esta declaração apenas em 1971, Lugon nota que a ideia de um “estilo documental” não seria de maneira alguma uma definição tardia de sua obra, já que o fotógrafo já se referia a ela desde os anos 1930, quando escreveu um memorando ao diretor da F.S.A, Roy Striker, se eximindo de dar explicações sobre as suas fotos. Lugon observa ainda que este tipo de abordagem não teria a ambição única e exclusiva de documentar, dissociando, portanto, as intenções estéticas da função instrumental das imagens. Nesse sentido, o autor ainda explica a relação desta abordagem de aparência simples e impessoal com a prática artística:

---

<sup>41</sup> No original: “Documentaire? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être style documentaire [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d’un crime. Un document a de l’utilité, alors que l’art est réellement inutile. Ainsi, l’art n’est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de « photographe documentaire », mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu’on me croit en train d’en faire une autre”.

[...] a documentação teria também a sua parte autorreflexiva, o fotógrafo podendo aspirar à restituição das coisas “como elas são” e reivindicar, no entanto, este suposto reflexo como criação de autor. A impessoalidade se tornaria de alguma forma uma assinatura no estabelecimento de um paradoxal “anonimato do autor” (LUGON, 2007, p. 397) (Tradução nossa).<sup>42</sup>

Ao documentar a realidade social dos Estados Unidos por meio de fotografias que foram reconhecidas no campo da criação artística, Evans viu seu trabalho ser não apenas impresso nas páginas das revistas e jornais, como também inserido nos territórios da arte. Em 1938, o MoMA reuniu, mais uma vez, parte de sua produção para exibir a mostra individual do fotógrafo intitulada *American Photographs* e publicar o livro homônimo que a acompanhava. Nele, as fotografias de Evans são apresentadas de maneira mais livre, já que as suas legendas foram relegadas às páginas anexas. Ao contrário da apresentação das imagens em sequências narrativas, como era muito comum nas revistas da época, Evans optou por organizá-las em séries, nas quais a documentação arquitetônica ocupa a maior parte da obra. Assim, se na imprensa as suas fotografias tinham, geralmente, uma mera função ilustrativa, já que eram “explicadas” pelos textos e legendas, nas páginas do livro as suas significações eram dadas por elas mesmas e, principalmente, pelo olhar subjetivo de seus espectadores.

Em um momento em que o modelo documental ainda não tinha sido claramente definido, percebemos que tanto Eugène Atget e August Sander quanto Walker Evans desempenharam papéis importantes na reflexão sobre o que seria o gênero, podendo ser comparados no que concerne ao tratamento conferido aos seus trabalhos. Produzidas, a princípio, para registrar, respectivamente, a paisagem urbana e arquitetônica de Paris, os “tipos sociais” na Alemanha e a cultura vernacular dos Estados Unidos, as suas imagens obtiveram um reconhecimento outrora reservado somente às fotografias concebidas com propósitos estritamente estéticos. Dessa maneira, eles tornaram-se importantes referências para a história da fotografia e, sobretudo, figuras-chave para o estudo do gênero documental e sua relação com a arte.

É importante, no entanto, ressaltar que Evans estava, pelo menos aparentemente, mais consciente do potencial expressivo da fotografia. Diferente de Atget, que fotografava

---

<sup>42</sup> No original: “[...] la documentation aurait aussi sa part autoréflexive, le photographe pouvant prétendre rendre les choses “comme elles sont” et revendiquer pourtant ce prétendu reflet comme création d’auteur. L’impersonnalité deviendrait en quelque sorte une signature, dans la mise en place d’un paradoxal “anonymat d’auteur”.



com interesse comercial (embora ciente do seu trabalho), Evans explorou deliberadamente aspectos específicos da linguagem fotográfica para registrar cenas peculiares dos Estados Unidos nos anos 1930.

Embora as suas fotografias pareçam impessoais, sendo apresentadas como se fossem apenas o resultado inevitável do processo no qual o fotógrafo encontra o seu tema, ajusta a sua câmara, faz o enquadramento e expõe o filme, Papageorge (1981, p. 10) observa que esta suposta impessoalidade é obviamente uma “ilusão mágica”, já que “esta clareza é alcançada somente com o custo de um prodigioso trabalho e concentração”.<sup>43</sup> E seria justamente esta ilusão que, segundo Papageorge, nos forçaria a olhar repetidamente as fotografias de Evans para então sentirmos que podemos descobrir onde o fotógrafo deixou o vestígio que revelaria como este artifício tem sido por ele trabalhado. Sua insistência em registrar de forma simples e direta as suas cenas, com os objetos e personagens enquadrados central e frontalmente, coloca em evidência a notável concepção de seu “estilo documental”. Esta aparente neutralidade é, na verdade, uma estratégia para suprimir a presença do fotógrafo em suas fotos, afinal, “se o artista está escondido, as suas escolhas aparecerão sem preconceitos, justas em sua gravidade, e a fotografia será honrada como um veículo da sua revelação” (idem, p. 11).<sup>44</sup>

Além disso, o trabalho de edição do seu livro *American Photographs* contrariou as convenções da época ao apresentar as séries de fotografias sem uma estrutura cronológica definida e composta por 87 imagens sem as suas respectivas legendas ao lado, o que comprova a preocupação do fotógrafo em explorar o potencial artístico da fotografia – o de trazer mais perguntas do que revelar respostas. *American Photographs* influenciou diversos fotógrafos das gerações seguintes, notadamente o suíço Robert Frank, cujo livro *The Americans*, publicado vinte anos depois – e que será comentado mais adiante, no presente capítulo –, apresentaria não apenas temas parecidos, como também um projeto gráfico similar, demonstrando o desejo de Evans e Frank em fazer avançar a linguagem da fotografia.

Diante dos estudos teóricos e das práticas de documentação aqui apresentados, é possível deprendermos que, enquanto a fotografia, com base na ideologia positivista do

---

<sup>43</sup>No original: “This is a magician’s illusion, of course – such clarity is bought only at the cost of prodigious labor and concentration”.

<sup>44</sup>No original: “[...] if the artist is hidden, his choices will appear unprejudiced, equal in their gravity, and photography will be honoured as the vehicle of their revelation”.

século XIX, era considerada uma prova, uma representação objetiva da realidade, não fazia nenhum sentido adjetivá-la de “documental”. Afinal, sua suposta capacidade de reprodução fiel do real tornava esse termo redundante. A função de documentação era vista como uma característica intrínseca de toda fotografia, julgada, por sua vez, como unitária, com um único método de produção e uma só linguagem. Tratava-se de um julgamento que, no entanto, ignorava o fato de as práticas serem governadas por uma estrutura social dinâmica e variável ao longo do tempo. Assim, a partir do momento em que o realismo fotográfico passa a ser questionado, sobretudo por artistas e fotógrafos do movimento pictorialista que enxergaram as possibilidades de manipulação na fotografia e sua relação com a ficção, foi preciso forjar um termo para diferenciar um tipo de imagem do real das imagens de cunho ficcional. O termo “documental” não é, portanto, atemporal. Ele é oriundo de um contexto histórico específico marcado pela ambiguidade da fotografia e de seu estatuto para as ciências e as artes.

Além do desejo de fidelidade ao real e de utilidade pública, um outro importante aspecto compartilhado entre os partidários de uma “fotografia documental” enquanto gênero fotográfico específico era o fato de esse tipo de imagem ser desenvolvida em oposição e, paradoxalmente, em referência à fotografia de arte. Os pictorialistas entendiam que um registro puramente mecânico não poderia pertencer ao campo da arte e separaram, então, a documentação da livre criação artística. Contudo, fotógrafos como Hine, Atget, Sander, Abbot, Evans e tantos outros, mesmo com abordagens distintas, procuraram respeitar as especificidades técnicas da fotografia e investiram em uma linguagem simples e direta para tratar o real, ou melhor, construí-lo a partir de suas escolhas técnicas, estéticas e conceituais, demonstrando que o documentário poderia ser produzido com imaginação e criatividade.

Ao contrário dos pictorialistas, esses fotógrafos seguiram o modelo dos pioneiros daguerreotipistas, cuja produção dos primeiros documentos fotográficos era marcada pela nitidez e objetividade, pela simplicidade dos enquadramentos e ainda pela rigidez convencional dos retratos posados. Todavia, ainda que suas abordagens tivessem como preceitos o “respeito ao objeto ou pessoa fotografados” ou o desejo de dar a ver “as coisas como elas são”, as fotografias de Eugène Atget, August Sander, e Walker Evans, diferente daquelas de Jacob Riis e Lewis Hine, não buscavam denunciar, pelo menos não

diretamente, a realidade documentada ou “revelar a verdade”, como afirmou Hine (1980, p.111) – o que denota as diversas acepções que o gênero poderia acolher.

Assim, percebemos que o conceito de “fotografia documental” define-se como um gênero muito amplo, uma categoria muito inclusiva na qual não apenas uma “fotografia social”, proposta por Hine, com engajamento assumido e desejo de promover reformas na sociedade, como também as documentações arquivistas e classificatórias de aparência impessoal, desenvolvidas por Atget, Sander e, notadamente, Evans com seu “estilo documental”, seriam apenas algumas de suas vertentes.

Embora ligadas inicialmente pelo pressuposto que existam fenômenos sociais e que eles podiam ser isolados e interpretados, uma diferenciação entre essas vertentes pode ser entendida pela divisão entre uma abordagem direta na produção de imagens de aparência simples, impessoal e neutra e uma atitude não menos direta, porém assumidamente militante que não esconde uma postura ideológica.

Desse modo, a “fotografia social”, cujo principal objetivo é testemunhar a favor dos mais desfavorecidos, implica um engajamento declarado e, conseqüentemente, um olhar diretamente interessado na denúncia das desigualdades. Porém, a “fotografia documental”, enquanto gênero muito abrangente, englobaria esta abordagem social apenas como *uma* de suas acepções, incluindo ainda outras vertentes como a que Lugon (2011), a partir da fala de Evans, prefere chamar de “estilo documental”, que se apoia no apagamento do fotógrafo em busca de uma aparente neutralidade diante do tema representado.

Esta atitude de apagamento ou recuo do fotógrafo, como vimos em Sander e Evans, não era, entretanto, uma indiferença à realidade, nem muito menos às desigualdades sociais por eles documentadas. Ainda que não estivessem assumidamente engajados a nenhuma causa específica, não há como negar a existência no trabalho de ambos de uma clara preocupação política em abordar a complexidade dos seus temas: a estratificação social na Alemanha em Sander e a cultura vernacular norte-americana em Evans. Porém, se, por exemplo, nos trabalhos de Riis, Hine e de alguns fotógrafos da F.S.A a busca por uma linguagem simples era entendida como uma preocupação quase jornalística de credibilidade do testemunho, a atitude de reserva expressiva e apagamento do fotógrafo que garante a aparência de neutralidade às imagens de Sander e Evans não visava provar ou testemunhar, mas sim experimentar as questões formais do documento fotográfico,

inscrevendo-o em determinações mais amplas e fazendo da impessoalidade um verdadeiro valor ético e não menos ideológico.

Assim, podemos considerar como engajada as atitudes de Sander e Evans. Ou talvez defini-la, se isso for possível, como um tipo de engajamento não assumido ou um “engajamento indireto”. Se considerarmos que a produção de uma foto envolve necessariamente escolhas mínimas do seu autor como a composição, o enquadramento e mesmo o tema, nelas estará contido a sua intenção. Ou seja, qualquer conteúdo será necessariamente produzido a partir do ponto de vista de seu produtor e dos padrões culturais da sua época, demonstrando que os registros de fatos ou fenômenos sociais, por mais simples e diretos que sejam, nunca são neutros e a defesa de uma “neutralidade” fotográfica não é senão uma maneira específica de tomar posição, uma atitude ética que nunca será verdadeiramente imparcial.

Desse modo, ao registrar na primeira metade do século XX as máscaras sociais dos alemães e as marcas ou cicatrizes do envelhecimento nos objetos e nas pessoas das cidades e do meio rural do Estados Unidos, as fotografias de Sander e Evans revelam importantes símbolos do contexto sociocultural desses dois países que eram ignorados nessa época por boa parte da sua população. E, talvez, seja ainda pelo fato de a realidade já se mostrar como uma rede de signos a serem analisados que não foi preciso acrescentar às suas fotografias nenhum efeito, nenhuma transfiguração ou expressão “artística” para lhes dar sentido. Afinal, não seria preciso dramatizar ainda mais os registros fotográficos de realidades que já eram por si só dramáticas. De qualquer modo, o engajamento, assumido ou não, será, a nosso ver, uma característica comum entre os projetos fotográficos que, nas primeiras décadas do século XX, ajudaram a refletir sobre o que seria o conceito de “fotografia documental”.

Acreditamos que em um trabalho de documentação não se fotografa para provar, mas sim para produzir documentos cujo conjunto de informações, após questionado e interpretado, possa ou não evidenciar fenômenos sociais diversos e nos ensinar algo sobre os mesmos. Dessa maneira, a produção documental de imagens históricas e com temas sociais como as de Atget, Sander, Evans e, obviamente, as de Riis e Hine, ao mostrar o contexto em que foram produzidas, podem estimular a reflexão e nos ensinar sobre o mundo. Isso mostra que a noção inicial de “ensinar” do termo latino *documentum* seria

uma opção mais adequada do que a noção de “prova” que ele adquiriu no século XIX e foi, posteriormente, empregada para a definição do conceito de “documento fotográfico”.

Finalmente, é preciso ainda ressaltarmos que uma das características que diferenciava estas imagens documentais de outros tipos de fotografia era o suporte e o contexto nos quais elas eram publicadas. Embora pudessem ser exibidas em museus como obras de arte, as fotografias entendidas como “documentais”, sobretudo as de caráter social e reformista, não eram direcionadas para o campo e mercado das “imagens artísticas”. Como foi visto, elas alcançavam os espectadores por meio de projeções comentadas ou em forma de ilustrações em cartazes e panfletos (como fazia, por exemplo, Lewis Hine) e, posteriormente, nas páginas de jornais e revistas, onde eram apresentadas em grupo numa sequência narrativa e acompanhadas de legendas e textos explanatórios (como as da F.S.A) – até serem reconhecidas como obras e, posteriormente, legitimadas com a sua publicação em livros autorais e exposição nas paredes de museus.

Diante do exposto neste tópico, percebemos que o gênero “documental” transforma-se em diferentes momentos históricos, ora associando a documentação às práticas arquivistas e de inventário de aparência impessoal e neutra como as de Atget e Sander ou ainda ao “estilo documental” de Evans, ora relacionando-a às abordagens socialmente engajadas que se utilizavam de técnicas de persuasão visual visando à promoção de reformas sociais (Riis e Hine) e foram seguidas pela maioria dos fotógrafos da *Farm Security Administration*.

Se por um lado, o “estilo documental” tenha representado uma tentativa de definir um tipo de documentário de caráter artístico e, paradoxalmente, até mesmo desvinculado de intenções exclusivamente documentais, por outro as documentações com abordagem assumidamente engajada dominarão, a partir dos anos 1930, o significado do gênero e, juntamente com sua vertente “humanista” – mais contemplativa e generosa com as pessoas retratadas –, assumirão um lugar de destaque com o surgimento das revistas ilustradas tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil.

### 2.3 A consolidação do gênero documental nas revistas ilustradas

No começo do século XX, o documentário fotográfico estava intimamente ligado ao desenvolvimento da imprensa popular e às novas tecnologias de impressão, e o seu florescimento seria, provavelmente, impossível sem a capacidade de publicação das suas fotografias nas páginas das revistas e jornais da época. Por isso, abordaremos o desenvolvimento do fotojornalismo para tratar do gênero documental, já que foi nas revistas ilustradas que surgiram os pioneiros do fotodocumentarismo moderno.

O aumento da consciência política, o desenvolvimento da indústria e a crescente alfabetização da sua população fizeram da Alemanha o país que mais impulsionou o jornalismo. Com o surgimento de revistas dedicadas à publicação de histórias que relatavam os acontecimentos por meio de narrativas de fotografias, acompanhadas apenas de legendas ou de um pequeno texto introdutório, a Alemanha foi o país onde trabalharam os primeiros grandes fotojornalistas dignos deste nome e que deram prestígio ao ofício.

As revistas ilustradas *Berliner Illustrierte Zeitung* (1892-1945), a *BIZ*, e *Müncher Illustrierte Presse* (1923-1944) foram duas das mais importantes deste período, considerado a “idade de ouro” do fotojornalismo moderno, no qual os desenhos cada vez mais desapareciam para dar lugar às fotografias que, por sua semelhança com a cena registrada, pareciam refletir a realidade. As publicações alemãs, observa Ritchin (1998, p. 599), “estavam na vanguarda do desenvolvimento da imprensa ilustrada, particularmente do ensaio fotográfico, em termos de concepção e *lay-out*”. Seguindo, portanto, o preceito do fotodocumentarismo de apresentar uma narrativa visual fotográfica – em substituição à tradicional foto única do fotojornalismo –, “os fotógrafos *freelancers* e seus agentes tinham acesso relativamente fácil aos melhores editores e muitas vezes apareciam com histórias completas e concebidas de maneira independente”.<sup>45</sup>

Na imagem abaixo, observamos um exemplo de narrativa em uma das reportagens da *BIZ* publicada em 1941. Com o título “Combate na floresta” (*Wald Kampf*), a matéria é aberta em página dupla e valoriza basicamente as imagens fotográficas que, acompanhadas de pequenos textos-legendas, servem como testemunhas visuais de um conflito bélico,

---

<sup>45</sup> No original: “German publications were at the forefront of the development of the illustrated press, particular the picture story, in terms of both conception and lay-out. Freelance photographers and their agents had relatively easy access to top publishers, and would often show up with independently conceived and completed stories”.

descrevendo linearmente, da esquerda à direita, o seu desenrolar na mata com explosões, morte e homens em fuga.

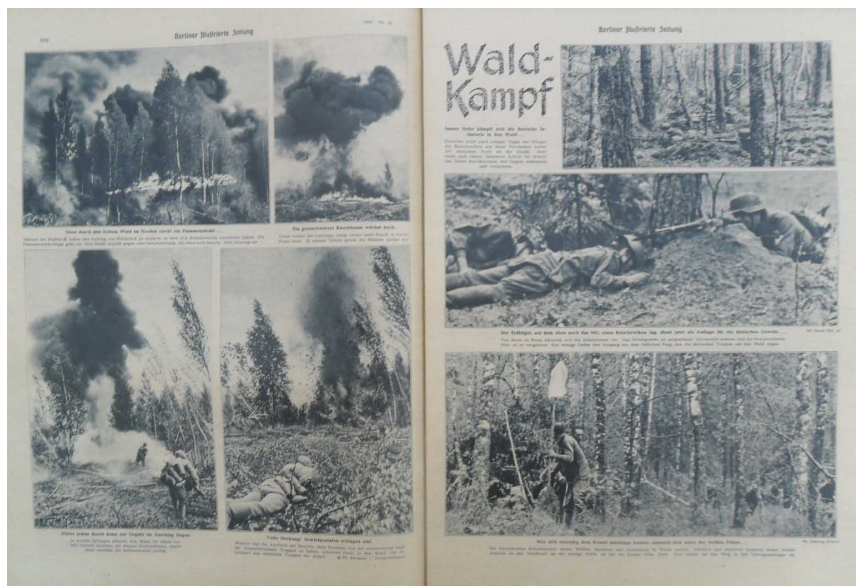


Figura 38 – *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), 1941.  
(Disponível em: <http://picclick.co.uk>)

A invenção e a rápida disponibilização no mercado de lentes luminosas, de filmes mais sensíveis e, sobretudo, de câmeras de pequeno formato, como a *Leica* e a *Ermanox*, ampliaram ainda mais as possibilidades de produção dos fotógrafos que passaram a ter uma atuação consideravelmente mais ágil, garantindo-lhes ainda a possibilidade de fotografarem sem *flash* e, portanto, sem serem percebidos pelas pessoas retratadas.

Este tipo de fotografia espontânea e não posada será conhecida como *fotografia cândida*,<sup>46</sup> cujo valor recairá menos em sua nitidez do que no tema, na emoção que suscitava e, principalmente, na ideia de que o instantâneo (ou flagrante) era capaz de revelar a realidade, já que supostamente não envolvia uma interferência do fotógrafo na cena. Considerado por Sousa (2000, p. 76) o “pai do fotojornalismo moderno”, o fotógrafo berlinense Erich Salomon (1886-1944) foi o primeiro a praticar este tipo de abordagem, com a qual se buscava surpreender as pessoas retratadas sem que elas tivessem a chance de se preparar para a cena, visando, assim, desmascarar as situações oficiais e poses previamente pensadas.

<sup>46</sup> *Candid camera* foi a expressão usada pelo diretor da revista londrina *The Graphic* para se referir ao novo estilo de fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado não consegue se preparar antes (SOUSA, 2000, p. 77).

Salomon tornou-se uma figura-chave para o estabelecimento de uma nova concepção do fotojornalismo. Ao assinar as suas fotografias, ele abriu o caminho para o fim do anonimato do fotógrafo, que passou a obter o reconhecimento pelo seu trabalho, “atingindo o estatuto de estrela”. Em alguns casos, porém, a luta pelas fotografias secretas originada pela competição entre as revistas leva a encenações. Assim, este novo fotojornalismo, será marcado também pela manipulação, já que, “quando torna-se verdadeiramente impossível de fazê-las”, pontua a historiadora Gisèle Freund (2004, p. 106), “publicam-se fotos ‘ultrasecretas’ produzidas a partir de uma montagem cuidadosa”.<sup>47</sup>

Publicadas na imprensa alemã, as fotografias deixavam de ser meras ilustrações do texto para, ao contrário, criar, elas mesmas, os acontecimentos. Por isso, podemos afirmar que a imprensa começa a utilizar a fotografia como poderosa ferramenta para a construção de realidades e, às vezes, para manipulações ideológicas, justificando a sua imparcialidade por meio de um discurso fundamentado na suposta linguagem “objetiva” e “direta” deste tipo de imagem.

Seguindo o caminho de Salomon, outros fotógrafos como Felix H. Man (Hans Baumann), Alfred Eisenstaedt e Erno Friedman – que adotará mais tarde o pseudônimo de Robert Capa – vão fornecer fotografias às revistas e jornais alemães até 1933, quando Hitler chega ao poder e provoca um colapso na imprensa do país, prendendo os fotógrafos e jornalistas com tendência esquerdista.

Nessa época, as publicações alemãs foram censuradas e tiveram que se alinhar com as ambições do novo governo. No entanto, elas exportaram suas concepções de trabalho, pois muitos fotógrafos alemães se refugiaram em países como Estados Unidos, Reino Unido e França, onde, mais tarde, vão se encontrar com outros grandes nomes do fotojornalismo concentrados, em sua maioria, em Paris, como André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Brassai, Robert Doisneau, David Douglas Duncan, Margaret Bourke-White, Martin Munkasci, George Rodger, David “Chim” Seymour, Willy Ronis, Bill Brandt, entre outros.

Ao longo dos anos 1930, surgem diversas revistas ilustradas nos Estados Unidos e na Europa, e a fotografia encontra em suas páginas um importante suporte para seus discursos imagéticos até os anos 1950. Trata-se do que podemos chamar do auge da

---

<sup>47</sup> No original: “[...] cuando resulta verdaderamente imposible de hacerlas, se publican fotos “ultrasecretas” que responden a un cuidadoso montaje”.



fotografia nos meios de comunicação, antes da chegada da televisão. Revistas como a norte-americana *Life* (1936-2000), a francesa *Vu* (1928-1940), a inglesa *Picture Post* (1938-1957), entre outras, vão se dedicar, principalmente, à documentação da vida cotidiana e seus problemas.

Assuntos domésticos, música e livros, natureza, esportes, ciência, moda, artigos e editoriais são alguns dos departamentos da *Life*, que foi a primeira revista norte-americana composta predominantemente por fotografias e uma das mais influentes no século XX, tornando-se um sinônimo de documentação fotográfica no Ocidente. Influenciada pelo estilo fotojornalístico, introduzido nos começos da década de 1920 pelas revistas alemãs e, mais tarde, pela francesa *Vu*, a *Life* dedicou-se a contar histórias por meio de suas narrativas fotográficas.

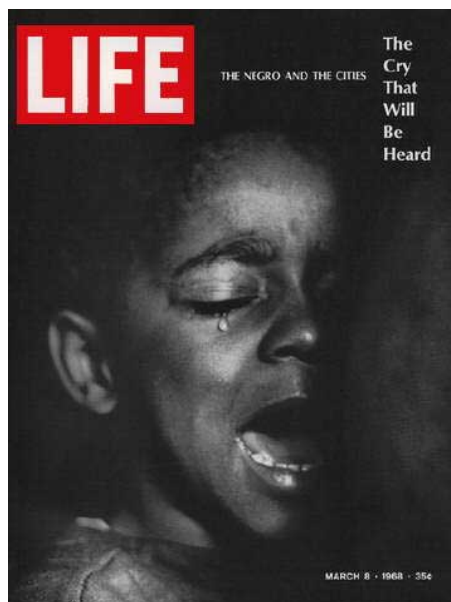


Figura 39 – Revista *Life*, março de 1968. “O negro e as cidades: o choro que será ouvido”. Foto da capa de Gordon Parks. (Disponível em: <http://www.biografia.inf.br/gordon-parks-fotografo.html>)

As fotografias eram consideradas um importante meio de informação na imprensa ilustrada e a publicação desse tipo de imagens se legitimava não mais pelas suas virtudes pedagógicas, mas pelo seu valor de autenticidade. A fotografia, diferente dos desenhos e pinturas, tinha como elemento principal a sua aparente “objetividade mecânica”, e apresentava-se para o público em geral não como um conjunto de informações a ser interpretado, mas como a realidade em si. Assim, a escolha de objetivas normais (que se aproximam da visão humana) para registrá-la sem distorções e a busca pelo momento

preciso que sintetizasse o acontecimento se tornaram princípios fundamentais para o fotógrafo que passou, então, a incorporar a figura do aventureiro percorrendo o mundo e documentando os temas da atualidade.

É nas revistas ilustradas que os ensaios fotográficos (*photo stories*) e os projetos de longa duração, assim como a formação de grupos de fotógrafos que fundarão as agências fotográficas, tomarão forma e consolidarão uma nova geração de documentaristas partidários da corrente “humanista” da fotografia. Desenvolvida a partir de uma abordagem generosa e uma linguagem lírica, a “fotografia humanista” começa a ser praticada por fotógrafos os quais, após a Primeira Guerra Mundial, buscaram devolver ao homem a sua dignidade e humanidade perdidas, tornando-o o tema central das documentações, que abordavam a vida cotidiana, as belezas e as mazelas no mundo, por meio de um olhar complacente e solidário. Os fotógrafos desta corrente seguiram caminhos diversos, às vezes, paralelos, mas sempre mantendo – independente dos temas abordados – óbvias características em comum como, por exemplo,

[...] uma certa generosidade, o otimismo, a sensibilidade para com as alegrias simples da vida, a empatia pelas pessoas nas ruas envolvidas na ação e pelo simbolismo de cenas que sugerem um sentido comum do admirável (GAUTRAND, 1998, p. 613) (Tradução nossa).<sup>48</sup>

Desse período, destacamos o fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985), considerado “de alguma forma, o mestre da fotografia humanista francesa” e pioneiro da fotografia de rua, tendo retratado Paris com câmeras de pequeno formato (SOUSA, 2000, p. 79). Por volta de 1925, Kertész trabalhou na capital francesa e influenciou grandes nomes da fotografia, como Robert Doisneau, Brassai e Henri Cartier-Bresson. Em 1929, publicou na *Berliner Illustrierte Zeitung* aquela que se considera ser a primeira verdadeira *photo story*: um ensaio que documenta numa sequência de fotos a vida monástica no mosteiro de *Notre Dame de la Grande Trappe*, localizado em Soligny-sur-Orne, na França.

---

<sup>48</sup> No original: “[...] a certain generosity, optimism, sensitivity to the simple joys of life, an empathy for people in the streets, caught in action, and for the symbolism of the scenes which suggest a common sense of the wonderful”.



Figura 40 – André Kertész. *Notre-Dame de la Grande Trappe*, França, 1928.  
(Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/andré-kertész>)

Muitos fotógrafos que, nos anos 1930 e 1940, atuaram nas revistas ilustradas e jornais da Europa e dos Estados Unidos, irão , posteriormente, trabalhar nas grandes agências de notícias como a *Associated Press*, *Tass*, *Europress*, *Apis*, *Reporters Associés*, *Dalmas*, entre outras, que, além de fornecerem textos jornalísticos às publicações, passaram a incluir a fotografia em seus serviços. Nos anos 1960 e início dos anos 1970, com o surgimento – e rápido sucesso – das agências francesas *Gamma* (1967), *Sipa* (1969) e *Sygma* (1973), Paris se tornou um mercado econômico mundial das fotografias de imprensa, fornecendo imagens suscetíveis de responder às demandas do maior número de publicações. A fundação das agências de fotografia ou a inauguração dos serviços fotográficos nas agências noticiosas, que passaram a fornecer fotografias de temas padronizados para seus clientes em diversos países, atenuaram as diferenças entre os trabalhos, acentuando o “fotojornalismo de velocidade” (SOUSA, 2004).

No entanto, se por um lado as agências de notícias determinavam os temas, excluíaam os fotógrafos do processo de edição das suas fotografias e, em alguns casos, comercializavam-nas sem os seus créditos, por outro lado, algumas agências de fotógrafos, com destaque para a *Magnum Photos*, buscavam modificar o estatuto dos seus profissionais, garantindo-lhes longos prazos para execução de seus ensaios e direito ao crédito das imagens e à participação na construção das narrativas.

Criada em 1947 por Cartier-Bresson, Seymour, Capa e Rodger, a agência *Magnum Photos* é uma cooperativa de fotógrafos que se destacou das suas concorrentes por sua ideologia contrária ao comportamento submisso de muitos fotojornalistas perante as grandes empresas jornalísticas, com suas relações de interesse entre os poderes e os

*news media*. A *Magnum* prezava pela integridade moral e humanista dos seus fotógrafos e, com espírito crítico, tornou-se conhecida por possuir um quadro de profissionais que desenvolvem trabalhos documentais criativos. Além de reivindicarem a propriedade dos negativos, que nessa época ainda pertenciam às empresas para as quais trabalhavam, estes fotógrafos vão lutar contra o uso indevido de suas imagens,<sup>49</sup> impondo, dessa forma, sua visão sobre o tema fotografado.

Diante deste cenário, surge entre os profissionais da fotografia de informação um discurso que procurou diferenciar o fotojornalismo da fotorreportagem. Enquanto o fotojornalismo continuaria a concorrer com a televisão por uma cobertura imediata e superficial dos eventos, a fotorreportagem se definiria por uma presença longa do fotógrafo no local de produção, pelas suas qualidades éticas e morais e, sobretudo, pela afirmação de sua subjetividade, do seu ponto de vista que garantiria assim uma produção autoral.

Apesar de as agências de notícias terem contribuído para a difusão em massa das imagens de acontecimentos de diversas partes do mundo, abastecendo os jornais e revistas e fortalecendo muitas vezes o fotojornalismo de velocidade, muitos fotodocumentaristas – em sua maioria ligados às revistas ou agências de fotografia – continuavam a desenvolver projetos de longa duração, e a produzir ensaios socialmente engajados sobre temas por eles escolhidos, mantendo vivos os ideais humanistas do gênero documental. Entretanto, é preciso observar que após a Segunda Guerra Mundial, mudaram-se não apenas as imagens, mas também a postura dos fotodocumentaristas em relação à noção da reportagem e, sobretudo, à escolhas dos temas.

Se a grande tradição da corrente humanista na fotografia documental construída, principalmente, pelos fotógrafos franceses como Kertész, Doisneau e Cartier-Bresson explorou uma visão contemplativa e esperançosa do homem, registrando seu cotidiano em cenas de trabalho, amor, amizade, festa e solidariedade, após a Segunda Guerra Mundial, percebemos, no entanto, uma produção de caráter denunciativo voltada para a cobertura de temas polêmicos como pessoas em situações de refúgio, doença, fome e pobreza. Mesmo mantendo um olhar compassivo para com os outros, estes “outros”, representados nas fotografias, já não são mais, em geral, pessoas em cenas de lazer, casais namorando ou crianças brincando nas ruas das cidades, mas sim vítimas de guerras e desigualdades

---

<sup>49</sup> Além da propriedade dos negativos, os fotógrafos da *Magnum* começaram a exigir o direito à assinatura de suas fotos, o controle da edição do seu trabalho e o tempo suficiente para trabalhar em seus projetos fotográficos.

sociais, além de personagens de eventos trágicos como podem ser vistos, de maneira mais destacada, nos ensaios expressivos do norte-americano Eugene Smith (1918-1978).

Smith é considerado uma lenda da fotografia tanto pelo seu profundo engajamento social e político quanto pela qualidade estética de seus trabalhos que fizeram o documentarismo fotográfico atingir um novo patamar, influenciando muitos fotógrafos em diversos países do mundo. Sua obra é constituída por ensaios desenvolvidos durante longos períodos de duração nos quais o fotógrafo se envolvia profundamente com seus personagens a fim de oferecer uma perspectiva íntima e humanista, demonstrando seu compromisso com temas abordados.

Smith começou sua carreira trabalhando para jornais locais na sua terra natal, o Kansas, antes de entrar para a *Life*. Foi, então, nessa prestigiada revista norte-americana que seu trabalho se notabilizou ao ter realizado diversas reportagens entre os anos 1940 e 1950, com destaque para a cobertura da ofensiva norte-americana contra o Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Após a guerra, Smith continuou a desenvolver ensaios para a *Life*, dentre os quais, destacamos “Aldeia Espanhola” (*Spanish Village*, 1951) no qual documentou, durante um ano, a rotina do vilarejo de Deleitosa, localizado na região de Extremadura, na Espanha. O trabalho, que foi uma denúncia direta ao regime do ditador Franco e se tornou-se um dos ensaios mais famosos de Smith, abordou a pobreza, a precariedade e a condição de atraso em que se encontravam os então 2.300 moradores do local, sem, contudo, deixar de representá-los com dignidade. As fotografias em alto contraste – característica marcante em toda a sua obra – apresentam seus personagens em atividades variadas como o batismo de uma criança, mulheres na lavoura, idosos jogando cartas, crianças na escola, entre outras.



Figura 41 – Eugene Smith. *Aldeia Espanhola*. Deleitosa, Espanha, 1951.  
(Disponível em: [www.masters-of-photography.com](http://www.masters-of-photography.com))

Em uma das mais célebres fotografias desse ensaio, cinco mulheres se encontram ao redor de uma cama para velar o corpo de um ancião da vila. À dramaticidade da cena de um velório, soma-se ainda a força expressiva da imagem em preto e branco na qual Eugene Smith, como poucos fotodocumentaristas, soube trabalhar a luz, que nesse caso nos parece artificial, oriunda de velas que iluminam de forma mais acentuada o rosto do falecido e o da jovem mulher ao centro. Além de optar pelo alto contraste, Smith, ao colocar-se na altura de seus personagens, organiza de forma meticulosa a posição de cada um deles na cena, o que denota não apenas seu compromisso social com o tema, mas também sua preocupação com o rigor formal das fotografias. Suas imagens seguem os cânones da perspectiva clássica na pintura renascentista com sua função mimética e seu ideal de realidade.

Na Europa e nos Estados Unidos, os fotodocumentaristas se beneficiaram de um ambiente propício nas revistas ilustradas como a *BIZ*, *Müncher Illustrierte Presse*, *VU*, *Paris Match*, *Life*, *Picture Post*, entre outras, para a realização de projetos de documentação de longa duração. Foram, principalmente, nestes veículos de comunicação que surgiram os pioneiros do fotodocumentarismo moderno internacional responsáveis pela *consolidação* do conceito de “fotografia documental” como um gênero que, desde então, ficará associado mais à produção de ensaios factuais e realistas para a imprensa do que às práticas experimentais mais comuns à criação artística. No Brasil, não foi diferente e as revistas ilustradas foram de suma importância para o desenvolvimento das documentações fotográficas no país.

## 2.4 As revistas ilustradas no Brasil: os casos de *O Cruzeiro* e *Realidade*

Em meados do século XX, a fotografia ganha relevância nas páginas das revistas ilustradas brasileiras que começam a perceber a sua força expressiva e, sobretudo, o seu poder de comunicação. Dentre elas, destacamos, primeiramente, a revista *O Cruzeiro*, por haver criado, nos anos 1940, estratégias inovadoras de uso da fotografia na imprensa brasileira e pelo seu papel fundamental na valorização da figura do repórter fotográfico. Em seguida, houve a experiência editorial marcante da revista *Realidade* que, mesmo durante um momento político e cultural complexo no Brasil, devido à repressão de uma ditadura militar, instalada desde 1964, dedicou-se a publicar reportagens fotográficas criativas e, ao mesmo tempo, engajadas na denúncia dos problemas sociais do país.

Foi principalmente nas revistas *O Cruzeiro* e *Realidade* que os fotógrafos, entre os anos 1940 e 1960, puderam se dedicar especificamente à atividade de documentação. Diferentemente dos fotojornalistas, ocupados com a cobertura diária dos fatos, estes profissionais, denominados aqui de fotodocumentaristas, encontraram nestas revistas um ambiente propício para a pesquisa e o envolvimento de longo período com os seus temas, visando à produção de grandes reportagens. Nesse sentido, essas duas revistas contribuíram de maneira significativa para a formação de fotodocumentaristas que tinham a linguagem fotográfica como principal fonte de expressão e buscavam produzir imagens que mostrassem o seu ponto de vista sobre a realidade. Ou seja, eles eram compromissados não apenas com a informação, mas também com o seu estilo pessoal, as questões estéticas e as novas maneiras de divulgação de suas fotografias nas páginas das revistas e, posteriormente, dos livros.

Este progresso da fotografia de imprensa no Brasil está relacionado, primeiramente, com as práticas experimentais dos fotógrafos pictorialistas reunidos em torno do *Photo Club Brasileiro*, no Rio de Janeiro, cuja atuação, entre os anos 1920 e 1930, foi concomitante com o fim da estética documental do século XIX e abriu caminho para o surgimento da fotografia moderna brasileira nos fotoclubes do país e, principalmente, no *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB), em São Paulo. A partir dos anos 1940, os fotógrafos modernistas brasileiros, com destaque para Geraldo de Barros (1923-1998), Thomas Farkas (1924-2011), José Yalenti (1895-1967), German Lorca (1922-) e José

Oiticica Filho (1906-1964), foram, por sua vez, os responsáveis pela instauração de um novo olhar, que não apenas rompeu com a própria tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador, como também questionou o discurso da objetividade fotográfica, baseando-se na concepção de que o real possibilita visões antagônicas e contraditórias.

É neste contexto, portanto, que são lançadas as bases para o surgimento de um novo fotojornalismo, no qual a imagem fotográfica – entendida desde então como uma *construção do real* a partir da visão do fotógrafo – deixa de ser uma mera ilustração do texto para se tornar um elemento ativo na reportagem, contendo a mensagem ideológica do seu autor (COSTA, 1991; 1998; COSTA e SILVA, 2004). No entanto, é preciso observar aqui que esta noção da fotografia como visão pessoal do fotógrafo nem sempre era explicitamente declarada, sendo ainda dissimulada sob a perspectiva da suposta objetividade da câmera. Dessa forma, o relato sobre as revistas ilustradas deve ser necessariamente permeado pelas reflexões teóricas desenvolvidas, sobretudo, no seio do movimento fotoclubista no Brasil entre os anos 1920 e o início dos anos 1960.

A revista *O Cruzeiro* foi lançada em 1928, período em que se iniciava no país um forte desenvolvimento da indústria a partir de uma política nacional de modernização e uma intensa imigração e migração de trabalhadores estrangeiros e do interior do país para trabalhar nas cidades em crescimento. Integrada ao *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, um dos maiores conglomerados de empresas de mídia no Brasil, *O Cruzeiro* contava com muitos anunciantes e foi a primeira revista brasileira de circulação nacional. Assim, desde o seu começo, a revista se mostrou como um dos veículos de comunicação mais importantes do país, dedicando em suas páginas amplo espaço para reportagens e anúncios publicitários, além de seções de contos, poesias e novelas

De acordo com Costa (1991, p. 274), nos primórdios da revista, os textos e imagens seguiam o estilo acadêmico, não havendo ainda, neste período, “reportagens tal como as entendemos hoje”. Nesta fase inicial, a revista *O Cruzeiro* não contava com quadros próprios, nem com profissionais especializados e, para suprir a sua demanda de imagens, tinha que recorrer aos membros *Photo Club Brasileiro*, que não apenas forneciam mão de obra, como também emprestavam a credibilidade do seu nome. Tratava-se, na opinião da pesquisadora, de um “momento insólito: textos e imagens marcados pelo idealismo da arte acadêmica nas páginas de uma imprensa que ainda não havia encontrado a sua especificidade” (idem, p. 276).



As fotografias, além de constituírem minoria, se comparadas ao uso de desenhos, ainda apresentavam geralmente “uma péssima qualidade técnica: pouco nítidas, eram registros inexpressivos que funcionavam como ilustração dos textos ou testemunho de eventos sociais quaisquer” (ibidem, p. 275). Neste contexto, é preciso ressaltar a participação dos fotógrafos pictorialistas – organizados, principalmente, no Rio de Janeiro, em torno do *Photo Club Brasileiro* –, cujas fotografias na revista *O Cruzeiro* contrastavam com a maioria das imagens produzidas pelos fotógrafos profissionais da época, ou seja, os paisagistas e retratistas de estúdio.

Devido ao seu alto nível de desenvolvimento técnico obtido por meio de suas práticas experimentais, os pictorialistas produziam fotografias com qualidade excepcional e composições cuidadosas, demarcando, segundo Costa (1991, p. 275), “a fronteira precisa entre o simples registro e a ‘fotografia artística’”. Por isso, suas imagens recebiam um tratamento diferenciado pela própria revista: além de serem impressas em rotogravura em tons coloridos variados que as realçavam ainda mais, elas eram as únicas que traziam os créditos do seu autor, denotando, nestes casos, a especificidade do trabalho do fotógrafo e reconhecendo, assim, a sua contribuição pessoal enquanto “artista fotógrafo”.

Numa época em que a fotografia brasileira se encontrava totalmente alheia às experimentações das vanguardas europeias e a prática documental com características típicas do século XIX reinava no país, os fotógrafos pictorialistas brasileiros contribuíram para desvelamento do caráter ideológico da estruturação da imagem e para o entendimento da fotografia enquanto um meio passível de manipulação e, portanto, marcado pelas possibilidades de *construção* da realidade por meio do inter-relacionamento de textos e imagens na produção das reportagens. Ainda que esses fotógrafos não tivessem desenvolvido uma nova linguagem, Costa considera, porém, importante salientar que:

[...] a percepção das possibilidades infundáveis de manipulação da imagem fotográfica, através da edição e da construção ideológica, foi a centelha que permitiu o surgimento do fotojornalismo moderno no Brasil nos anos 1940 (COSTA, 1991, p. 292).

Trata-se do período áureo da revista *O Cruzeiro*, entre os anos 1944 e 1962, quando da chegada do fotógrafo francês Jean Manzon (1915-1990) – trazendo em sua bagagem a experiência de trabalhos nas revistas *Vu* e *Paris Match* e no vespertino *Paris Soir* – e, ao

mesmo tempo, da formação de uma equipe composta por outros fotógrafos estrangeiros e brasileiros, antenados aos movimentos fotográficos internacionais.

Jean Manzon foi o responsável por imprimir uma marca de visualidade europeia e inaugurar os princípios editoriais inovadores na revista *O Cruzeiro*, que vão revolucionar o fotojornalismo brasileiro ao considerar a fotografia como elemento ativo da reportagem, valorizando assim o trabalho do repórter fotográfico, cujas imagens começariam a possuir a sua autoria citada.

Nas páginas da revista, a fotografia passa a ter igual importância ao texto – ou até mais. Por meio de um projeto gráfico inovador e diagramação moderna, *O Cruzeiro* seguia o estilo das revistas ilustradas estrangeiras ao substituir, dentre outras coisas, a imagem única da imprensa diária pelo conceito de foto-ensaio, com fotografias dispostas em sequência nas páginas das grandes reportagens.

De acordo com Fernandes Junior (2003, p. 142), do final dos anos 1930 até meados dos anos 1940, um novo e importante grupo de fotógrafos chegou ao Brasil, “trazendo uma contribuição inestimável, tanto do ponto de vista técnico quanto do estético”. Alguns destes fotógrafos estrangeiros vão se juntar a um grupo de fotógrafos brasileiros sintonizados com o movimento fotográfico internacional a fim de formarem a equipe de fotografia da revista *O Cruzeiro*, cujos trabalhos valorizarão um Brasil até então desconhecido, colaborando decisivamente, “para a construção de uma identidade para a fotografia contemporânea” (idem).

Jean Manzon, Pierre Verger (1902-1996), Marcel Gautherot (1910-1996), Ed Keffel, Peter Scheier (1908-1979), José de Medeiros (1921-1990), Luís Carlos Barreto (1928-), Flávio Damm (1928-), entre outros, irão traçar um novo caminho para a documentação fotográfica brasileira, a qual estaria voltada, desde os anos 1950 até o final dos anos 1980 do século XX, predominantemente para o registro do brasileiro, sua cultura, suas crenças e seu cotidiano de trabalho e lazer.

Nessa época, a fotografia brasileira buscou captar a realidade do homem nas várias regiões do país, explorando temas como, por exemplo, as tribos indígenas, seu cotidiano e rituais, os jangadeiros do nordeste e os seringueiros do norte, as comunidades dos pampas no sul, os operários nas grandes metrópoles, os flagelados da seca, os sem-terra, os rituais afro-brasileiros etc.

De acordo com Chiarelli (1999, p. 132), ainda no período em que a arte modernista estava fixada no mapeamento da paisagem humana brasileira, alguns fotógrafos já enveredavam para este mesmo foco, porém divididos em duas tendências. Enquanto uns seguiam “a preocupação dos pintores mais importantes da época”, outros, acompanhavam “uma tendência típica da ‘fotografia verdade’ internacional”. O historiador, no entanto, observa que, quando a arte brasileira volta-se, nos anos 1950, para o discurso de suas especificidades e/ou para a exploração de seus limites, esta fotografia que buscava *captar a realidade* do homem local ganhou força e tornou-se

[...] se não a única vertente fotográfica existente no país, pelo menos aquela que teria encontrado um nicho definido, embora nublado, pelo fato de que, dentro dela, se justapõem a questão documental e a expressão artística (CHIARELLI, 1999, p. 132).

Os fotodocumentaristas se debruçaram sobre os mais variados temas e “a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro – ou a construção – da identidade do brasileiro”. Nesse sentido, ao mapear o Brasil humano e tornar visível as suas várias expressões e os modos de vida, “a fotografia brasileira de fato”, pergunta-se Chiarelli, “identificou o brasileiro, ou o homem brasileiro ficou identificado apenas através da imagem que este tipo de fotografia criou?” (ibidem).

A tênue fronteira entre o registro objetivo do brasileiro e a construção da sua identidade a partir da visão pessoal do fotógrafo pode ser pensada com base na análise do trabalho de Jean Manzon, que chegou ao Brasil em 1940 e, antes de se transferir para *O Cruzeiro*, trabalhou no *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) do governo Getúlio Vargas, onde tinha como função organizar o Setor de Fotografia e produzir material de divulgação da imagem do Brasil, no país e no exterior.

Nessa época, a fotografia já era amplamente utilizada pelas revistas ilustradas brasileiras, mas tornava-se necessário uma mudança qualitativa do registro fotográfico. Manzon foi então contratado pelo *O Cruzeiro* dentro desta perspectiva de renovação editorial da revista. Suas fotografias eram marcadas por uma preocupação formal e também pela escolha de temas inusitados, porém, além da renovação da temática e da linguagem fotográfica, Manzon reestruturou a diagramação da revista, utilizando-se de recursos já consagrados no modelo da fotorreportagem internacional como, por exemplo, a

variação do tamanho e do formato das fotos, a pontuação da narrativa com imagens de diferentes natureza, o uso de fotos sangradas e em página dupla etc.

Ainda que suas fotografias fossem publicadas sob o selo da *verdade* e respaldadas pela suposta linguagem objetiva e imparcial deste tipo de imagem, percebemos que, em muitas delas, Jean Manzon explora a pose de seus modelos e a montagem das cenas. No livro *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*, apresentado inicialmente como dissertação de mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Nadja Peregrino (1991) trata da história da revista, do trabalho cotidiano dos seus fotógrafos e, analisando as produção de Manzon, o considera “um mestre do uso consciente da linguagem fotográfica”. Segundo a autora, as imagens da Manzon evidenciam a sua intervenção na captação do fato por meio de montagens e encenações construídas, reforçando o caráter opinativo do seu trabalho. Após destacar uma fala do fotógrafo que define o fotojornalismo como a “conjugação de procurar o interesse jornalístico, de ter a sensibilidade de enxergar e interpretar criativamente o evento”, Peregrino (idem, p. 90) ressalta que “esta abertura ao horizonte da interpretação incorpora à leitura de suas fotos uma certa sensação de inautenticidade”. Além disso, o artificialismo de suas imagens, marcado pelo uso de um grande aparato técnico, a idealização da cena pelo fotógrafo e a ansiedade do retratado, estimulava com frequência o sensacionalismo, o que marcou uma determinada linha de trabalho na revista.

Na produção, por exemplo, dos retratos abaixo da colhedora de cana-de-açúcar e do carregador de sacos de café, é possível percebermos pela homogeneidade da luz, riqueza dos detalhes e rigidez dos modelos que Manzon utilizava câmaras de médio formato, *flashes* e, provavelmente, tripé. Assim, ao mobilizar todo estes equipamentos, o fotógrafo tinha inevitavelmente que preparar previamente as cenas que ia fotografar. Ademais, estes personagens foram representados, respectivamente, sob os cânones das figuras típicas regionais e em meio a elementos escritos com forte apelo promocional, enfatizando, por exemplo, um dos principais produtos de exportação do país.



Figura 42 – Jean Manzon. *Colhedora de cana-de-açúcar*. Brasil, 1950. (Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br>)



Figura 43 – Jean Manzon. *Café*. Brasil, 1950. (Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br>)

Mais do que registrar a realidade do Brasil e do brasileiro na década de 1940, Manzon ajudou a construir esteticamente a imagem da nação a partir não apenas de um olhar estrangeiro, mas também de uma busca pelo mapeamento da paisagem humana brasileira, que era, desde os anos 1930, uma tendência da arte modernista brasileira, notadamente da pintura, caracterizada fortemente pela preocupação em criar uma iconografia nacional. Sobre este aspecto das fotos de Manzon, Costa (1998, p.158) observa que o fotógrafo apenas materializou visualmente ideias pré-concebidas sobre o país; ideias, segundo ela, “provenientes de várias fontes: do programa do Estado Novo, das diretrizes da arte de cunho social e das ideias engendradas no seio da intelectualidade modernista”. Para a pesquisadora, estas ideias haviam sido incorporadas por boa parte da sociedade, razão pela qual as fotos estereotipadas de Manzon terem alcançado grande penetração no país e, sobretudo, sido aceitas sem que a sua veracidade fosse questionada (idem).<sup>50</sup>

Se Manzon abordou uma grande diversidade de temas, como assim lhe exigia o trabalho na revista *O Cruzeiro*, o fotógrafo francês Pierre Verger, ao contrário, concentrou-se na documentação fotográfica – aliada à pesquisa etnológica e antropológica – da cultura

---

<sup>50</sup> Antes de encerrar o seu ensaio *Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon*, publicado em 1998 como resultado de uma pesquisa ainda em curso na época, Helouise Costa ressaltou que não compartilhava de “um juízo de valor pejorativo” em relação ao trabalho de Manzon que muito lhe era feito pela “mentalidade dos nossos tempos ‘politicamente corretos’”. Segundo a pesquisadora, interessava-lhe, por outro lado, “descortinar os mecanismos que fizeram de suas imagens o espelho a devolver-nos a imagem que o Brasil sonhava de si mesmo” (COSTA, 1998, p. 158).

afro-brasileira e os aspectos religiosos do candomblé, produzindo fotografias e textos que foram publicados em mais de cem livros, desde 1936 até a sua morte em 1996. Verger viajou por diversos países durante quase quatorze anos consecutivos, sobrevivendo exclusivamente da sua fotografia, que era produzida e negociada com jornais, agências e centros de pesquisas em todo o mundo.<sup>51</sup> Em 1946, fixou-se em Salvador, onde, seduzido pela hospitalidade e riqueza cultural da cidade, soube equilibrar a pesquisa antropológica e o fotojornalismo ao documentar com seriedade e consistência as manifestações religiosas e profanas da cultura negra da Bahia, demonstrando assim uma postura mais independente durante os trabalhos realizados como colaborador para a revista *O Cruzeiro*. Adepto do candomblé, Verger foi consagrado a babalaô, um adivinho e sacerdote no culto de Ifá, o que lhe permitiu aprofundar as suas pesquisas e produzir uma nova visualidade sobre esta religião e o negro no Brasil. Se compararmos os registros de negros como “tipos exóticos” produzidos no século XIX com os retratos feitos por Verger durante seus estudos sobre a cultura afro-brasileira e, sobretudo, o candomblé, perceberemos que o fotógrafo francês conseguiu documentar com muito mais dignidade os seus representantes. Na imagem abaixo, a mãe de santo, Dona Bibiana do Espírito Santo, aparece em pose que denota altivez: com postura firme e, ao mesmo tempo, relaxada, ela olha dentro da objetiva de Verger, demonstrando-lhe respeito e confiança. Sentada em uma grande cadeira de madeira e palha colocada em um terreiro de chão batido tendo ao fundo uma mata, Dona Bibiana foi fotografada com um turbante ou “ojá” na cabeça, o “pano da costa” sobre os ombros e a “bata” usada por fora da saia com o “camisu” por baixo, vestimenta tradicional de uma ialorixá (sacerdotisa do candomblé ou mãe de santo, no sincretismo afro-brasileiro), simbolizando o cargo ou posto máximo dentro da hierarquia do candomblé. Um cenário simples, mas claramente pensado pelo fotógrafo, que bem conhecia a importância dos símbolos nesta religião.

---

<sup>51</sup> Fundação Pierre Verger. Disponível em: <<http://www.pierreverger.org>>. Acessado em 19 ago. 2016.



Figura 44 – Pierre Verger. *D. Maria Bibiana do Espírito Santo*. Bahia, 1950.  
Fonte: KOSSOY e SCHWARCZ, 2012, p. 287.

De acordo com Magalhães e Peregrino (2004, p. 57), é possível identificar pelos menos dois estilos de expressão dos repórteres fotográficos de *O Cruzeiro*. Enquanto no primeiro os fotógrafos como Jean Manzon, Peter Sheir e Ed Keffel, demonstrando domínio técnico, corroborado pelo uso de câmeras de médio e grande formatos, documentavam seus personagens por meio de poses artificiais, enfatizando uma verdadeira *mise-en-scène* para a fotografia jornalística, outro grupo de fotógrafos composto por José Medeiros, Flávio Damm, Luís Carlos Barreto, Luciano Carneiro e Eugênio Silva tinha o seu estilo definido pelo espírito jornalístico da intuição, do improvisado e, principalmente, da não intervenção na realidade, e preferia usar câmeras mais leves e compactas, como a Leica alemã, que estimularam o surgimento do fotojornalismo moderno. Para Peregrino (1991, p. 96), esta segunda tendência do jornalismo de *O Cruzeiro* – liderada por José Medeiros, que atuou na revista entre 1946 e 1962 – rompeu com o modelo anterior ao evitar os artificialismos rumo a uma abordagem mais espontânea dos personagens e situações, operando “uma profunda reformulação dos conceitos da fotografia de reportagem” e seguindo uma “linha fotográfica adotada pelo fotojornalismo americano e europeu daquela época, representada pela *Life* e pelo fotógrafo Cartier-Bresson. É, portanto, esta nova concepção fotográfica, fundada não mais na primazia e no ritual da técnica, mas no flagrante ou na tomada direta das cenas no calor dos acontecimentos como forma de atestar um suposto domínio do real, que predominará nas décadas posteriores no fotojornalismo e mesmo na chamada “fotografia documental brasileira”.

José Medeiros produziu imagens que revelaram nos anos 1950 um Brasil desconhecido do grande público, com temas variando desde festas folclóricas até rituais religiosos. Medeiros soube perceber a riqueza iconográfica das manifestações culturais do povo brasileiro e, transitando entre o fotojornalismo e a fotografia autoral, conseguiu imprimir a sua visão pessoal nos registros de temas sociais. Levado por Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro* em 1946, o fotógrafo piauiense irá se tornar um dos ícones da fotografia brasileira ao registrar cenas da política nacional, futebol, praia e os índios do Xingu, entre vários outros assuntos nacionais.

Um dos seus trabalhos mais contundentes é a documentação dos rituais de iniciação das iaôs (filhas de santo) no terreiro de candomblé da Mãe Riso da Plataforma, em Salvador, Bahia. Em meio ao texto do repórter Arlindo Silva, 38 fotografias em preto e branco de Medeiros compuseram a reportagem intitulada *As noivas dos deuses sanguinários* e publicada pela revista *O Cruzeiro* em 1951. Nesta publicação, as imagens, seguindo o modelo da revista, foram organizadas dentro de uma narrativa linear seguindo as etapas ritualísticas desta importante prática fetichista que eram apresentadas ao leitor por meio de legendas e os seguintes subtítulos: “epilação das yaôs”, “maceração das iniciadas”, “o sacrifício de aves e animais”, “depois da imolação”, “a tatuagem das vestais” e “agora, filhas de santos” (Fig. 45). Após a polêmica causada pela publicação desta reportagem, na época considerada sensacionalista, Medeiros lançou, em 1957, o livro *Candomblé*,<sup>52</sup> com o qual o fotógrafo, ao excluir o texto de Arlindo Silva e incluir outras fotografias com novas legendas, procurou se redimir da incômoda situação ocorrida seis anos antes.

---

<sup>52</sup> Mais informações sobre o livro *Candomblé*, de José Medeiros, e a polêmica publicação de suas fotos na revista *O Cruzeiro* em 1951 serão fornecidas no último capítulo dessa pesquisa com base no estudo *Imagens do Sagrado: Entre Paris Match e O Cruzeiro* do pesquisador Fernando de Tacca (TACCA, 2009).





Figura 45 – Reprodução das páginas de abertura da reportagem *As noivas dos deuses sanguinários*, revista *O Cruzeiro*, 1951. Fonte: TACCA, 2009, p. 150.

José Medeiros ainda se destacaria ao explorar novas possibilidades de criação fotográfica, fazendo experiências com a luz e articulando montagens por meio de sobreposições de imagens, além de apresentar fotografias com apurado senso de composição. Esta experimentação com a linguagem

[...] coincide cronologicamente com as experiências modernas, situadas no interior dos fotoclubes brasileiros, que exploram pontos de vista inusitados num grupo significativo de imagens para reforçar no espaço da foto uma estrutura geométrica (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 57).

Estas imagens, mais raras dentro do acervo de Medeiros, rompem com a perspectiva monocular do fotojornalismo clássico e aproximam-se de uma fotografia moderna desenvolvida nessa mesma época pelos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo (idem).



Figura 46 – José de Medeiros.  
*Autorretrato* (Fotomontagem). Fonte:  
MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 246.



Figura 47 – José de Medeiros. Rio de Janeiro, 1952. Fonte: DERENTHAL e TITAN JR, 2013, p. 48.

As relações entre a documentação e uma fotografia moderna, praticada no Brasil de forma ousada e experimental, podem ser analisadas por meio da obra de Thomas Farkas, por exemplo. Afinal, o fotógrafo teve inicialmente a sua produção marcada por uma profunda pesquisa formal, mas que foi se aproximando gradativamente de uma tendência humanista característica dos fotógrafos documentaristas da época.

Nascido em Budapeste, na Hungria, em 1924, Farkas emigrou para São Paulo aos nove anos de idade. Seu pai foi o fundador de uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos no Brasil, o que lhe permitiu desde muito jovem iniciar a prática fotográfica. Entretanto, a sua carreira como fotógrafo começou, efetivamente, apenas após o seu ingresso no Foto Cine Clube Bandeirante, em 1942, momento em que Farkas passou a desenvolver uma produção sistemática de caráter experimental que o consagrou como um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira. As suas fotografias caracterizavam-se por composições e enquadramentos incomuns e exaltavam os jogos de sombras e luzes, e de linhas e volumes dos objetos captados em sua maioria da paisagem urbana da cidade de São Paulo.

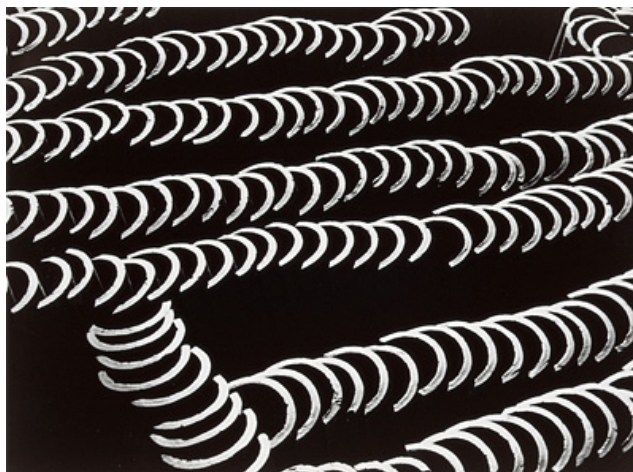


Figura 48 – Thomas Farkas. *Telhas*. 1945.  
(Disponível em: [www.colecaoipirellimasp.art.br](http://www.colecaoipirellimasp.art.br))

Em 1946, o encontro e a amizade que se seguiu com José Medeiros levaram Farkas a realizar inúmeras viagens ao Rio de Janeiro, onde este pôde, segundo Costa (2013, p. 27), “transitar por locais de habitação e lazer populares não inscritos nos roteiros turísticos tradicionais da então capital do país”. Tratava-se dos lugares pelos quais circulava Medeiros que, naquele ano, tinha acabado de entrar para a equipe de fotógrafos de *O Cruzeiro*. Esta amizade representou, portanto, um momento importante na trajetória de Farkas que, ao sentir empatia com este universo e compartilhar o viés humano adotado por Medeiros, “não por acaso, passaria a apontar sua câmera para bares, rodas de samba, bailes de carnaval, cenas de rua e de praia” (*idem*).

Mesmo se aventurando por novos temas ligados a uma produção de cunho documental, Farkas não chegou a fotografar para jornais ou revistas, preferindo utilizar a fotografia como linguagem artística e trabalhar, junto com os seus colegas do Foto Cine Clube Bandeirantes, no sentido de legitimá-la nos circuitos até então reservados às artes plásticas. Em 1949, Farkas realizou a exposição *Estudos Fotográficos* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), na qual ele reuniu cerca de setenta fotografias, incluindo experimentações formais e imagens de conteúdo humanista. O evento marcou a história da fotografia no Brasil por ser a primeira exposição realizada em um museu do país, na qual considerou-a como manifestação artística.

A partir dos anos 1960, como consequência do processo de industrialização, o Brasil testemunhou um período de crescimento nos centros urbanos e de aumento do êxodo rural, com o deslocamento de grande número de famílias para regiões mais ricas, como Rio

de Janeiro e São Paulo, as quais já não conseguiam oferecer uma infraestrutura adequada àqueles que chegavam, em sua maioria, do Nordeste brasileiro, provocando um cenário repleto de problemas sociais nas capitais do país, assim como nas zonas rurais que sofriam pelo esquecimento e descaso do poder público. Além disso, este período foi também marcado por diversos conflitos políticos e ideológicos, devido à instauração de uma ditadura militar em 1964, que se agravou ainda mais com a promulgação, em 1968, do Ato Institucional nº 5. Conhecido como AI-5, esta medida decretou o fim das liberdades civis e de expressão, reforçando os poderes do regime militar.

Apesar de muitos artistas e intelectuais terem sido perseguidos, torturados e até mesmo mortos por produzirem obras com conteúdo considerado “subversivo” pelos militares, o clima de repressão acabou motivando uma atuação cada vez mais crítica e politizada por parte dessas classes que passaram a extrair da realidade as suas temáticas.

Ao analisar a produção fotográfica dessa época, Kossoy e Entler (1996, s/p) afirmam que “o diletantismo estetizado dos fotoclubes e os temas amenos da maioria das revistas ilustradas perdem espaço para uma produção mais engajada na denúncia dos problemas sociais”. Os pesquisadores destacam, além do *Jornal do Brasil* e do *Jornal da Tarde*, a revista *Realidade* como “aquela que foi uma das mais importantes publicações desse período” e ainda observam que, de um modo geral, a imprensa passou a dedicar mais espaço às imagens (idem).

Ao contrário dos jornalistas que tinham os seus textos cortados pelos censores quando neles percebiam indícios de oposição, alguns repórteres fotográficos, quando possível, “buscavam driblar a tosca inteligência dos representantes da ditadura com uma expressão repleta de sutilezas críticas” (ibidem). No entanto, Kossoy e Entler ressaltam que a situação era “ambígua”, já que os meios de comunicação, em particular, as redes de televisão “tornaram-se verdadeiros impérios econômicos, coniventes com a política vigente, em função dos seus próprios interesses” (ibidem).

Nessa época, a indústria cultural brasileira, impulsionada pelo capital estrangeiro, cresceu e a televisão, ao passar a reter as maiores fatias do mercado publicitário, tornou-se um dos principais veículos de comunicação, sobrepondo-se a revistas ilustradas, que tiveram que se modificar para continuar existindo (COELHO, 2012). Neste novo cenário, a Editora Abril, de São Paulo, antes voltada à publicação de revistas de fotonovela e quadrinhos de Walt Disney, passou a atuar no ramo da reportagem, com revistas

direcionadas para um público de maior poder aquisitivo. Após o sucesso de *Quatro Rodas*, dedicada à produção de reportagens sobre automóveis, estradas, roteiros turísticos e cidades brasileiras, a Abril lança, em 1966, a revista *Realidade*, em cujas páginas as fotografias ganharam um espaço significativo como comunicação e meio expressivo, formando narrativas visuais que refletiam a percepção dos seus autores sobre os temas abordados. Este novo modelo de jornalismo combinava textos literários atraentes com ensaios fotográficos de alta qualidade técnica e estética e conquistou o público por apresentar ideias inovadoras no país, que passava por um período delicado após o Golpe Militar de 1964.

A revista *Realidade* colocou em pauta a discussão de assuntos polêmicos, buscando pensar sobre os problemas sociais e as mudanças de costumes da sociedade brasileira nos anos 1960. Tratava-se, portanto, de um momento singular na imprensa brasileira, uma vez que as suas reportagens abordavam – de maneira crítica, criativa e aprofundada – temas até então ignorados, e muitos deles considerados tabus no Brasil como o celibato de padres; o vício das drogas; a prostituição; a liberação da mulher em relação ao sexo, casamento e aborto; além de assuntos ligados às desigualdades sociais, como as más condições de vida nas periferias das grandes cidades e no interior do país.

Com base nos depoimentos colhidos por Leite (2012) em sua pesquisa *Realidade: o fotojornalismo [autoral] de uma revista*,<sup>53</sup> percebemos que o projeto dessa revista de periodicidade mensal envolvia a liberdade dos fotógrafos na escolha dos temas e na sua investigação de longo prazo para o desenvolvimento das reportagens de caráter humanista. Aos seus fotógrafos era dada a oportunidade não apenas de propor as suas pautas, como também de desenvolver os seus temas com profundidade. Eles passavam semanas, às vezes meses, na produção de suas reportagens. Seus ensaios eram desenvolvidos somente após a realização de pesquisa prévia sobre os temas, para que os fotógrafos, quando chegassem em campo, já soubessem o que poderiam encontrar. Além de possuírem longo período para a execução das reportagens e farto material de trabalho (filmes fotográficos), eles tinham liberdade para produzir seus ensaios a partir do seu ponto de vista e ainda participavam, junto ao repórter de texto e ao diagramador, do processo de edição e montagem das

---

<sup>53</sup> Contemplada com o prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte no ano de 2012, a pesquisa desenvolveu-se entre os meses de janeiro e agosto de 2013 com o objetivo principal de reconhecer o caráter da fotografia feita para a revista *Realidade*. Para isso, foi proposto um diálogo com seus profissionais, independentemente destes serem específicos da área da fotografia, permitindo também uma abordagem paralela do tema. Ver: <http://realidade.ufca.edu.br>.

reportagens nas páginas da revista. Isso confirma o pressuposto do pesquisador de que “aqueles que a geraram faziam de seus processos criativos algo inalienável. Os fotógrafos que nela atuaram tiveram a oportunidade de fazer de suas pautas verdadeiros ensaios autorais” (idem, s/p).

Assim, a revista *Realidade*, ao reunir um grupo de fotógrafos composto por profissionais brasileiros, como Walter Firmo (1937-), e, principalmente, estrangeiros recém-chegados no Brasil, como Maureen Bisilliat (1931-), Cláudia Andujar (1931-),<sup>54</sup> George Love (1937-1995), David Zingg (1923-2000), Luigi Mamprin (1921-1995), entre outros, abriu espaço para a formação de uma nova geração de fotógrafos que, pelo olhar crítico e pela capacidade criativa, mostraram como a documentação dos fatos sociais pode envolver a experiência pessoal e subjetiva do fotógrafo, o seu estilo, enfim, as suas estratégias técnicas e estéticas para mediar seus temas.

Como a maioria dos colegas da sua época, o carioca Walter Firmo é um fotógrafo autodidata. Após aprender a fotografar e a revelar filmes em preto e branco, começou a sua carreira no fotojornalismo aos vinte anos de idade, tendo passado pelo jornal *Última Hora* e *Jornal do Brasil* antes de integrar a equipe de fotógrafos da revista *Realidade*, momento em que seu trabalho se tornou nacionalmente conhecido.

Desde a sua estreia na revista, Walter Firmo demonstrou ousadia na produção de seus ensaios. Uma de suas características marcantes é a capacidade de dirigir os personagens que fotografa, como, por exemplo, na reportagem *Este Petróleo é Meu*, publicada na primeira edição da revista, em abril de 1966. Com texto de Carlos Azevedo, esta reportagem tratava da descoberta de petróleo na região de Carmópolis, na Bahia, e Firmo, não se contentando em apenas registrar o acontecimento, pediu aos trabalhadores que se sujassem com o óleo.

---

<sup>54</sup> Embora tenha trabalhado na revista *Realidade*, Claudia Andujar faz parte do grupo dos três fotógrafos que compõem o corpus principal de análise de nossa pesquisa e, por isso, parte de sua obra será analisada separadamente apenas no próximo capítulo que, juntamente com aqueles sobre Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, completam a segunda parte do presente estudo.



Figura 49 – Reprodução da página de abertura da reportagem *Este Petróleo é Meu* com foto de Walter Firmo para a revista *Realidade*, São Paulo: Abril, abril de 1966. Fonte: LEITE, 2012, p. 3.

Contrariando a ideia do flagrante ou do instantâneo, empregada quase como uma regra no fotojornalismo para supostamente registrar a realidade por meio da não interferência na cena, Firmo assume abertamente que, quando possível, “arma a cena para conseguir o melhor resultado” (FIRMO apud FERNANDES JR., 2003, p. 156). Esta atitude, rejeitada por aqueles que acreditam que a documentação deva ser realizada de maneira objetiva e imparcial, revela a liberdade de Walter Firmo em construir suas imagens e demonstra que em seus trabalhos o documento fotográfico mistura-se por vezes com a criação artística e a fotografia publicitária, área à qual o fotógrafo também se dedicou a partir dos anos 1970, período em que começa também a retratar os músicos e a comunidade negra no Brasil.

Se Walter Firmo voltou-se para a música e a negritude brasileiras, a fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat buscou extrair das principais obras literárias do país o substrato para a sua criação. O homem era o centro dos fatos na revista *Realidade* e Bisilliat irá se inspirar nos grandes escritores brasileiros, como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Jorge Amado, para produzir um dos mais importantes acervos sobre os tipos brasileiros em meados do século XX. Os boiadeiros de Minas Gerais, os pescadores da Bahia, os sertanejos nas ruas e praças das cidades e vilarejos nordestinos, as catadoras de caranguejo da Paraíba, os índios do Xingu e os compositores de samba no Rio de Janeiro

eram, em sua maioria, personagens que ilustravam as cenas construídas pelo olhar poético de Bisilliat com base em suas fontes literárias.

Dentre os trabalhos que, nas palavras da própria fotógrafa, “sintetizam as situações vividas durante os anos de glória jornalística da *Editora Abril*” (BISILLIAT, 2009, p. 7), destacamos a série *As caranguejeiras*. Em 1968, Maureen Bisilliat e o jornalista Audálio Dantas partem para o Estado da Paraíba, mais especificamente para a aldeia de Livramento, a fim de documentar a vida de homens que, apoiando-se nas raízes suspensas das árvores, caminham pelos “corredores” dos mangues da região para catar caranguejos – uma realidade até então pouco conhecida dos brasileiros. O trabalho resultou na publicação, em março de 1970, da reportagem *Povo caranguejo* e, posteriormente, foi usado para a edição do livro *Cão sem plumas* (1984), cuja narrativa apresenta as fotografias dos catadores – mulheres em sua maioria – em meio a trechos do poema<sup>55</sup> homônimo de João Cabral de Melo Neto. No texto de introdução do livro, Bisilliat descreve poética e minuciosamente a atividade desenvolvida pelos homens catadores de caranguejos, mas explica que as mulheres caranguejeiras que eram os “fundamentos” da uma bela história contada visualmente através de fotografias nas quais “meninas, mulheres e velhas, com seus vestidos de algodão cru ou de chita, desajeitados e escorridos, [são] subitamente transformados em divindades pela lama – faces da pedra polida, revestidas das pregas movediças do mar” (BISILLIAT, 1984).



Figura 50 – Maureen Bisilliat. *As caranguejeiras*. Paraíba, 1968.  
Fonte: BISILLIAT, 2009, p. 72.

---

<sup>55</sup> “Aquele rio/ era como um cão sem plumas./ Nada sabia de chuva azul,/ da fonte cor de rosa,/ da água do copa de água,/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água./ Sabia dos caranguejos/ de lodo e ferragem./ Sabia seguramente/ da mulher febril que habita as ostras.” Palavras extraídas do poema *Cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto (BISILLIAT, 2009, p. 62).



Se inicialmente o fotojornalismo representou o principal caminho para os fotógrafos interessados em projetos de documentação de longa duração, no final dos anos 1970 uma parcela de fotojornalistas veteranos vai lutar por uma nova relação profissional no mercado, formando suas próprias agências de fotografia.

Na época, os fotógrafos da maioria dos veículos de comunicação eram excluídos dos processos de discussão e edição do seu próprio trabalho, não possuindo nem mesmo os direitos autorais dos seus negativos. Porém, com a criação das primeiras agências cooperativadas de fotógrafos no Brasil,<sup>56</sup> muitos projetos pessoais de documentação começaram a ser desenvolvidos mais livremente. Este novo contexto vai garantir aos fotógrafos não apenas o direito autoral de suas fotos e uma postura mais independente, como também mais tempo para desenvolverem trabalhos investigativos, de longo curso, sobre temas de relevância social do Brasil.

No contexto internacional, é possível percebermos que, em meados dos anos 1960, a televisão já havia dominado o mercado de notícias e o fotojornalismo acabou suplantado pela rápida difusão das imagens eletrônicas. Este novo meio de comunicação passou a atrair a maior parte das receitas publicitárias, promovendo assim o declínio do papel da fotografia de informação. Além disso, a Guerra do Vietnã (1955-1975) consagrou a reportagem televisiva, e muitas revistas ilustradas viram suas tiragens serem fortemente reduzidas, algumas sendo forçadas até mesmo a encerrar seus serviços como a *Look*, em 1971, e a *Life*, em 1972.

Por um lado, as revistas ilustradas desempenharam um papel fundamental para a concepção da fotografia como meio de comunicação, ampliando as possibilidades de produção e uso do documento fotográfico em suas páginas. Por outro lado, ao basearem-se, em geral, no realismo, logo, no valor de autenticidade desse tipo de imagem e utilizarem-na como peça de convicção dos acontecimentos – ou seja, usarem o documento fotográfico sob a sua noção moderna de prova – as revistas (e, sobretudo, os jornais) acabaram por

---

<sup>56</sup> Em São Paulo, os fotógrafos Juca Martins (1949-), Ricardo Malta (1947-), Delfim Martins (1951-) e Nair Benedicto (1940-) fundam, em 1979, a agência *F4* que vai lutar por mudanças nas relações trabalhistas do mercado fotográfico, garantindo ao fotógrafo os direitos autorais sobre suas obras e autonomia para desenvolver projetos de documentação de temas de seu interesse ou daqueles sugeridos pela agência. Em Brasília, a agência *Ágil* foi fundada em 1980 pelos fotógrafos Kim-Ir-Sen (1951-), Beth Cruz (1950-), Júlio Bernardes, Duda Bentes (1955-), André Dusek (1956-) e Milton Guran (1948-) e contava com correspondentes em diversos estados brasileiros (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 90).

associar o conceito de “fotografia documental” às práticas fotojornalísticas tradicionalmente voltadas à produção de narrativas visuais de caráter factual.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, as documentações fotográficas, sobretudo nos Estados Unidos, começaram a sofrer algumas mudanças em relação ao seu modelo tradicional consolidado na imprensa ilustrada em meados do século XX. Embora os seus predecessores tenham contribuído para o avanço da linguagem fotográfica e conseguido, em parte, despertar a sociedade para a necessidade de algumas mudanças, os “novos fotodocumentaristas” do pós-guerra questionaram o realismo da fotografia e distanciaram-se tanto do uso da fotografia como meio de promover reformas sociais quanto do lirismo da fotografia humanista produzida por Kertész – em seguida, por Cartier-Bresson e outros europeus – com um tipo de eloquência literária baseada no controle formal. Desiludidos, portanto, com as estratégias de denúncia explícita e, ao mesmo tempo, com os significados metafóricos e o simbolismo poético dos documentários desenvolvidos na primeira metade do século XX, fotógrafos como Robert Frank, William Klein, entre muitos outros, irão produzir imagens por meio de um olhar crítico, sarcástico e, às vezes, indiferente às realidades documentadas, ignorando claramente o espírito de generosidade e de compaixão com os fotografados, algo que tanto marcou as correntes social e humanista desta época.

Já no Brasil, a partir dos anos 1970, começaram a surgir projetos fotográficos com caráter experimental que se empenharam na renovação da estética documental. Alguns fotógrafos como Claudia Andujar, Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Maureen Bisilliat, George Love, Walter Firmo, Nair Benedicto, Luiz Braga, entre outros, passaram a explorar novas possibilidades de criação da fotografia e sua relação com as práticas artísticas. Com o fim da ditadura em 1985, as obras de muitos destes fotógrafos flexibilizaram o histórico compromisso do fotodocumentário brasileiro com a denúncia, mesclando, em alguns casos, ficção e realismo sem perder, contudo, o engajamento social na documentação de temas relevantes do país.

Dessa maneira, no próximo e último item deste capítulo, destacaremos que estas novas tendências na fotografia destoam dos modelos tradicionais de documentação ao superarem a noção de documento fotográfico como prova e o desejo idealista de representação objetiva da realidade para explorar novas maneiras de apresentação dos temas a partir do ponto de vista muito particular dos fotógrafos.

## 2.4 Rupturas na linguagem documental

Em um contexto de crise e decadência das revistas estrangeiras, que eram os principais meios de veiculação dos ensaios documentais, os trabalhos realizados de maneira independente distanciam-se do modelo paradigmático do começo do século XX que fora desenvolvido e consolidado pelos fotógrafos humanistas ligados, em sua maioria, ao jornalismo da imprensa ilustrada. Dessa forma, na segunda metade desse século, as documentações serão desenvolvidas com novas formas de expressão por fotógrafos que, além da carga informativa, assumem a subjetividade e trabalham também com a sugestão da interpretação.

Os trabalhos realizados nas décadas de 1950 e 1960 pelo suíço Robert Frank (1924-)<sup>57</sup> e pelo norte-americano William Klein (1928-) são exemplos de documentários que vão reacender o debate sobre o realismo fotográfico e, sobretudo, questionar o gênero “documental”, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos da documentação fotográfica na contemporaneidade.

O caráter polissêmico das fotografias de Robert Frank põe em xeque os conceitos de objetividade do fotojornalismo e do documentário tradicional. Em 1955, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, Frank cruzou o Oeste dos Estados Unidos numa missão fotográfica, que resultará em *The Americans* (1958).<sup>58</sup> Trata-se de um dos trabalhos considerados mais importantes na história do livro de fotografia, uma obra que irá transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar do documentário, pois Frank produziu um conjunto de imagens fotográficas que registram de maneira muito pessoal alguns aspectos – muitos deles desprezíveis – da sociedade e da cultura norte-americana.

---

<sup>57</sup> Robert Frank nasceu em Zurique, em 1924, e iniciou a sua aprendizagem da arte fotográfica naquela cidade (1940-1942). No final dos anos 1940, emigrou para os Estados Unidos, onde trabalhou como fotojornalista. Atualmente, Frank vive em Nova Escócia, no Canadá, onde mantém a sua atividade como fotógrafo.

<sup>58</sup> Sem encontrar editor nos Estados Unidos, Robert Frank publicou *Les Américains* primeiramente na França, em 1958. O livro, porém, ficou mais famoso quando foi publicado em inglês, em 1959, nos Estados Unidos. Desde então, *The Americans* tem sido publicado por diferentes editoras nas mais variadas línguas e formatos.



Figura 51 – Robert Frank. Charleston, South Carolina, 1955.  
(Disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br>)

Ainda que excluísse diversos temas da cultura do país, esse livro apresenta algumas facetas da sociedade e da vida nos Estados Unidos que eram ignoradas por boa parte da sua população como o consumo de massa, o racismo, a desigualdade entre ricos e pobres, evidenciando de forma sutil o olhar crítico do fotógrafo, como, por exemplo, nesta imagem de uma babá negra carregando em seus braços um bebê branco (Fig. 51). A despeito de sua simplicidade formal, ela é, sem dúvida, uma das fotografias mais fortes e marcantes do seu trabalho. Nenhuma das personagens da fotografia olham para o fotógrafo que, no entanto, não parece delas estar muito distante. A babá tem sua cabeça levemente pendida para baixo e seu olhar mira o infinito, o nada, talvez em um gesto de desconforto com a presença do fotógrafo (também branco) ou, mais provavelmente, de submissão a sua patroa ou patrão que poderiam estar ao seu lado, mas fora do quadro da foto, em um local para o qual sua filha/o bebê naturalmente estaria observando. Não se vê claramente nenhum ato de denúncia nessa fotografia, até mesmo porque não há, de fato, nenhuma ilegalidade na cena registrada – talvez a sugestão de um débito histórico para com os descendentes de escravos. O que há, primeiramente do ponto de vista formal, é uma imagem em que o preto e o branco estão acentuados em duplo sentido. Do ponto de vista social, a foto gera um desconforto pela óbvia constatação da condição de desigualdade racial presente em toda a sociedade norte-americana e que, Frank, sabiamente, soube enxergar e registrar, sem revelar, entretanto, “a verdade” sobre aquelas pessoas. A foto apenas sugere que as mesmas representavam, na época, uma condição generalizada do negro na realidade social daquele país (e de também de outros países na Europa e na América Latina), onde uma classe abastada, geralmente, delegava – e ainda delega – as

suas funções maternas e paternas a um grupo economicamente desfavorecido e, não coincidentemente, composto de negros em sua maioria.

Publicado sob duras críticas por parte da sociedade americana, que não se identificava nas imagens, o livro de Frank expõe, por meio de uma narrativa não linear, o cotidiano das cidades do Oeste americano: bares com vitrola automática (*jukebox*), desfiles nacionalistas, repartições públicas, casais no parque, lanchonetes, cinemas, motociclistas etc. Os cortes inusitados, as deformações, os altos contrastes e até os desfocados nas imagens são usados por Frank de maneira proposital, rompendo, em parte, com a estética tradicional do documentário. Assim, ao fazer prevalecer a sua subjetividade, Robert Frank abre as portas para um longo debate sobre o realismo fotográfico, quando se reiniciam de maneira mais intensa os questionamentos sobre o estatuto do gênero documental na contemporaneidade.



Figura 52 – Robert Frank. *Parade-Hoboken*. New Jersey, 1955. (Disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br>)



Figura 53 – Robert Frank. *Elevator*. Miami, 1955. (Disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br>)

Este forte caráter autoral no trabalho de Frank vai prenunciar a ruptura com o conceito de “fotografia documental” como representação objetiva da realidade, abrindo novas possibilidades de uso do documento fotográfico como meio de expressão com linguagem subjetiva, já que:

Com Robert Frank, começou a perder força a herança ideológica da objetividade que se havia introduzido no discurso fotodocumental e (foto)jornalístico. A polissemia fotográfica de Frank impede a construção de sentidos propositalmente unívoca do documentarismo social anterior, assente na verossimilitude (SOUSA, 2000, p. 148).

Se, por um lado, Robert Frank teve de ir para os Estados Unidos para ver o povo norte-americano como um tema, por outro, o nova-iorquino William Klein teve de abandonar seu país para fazê-lo. Em 1952, enquanto estudava pintura em Paris, Klein usou uma câmera fotográfica para documentar alguns painéis giratórios que havia pintado. Nesta ocasião, obteve, acidentalmente, algumas fotografias “borradas” (movimento) que lhe agradaram. Além disso, as tradições da pintura modernista lhe pareceriam muito opressivas. É neste contexto em que Klein optará pela fotografia e, justamente por ser considerada uma arte menor, a utilizará para atacar os espectadores da época que ainda viam o refinamento e a sensibilidade como virtudes essenciais para a experiência estética (WESTERBEC, 1998).

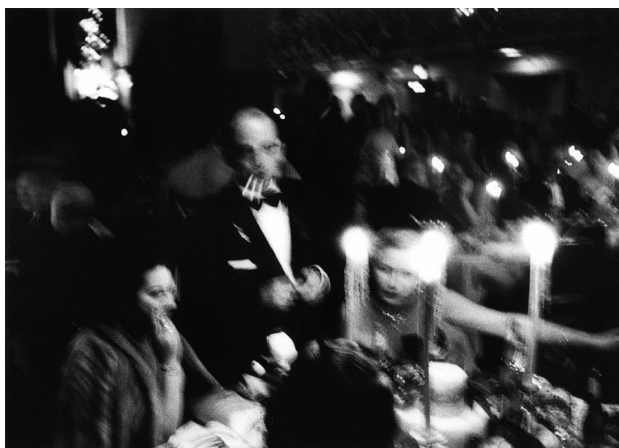


Figura 54 – William Klein. *Baile de Caridade em Waldorf*. Nova Iorque, 1954-1955.  
(Disponível em: [www.masters-of-photography.com](http://www.masters-of-photography.com))

Registrando pessoas e lugares de maneira nem um pouco convencional, Klein reinventou a noção de documento fotográfico. Suas imagens granuladas, borradas, desfocadas e em alto contraste eram produzidas com lentes grande-angulares e filmes extremamente superexpostos, subvertendo os padrões estéticos da fotografia na época, e garantindo-lhe a reputação de antifotógrafo.

Na verdade, Klein estava apenas buscando se libertar da linguagem tradicional empregada por fotógrafos que ainda prezavam pelo “momento decisivo” para documentar a realidade. “Eu ia em direção oposta [a Cartier-Bresson], deixando de lado o mito da objetividade”, afirma Willian Klein (apud SOULAGES, 2010, p. 80), não apenas rejeitando a ideia do fotógrafo como um caçador de imagens como também acreditando que “todos os momentos são decisivos”. Revendo os seus arquivos, Klein procurava

selecionar fotografias que seriam, provavelmente, descartadas por muitos fotógrafos e editores, por não estarem dentro dos padrões estéticos da época.

Diane Arbus (1923-1971), Lee Friedlander (1934-), Garry Winogrand (1928-1984) e Raymond Depardon (1942-) são alguns dos fotógrafos que, no contexto norte-americano e francês das décadas de 1960, 1970 e 1980, exploraram os caminhos traçados por Robert Frank e William Klein e fizeram avançar a linguagem documental por meio de abordagens que iam além dos conceitos de “prova”, “objetividade” ou “exatidão” aos quais o documento fotográfico ficou por muito tempo associado. Já no contexto brasileiro desta época, os trabalhos de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto são aqueles que nos parecem ter contribuído de maneira mais destacada no processo de desenvolvimento da documentação fotográfica no país por meio, igualmente, da desconstrução da noção de fotografia enquanto espelho fidedigno do real – ainda que eles nem sempre tenham adotado estratégias estéticas e conceituais semelhantes às dos fotógrafos estrangeiros citados acima.

De todo modo, diante das novas formas de documentação desse período, seja no contexto nacional ou internacional, seria possível pensar na produção de um outro tipo de documentação, deslocando-a do seu pretense desejo de representação objetiva do mundo para aquele da criação, na qual o fotógrafo deixaria de ser uma mera testemunha passiva dos fatos para tornar-se ele mesmo um intérprete (ou criador) dos acontecimentos? O fotógrafo francês Raymond Depardon provou que sim.

Em um momento em que as fotografias jornalísticas ainda estavam fortemente associadas às ideias de verdade e imparcialidade, Depardon expressou a sua vontade de ruptura com esta cultura da reportagem e sua tradicional valorização do flagrante, imbuindo os seus trabalhos com uma forte carga subjetiva, e distanciando-os dos registros muitas vezes sensacionalistas que eram publicadas na imprensa. Isso pode, por exemplo, ser percebido em *Correspondance new-yorkaise* (*Correspondência nova-iorquina*, 1981), trabalho desenvolvido por Depardon que, durante um mês, passou a enviar diariamente ao jornal *Libération* uma fotografia de Nova Iorque com algumas notas de acompanhamento para serem publicadas durante o verão de 1981 nas páginas internacionais deste periódico. Buscando estabelecer uma nova relação entre texto e fotografia, este jornal francês, ao dar total liberdade de criação a Depardon, possibilitou-lhe desenvolver uma experiência singular e inédita em seu percurso profissional.

Neste trabalho, Depardon desprezou as “regras” da reportagem (a objetividade, o furo, o “instante decisivo”, enfim, a busca pela captura do real) para expor abertamente sua visão pessoal sobre os fatos, questionando, muitas vezes, a pretensa relação direta entre imagem e mundo. E ele assim o fez não apenas por meio de fotografias, mas, principalmente, utilizando-se de legendas que as questionam e ainda interrogam a sua própria profissão.

Diante do cadáver de um homem que havia se suicidado, Depardon, deplorando a pornografia da imagem e o voyeurismo, afirma: “Não gosto de ver isso. Assim mesmo tirei uma foto”. Durante um dia chuvoso, ele se questiona: “Me esforço para fazer uma foto. E me pergunto o que estou fazendo aqui”. Ao se deparar diante de duas vedetes internacionais, do cinema e da canção, renuncia ao furo: “Não vou fotografar”. Ao registrar uma criança que passa dentro de táxi, o fotógrafo confessa sua nova situação: “Habitado, há vinte anos, a cobrir ‘histórias’. Agora, liberado, sinto-me um pouco perdido. Preciso reaprender a olhar” (DEPARDON apud ROUILLÉ, 2009, p. 176).<sup>59</sup>



Figura 55 – Raymond Depardon. *Balsa para Staten Island*. Nova Iorque, 1981. (Disponível em: [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com))



Figura 56 – Raymond Depardon. *Manhattan, 42nd Street*. Nova Iorque, 1981. (Disponível em: [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com))

Em 1967, o MoMA realizou a exposição *New Documents*, reunindo, sob a curadoria do diretor do seu Departamento de Fotografia, John Szarkowski, cerca de 100 imagens de Lee Friedlander, Garry Winogrand e Diane Arbus. O título da mostra fazia uma clara referência aos novos modos de documentação que começaram a surgir a partir dos anos 1950, quando estes fotógrafos, desiludidos com as práticas tradicionais do documentarismo consolidadas pela F.S.A e pelo fotojornalismo das revistas norte-

<sup>59</sup> Citações extraídas por Rouillé (2009, p. 176) de textos de Raymond Depardon publicados em *Correspondance new-yorkaise. Les absences du photographe* (DEPARDON; BERGALA, 1981).



americanas e europeias, passaram a questionar o formalismo e o suposto realismo da imagem fotográfica. Nestes “novos documentos”, valorizavam-se menos o valor testemunhal do que o impacto visual causado pela indeterminação do sentido das imagens, a simplicidade de sua estética e a sua organização e apresentação fora de uma narrativa lógica e linear. Desse modo, se esta exposição remete ao modelo documental clássico, que estava, desde os anos 1930, fortemente associado ao fotojornalismo, ela o faz numa relação de ruptura. Afinal, Szarkowski selecionou fotógrafos que não denunciavam nem propunham diretamente reformas sociais e se mostravam até mesmo indiferentes às práticas politicamente engajadas e humanistas que caracterizaram os projetos desenvolvidos na primeira metade do século XX.

Ao assumir o caráter polissêmico da imagem fotográfica, os “novos documentaristas” como os aqui apresentados além de muitos outros, contribuíram para a superação da noção de documento fotográfico como prova, entendendo-o não mais como um reflexo do real, mas, ao contrário, como uma imagem construída por um autor que afirma a sua individualidade e a subjetividade do seu olhar. São profissionais que, mesmo difundindo novas propostas éticas e estéticas no fazer fotográfico, não rompem, no entanto, com a documentação, já que produzem e trabalham com o documento fotográfico para tratar crítica e criativamente as questões da realidade cotidiana da vida e da cultura popular nos Estados Unidos, temas tradicionais de relevância social e muito recorrentes entre os fotodocumentaristas desde o começo do século XX. Além disso, eles adicionam novos aspectos à linguagem neutra e impessoal de parte das fotos de Evans em seu “estilo documental” marcado pela nitidez e enquadramento frontais e simplificados, inserindo em seus trabalhos imagens desfocadas, borradas e entrecortadas. Tratar-se-ia, portanto, de um momento de virada na história da documentação fotográfica, já que eles rompem com a tradição do documentarismo moderno ao explorar novas formas de representação e apresentação das imagens que eram pouco comuns na época. Assim, esses fotógrafos teriam renunciado a crise dos usos da fotografia de informação em uma era dominada pelas imagens televisivas, sinalizando algumas mudanças para um modelo contemporâneo de documentação.

Se por um lado a noção da fotografia como prova se viu, a partir dos anos 1950, ainda mais enfraquecida diante da hegemonia das transmissões televisivas ao vivo e seu discurso-verdade, por outro lado, os fotógrafos puderam se abrir para novas formas de

visualidades e desenvolver relatos fotográficos muito pessoais, direcionando-os, por meio de livros e exposições, para os territórios da arte como museus e galerias, e evitando as narrativas clássicas publicadas na imprensa, as quais buscavam, em geral, apresentar mensagens “prontas” e carregadas de verdades sobre os fatos documentados.

Embora muitos fotógrafos não tenham abandonado totalmente as práticas tradicionais do documentarismo, eles também já não podiam mais ignorar as mudanças no que concernia à função das imagens como mediação entre os homens e o mundo. Afinal, num momento em que elas passam a ser produzidas também por computadores, satélites e por outros dispositivos tecnologicamente mais desenvolvidos do que a câmera fotográfica, e os meios de comunicação de massa dominam sua difusão em tempo real, qual seria o papel da fotografia na sua função de representação da realidade?

A conscientização do fotógrafo, no que diz respeito à *construção* da fotografia e dos sentidos que ela pode adquirir quando justaposta a outras, ou ainda quando montadas em uma narrativa, é fundamental para o surgimento de documentações que irão questionar o conceito de “fotografia documental” enquanto gênero inventado no começo do século XX e posteriormente associado ao fotojornalismo. Nesse sentido, estes novos modelos de documentação também colocarão em xeque a noção de prova atribuída ao documento fotográfico, sugerindo novas concepções de testemunho visual e redefinindo as formas e os valores de uso das imagens documentais no mundo contemporâneo.

No Brasil, guardadas as particularidades do seu contexto político, social e cultural e da disponibilidade de equipamentos e insumos fotográficos no mercado nacional, um momento de virada na história da fotografia do país pode ser pensado a partir da análise das obras de alguns fotógrafos que, sobretudo a partir dos anos 1970, começam a se abrir para diferentes formas de expressão que também desconstróem a noção de prova associada ao documento fotográfico e ampliam o entendimento da documentação para além da sua classificação e delimitação em um gênero. No entanto, para que isso seja feito, é preciso levarmos em conta, insistimos, o cenário geral e, sobretudo, artístico do país nesta época e as características das produções experimentais e documentais desenvolvidas ao longo da história recente da fotografia brasileira. Afinal, quais nomes e obras podem ser considerados no processo de transição entre modernidade e contemporaneidade fotográfica no Brasil? Ou ainda entre a fotografia moderna e uma “fotografia contemporânea brasileira” ainda em seu processo de definição?

Em seu livro *A Fotografia Moderna no Brasil*, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) estabelecem a década de 1940 como marco temporal para o início das produções experimentais que caracterizam a modernidade fotográfica no país, identificando como responsáveis pelo seu nascimento os fotógrafos que atuaram no seio do Foto Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo.

A fotografia moderna surgiu e se desenvolveu no Foto Cine Clube Bandeirantes. Os fotógrafos bandeirantes concretizaram uma transformação que abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador. Embora haja notícias de especulações modernas esparsas fora do ambiente fotoclubista, a documentação até agora levantada aponta que esta prática só se realizou sistematicamente e como experiência de grupo no Foto Cine Clube Bandeira (COSTA e RODRIGUES, 2004, p. 36).

Outros autores como, por exemplo, Rubens Fernandes Jr (2003, p. 144), não relacionam diretamente o nascimento da modernidade fotográfica ao movimento fotoclubista, mas, sim, à conjuntura histórica do final dos anos 1940, quando surgem “os primeiros investimentos de capitais estrangeiros no país e as primeiras iniciativas de alavancar o desenvolvimento industrial”. Em *Labirintos e Identidades*, ele escreve que esse período foi significativo para o florescimento da arte e cultura no Brasil, momento de um “intenso processo de fermentação sócio-político-cultural” que culminou com a criação e consolidação de importantes instituições culturais como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio (MAM/ SP-RJ), a sociedade Brasileira da Comédia, embrião do Teatro Brasileiro da Comédia (TBC), a Sociedade de Progresso da Ciência (SBPC), a inauguração da TV Tupi, entre outras. O pesquisador analisa, então, o panorama da história da fotografia moderna e contemporânea brasileira entre os anos 1946 e 1998, selecionando e dividindo diversos fotógrafos em grupos e épocas distintas: nas décadas de 1940 e 1950 Thomas Farkas, Geraldo de Barros, Pierre Verger e José Medeiros construíram a imagem de um Brasil moderno, tanto na expressão documental, quanto na experimental; em 1960 e 1970 surgem as representações da identidade nacional nas manifestações populares fotografadas por Maureen Bisilliat, Walter Firmo e Luiz Humberto; na década de 1980 Antônio Sagesse, Juca Martins, Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, entre outros são listados como responsáveis pela consagração da fotografia brasileira no panorama internacional; e, finalmente, a década de

1990 aparecem Rubens Mano, Elza Lima, Cassio Vasconcelos, Ed Viggiani, Luiz Braga, Valdir Cruz, Gal Oppido, Tiago Santana e Eustáquio Neves que injetaram na produção contemporânea um olhar documental mais expressivo e uma nova atitude experimental (idem).

Diante destas pesquisas teóricas, é possível percebermos que as imagens oriundas das práticas experimentais, realizadas, principalmente, entre 1940 e 1960 por fotoclubistas como José Oiticica Filho, Thomas Farkas e Geraldo de Barros configuram-se como ícones do movimento modernista da fotografia brasileira. Elas representam no país a primeira expressão genuinamente fotográfica que buscou romper com a noção de “fotografia artística” baseada nos cânones da pintura defendida pelos fotógrafos pictorialistas brasileiros atuantes no começo do século XX.

O Foto Cine Clube Bandeirantes exerceu um relevante papel no processo de disseminação das possibilidades expressivas da fotografia, pois, entre outras ações, contribuiu com a abertura, em 1949, de um laboratório fotográfico no Museu de Arte de São Paulo, onde também promoveu, no ano seguinte, as exposições individuais de Thomas Farkas e Geraldo de Barros, dois de seus principais membros.

Nessa época, a imagem fotográfica ainda era pouco utilizada entre os artistas brasileiros e a relação entre fotografia e arte se intensificaria apenas no final dos anos 1970. Antes disso, diversos fotógrafos a utilizavam como meio expressivo e documental, mas a produção de caráter artístico no país permanecia ainda muito ligada aos critérios do Foto Cine Clube Bandeirantes, que organizava diversos eventos como reuniões, exposições, salões, concursos fotográficos, além de publicar boletins das suas atividades.

Apesar de contribuir para o seu reconhecimento como uma forma de arte, os fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirantes, que buscavam uma linguagem autônoma para a fotografia, viram seus trabalhos perder espaço para uma produção documental engajada na denúncia dos problemas sociais do país, sobretudo durante os anos em que o país esteve sob o regime ditatorial.

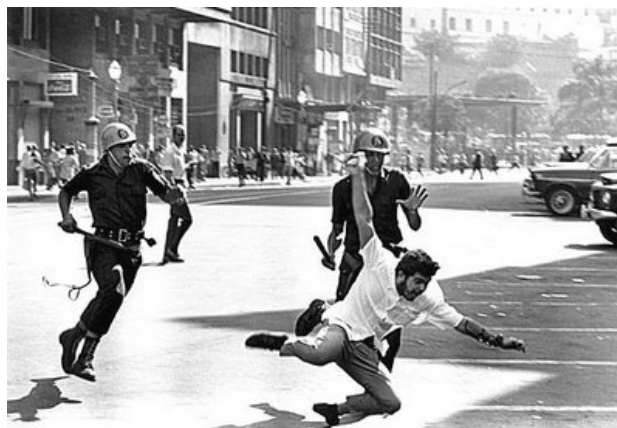


Figura 57 – Evandro Teixeira. Movimento estudantil. Rio de Janeiro, 1968.  
Fonte: KOSSOY e SCHWARCZ, 2012, p. 287.

Diante de um longo período de censura à imprensa e às atividades artísticas em geral durante a ditadura militar, entre os anos 1964 e 1985, os documentaristas tiveram uma atuação cada vez mais crítica e politizada, utilizando a fotografia como uma poderosa arma na luta pelos direitos civis. Entretanto, com o fim da ditadura e o início do processo de redemocratização em meados dos anos 1980, é possível percebermos o surgimento de produções experimentais de fotógrafos que continuam a tratar de questões sociais, porém com novas abordagens poéticas e dissociadas da exclusiva função informativa e, por vezes, meramente ilustrativa da fotografia na imprensa. São trabalhos de fotógrafos (documentaristas/artistas) que, por um lado, se distanciam das táticas de denúncia do fotojornalismo e do documentarismo tradicional que ainda eram utilizadas pelos seus contemporâneos nas revistas e jornais do Brasil e, por outro lado, transcendem as técnicas, temáticas e estéticas fotoclubistas com sua preocupação com a linguagem, incluindo em sua atitude experimental – além de longo tempo de pesquisa e imersão nos temas – um componente ético essencial e muito tradicional que os manteria no campo da documentação: o engajamento político com um olhar crítico sobre a realidade e seus processos de marginalização de determinados grupos sociais no país.

Entre a arte fotográfica desses “novos fotodocumentaristas” brasileiros e os representantes do Foto Cine Clube Bandeirantes há uma lacuna histórica de pelo menos 20 anos que coincide com o período da ditadura, quando as artes foram duramente reprimidas e a fotografia, através do jornalismo, encarnou, ainda mais fortemente, o papel de representação mimética do mundo, servindo especialmente nessa época como meio de resistência política contra o regime militar. Assim, diante das diversas formas de uso da

fotografia, seja como experimentação estética pelos fotoclubistas, seja como tentativa de representação objetiva da realidade pelos fotojornalistas e fotodocumentaristas que atuaram na imprensa brasileira, apreendemos que uma contemporaneidade na fotografia brasileira não surge do nada, mas se constrói a partir de continuidades e rupturas.

Se a vertente da fotografia que esteve voltada, desde anos 1950, à captação da realidade do brasileiro foi a única existente ou pelo menos a mais claramente definida no Brasil, como observou Chiarelli (1999), ela, entretanto, irá, nas últimas décadas do século XX, se defrontar com trabalhos que passam a propor novas formas de documentação associadas aos processos criativos da arte e à subversão do documento (ou pelo menos do documento sob a noção de prova), provocando uma ruptura com os ensaios factuais do fotojornalismo e dos modelos tradicionais da chamada “fotografia documental”.

Entre estes trabalhos, destacaremos nos capítulos seguintes aqueles produzidos pelos fotógrafos Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto e Claudia Andujar que, ao propor mudanças de ordem técnica, estética, ética e conceitual aos preceitos do fotojornalismo, sobre os quais boa parte das produções documentais se baseou, experimentaram linguagens e formatos inovadores na produção e apresentação das suas imagens. Assim, no universo da fotografia brasileira, eles poderiam ser considerados fundamentais para entendermos não somente o deslocamento entre as distintas noções associadas ao “documento”, apresentado no primeiro capítulo, mas também as diferentes acepções que o termo “documental” foi adquirindo ao longo do século XX.

Por isso, nos próximos três capítulos que compõem a segunda parte dessa pesquisa, apresentaremos e analisaremos criticamente parte das obras dessa tríade de fotógrafos a fim de saber se elas teriam marcado ou não um período de ruptura na fotografia brasileira ao distanciarem-se dos modelos de documentação que vinham sendo realizados no país até então, e, conseqüentemente, contribuindo para a desconstrução do conceito de “fotografia documental”, tornando-se importantes referências para a nova geração de fotógrafos no Brasil.

### **3. Claudia Andujar e a poética do (in) visível**

Este capítulo destacará a trajetória profissional singular da fotógrafa suíça, naturalizada brasileira, Claudia Andujar que soube renovar-se constantemente e, seguindo e aprofundando os seus processos de experimentação fotográfica com engajamento político iniciados em seus primeiros trabalhos profissionais para a revista *Realidade*, na década de 1960, realizou, nos anos 1970, ensaios com forte caráter autoral e artístico sobre a vida dos índios Yanomami na Amazônia brasileira.

Nas décadas seguintes, Andujar revistou os seus arquivos e retrabalhou este material para produzir imagens enigmáticas sobre a cultura desses índios, propondo uma outra semântica visual, mais afastada do pensamento lógico e da suposta linguagem objetiva da fotografia. Nestas experimentações, transparências de fotografias em preto e branco e coloridas são superpostas, o que resulta em novas imagens que beiram a abstração, colocando a fotógrafa, assim, no cenário internacional das vanguardas artísticas da fotografia contemporânea.

Serão analisadas aqui, portanto, as fotografias do livro *Yanomami* (1998) e das séries “Territórios Interiores” e “Sonhos” presentes em *A vulnerabilidade do ser* (2005), a fim de refletir sobre as suas características conceituais, e identificar as escolhas técnicas e estéticas da fotógrafa para documentar os fenômenos – muitos deles invisíveis – da cultura Yanomami.

#### **3.1 Breve biografia e percurso profissional de Claudia Andujar**

A infância de Claudia Andujar foi duramente marcada pelo início da 2ª Guerra Mundial, por desentendimentos familiares e pelas constantes mudanças de países. Os seus pais, Germaine Guye e Siegfried Haas, viviam na cidade de Oradea, região da Transilvânia, na fronteira da Romênia com a Hungria, mas decidiram dar à luz a Claudine Haas (seu primeiro nome) em Neuchâtel, na Suíça. Embora tenha nascido nesse país, em 1931, ela logo foi levada de volta à Oradea que, nessa época, pertencia à Hungria e era conhecida como Nagyvárad. Ali, ela frequentou a escola e, apesar de nunca ter estudado romeno, foi criada em um ambiente poliglota, o que fez com que ela aprendesse vários idiomas: ela

falava francês com a sua mãe, de origem suíça e protestante, e húngaro e alemão com o seu pai, um engenheiro descendente de uma rica família judia da Hungria.

Aos nove anos de idade, Claudia Andujar viveu um momento difícil depois que a sua mãe abandonou a família e o seu pai, muito ressentido, além de quase não ficar em casa, ainda proibiu a filha de visitá-la. Assim, nessa época Andujar foi criada, principalmente, pelas empregadas com quem passou a ter mais ligação do que com os seus familiares. Como vivia a maior parte do tempo sozinha em uma casa grande de dois andares, Andujar muito se aproximou dessas funcionárias que, segundo ela (2015, p. 238), vinham “do interior, de pequenos vilarejos, eram realmente gente do povo, quase uma cultura em si, muito ligada à terra”. Dessa relação de intimidade e maior afinidade com as empregadas da casa, ela desenvolveu valores humanos e interesse por temas populares que seriam no futuro fundamentais em sua vida profissional.

Haja vista a ausência de seu pai e o seu abandono pela mãe, Andujar foi transferida, por decisão judicial, para um internato católico. Entretanto, com o início da 2ª Guerra, o exército nazista fechou as escolas e os internatos da cidade e levou também dali todos os judeus para os guetos, incluindo o pai de Andujar e parte de sua família paterna que, posteriormente, morreram nos campos de concentração. Dessa forma, Andujar foi morar com a sua mãe durante esse tenso período de guerra, marcado por bombardeios russos seguidos da ocupação da cidade de Oradea, o que fez com que elas fugissem em um trem de refugiados para a Suíça. Andujar (idem, p. 239) conta que essa “viagem foi penosa” não apenas pelo fato de o trem ser de gado adaptado para humanos, mas também porque, em vez de durar um dia, ela durou quase dois meses, já que as pontes do trajeto, que incluía a passagem pela Hungria e Áustria para chegar à Suíça, haviam sido bombardeadas pelos russos e norte-americanos. Além disso, durante o trecho da viagem entre Budapeste e Viena, a sua mãe adoeceu e foi levada para um hospital de doenças infecciosas na capital austríaca, onde Andujar, mais uma vez, ficou sozinha em uma pensão, tendo sido diariamente entrevistada pela polícia alemã, a Gestapo, e mentido sobre a sua origem paterna para evitar a sua deportação aos campos de concentração. Finalmente, depois da recuperação de sua mãe e da obtenção de permissão de mudança pela Gestapo, elas conseguiram chegar a sua cidade natal, Neuchâtel.

Após dois anos vivendo na Suíça, Andujar foi convidada por um irmão de seu pai, Marczel Haas, a se mudar para os Estados Unidos, onde ele poderia lhe proporcionar uma



educação melhor do que aquela a qual recebia na época. Então, em 1946, ela não apenas mudou-se outra vez como refugiada, passando a morar em Nova York – primeiramente com o seu tio em uma residência no Bronx e, em seguida, sozinha em um quarto alugado em Manhattan – como também trocou o seu nome de Claudine para Cláudia. Em sua nova vida, ela estudava de dia e trabalhava à noite, tendo sido vendedora numa loja da Macy's e secretária no laboratório da Merck até chegar às Nações Unidas, que nessa época precisavam de estudantes políglotas e a contrataram como guia turístico em sua sede (ANDUJAR, 2015).

Em 1949, Cláudia casou-se com Julio Andujar, um espanhol que entrou ilegalmente nos Estados Unidos e, com o objetivo de obter a nacionalidade norte-americana, alistou-se no exército, sendo, posteriormente, convocado para lutar na Guerra da Coreia (1950-1953). Após permanecer dois anos naquele país, ele voltou para os Estados Unidos, mas o casal se separou e, ainda assim, Cláudia Andujar decidiu manter o sobrenome do ex-marido (idem).

Desde essa época Cláudia Andujar já buscava meios para se expressar artisticamente. Antes de optar pela fotografia, ela experimentou outras linguagens, como a poesia e, posteriormente, a pintura. Numa Nova York de vida cultural intensa, dedicou-se a esta linguagem como autodidata, tendo sofrido influências, principalmente, da pintura abstrata do russo Nicholas de Stael (MASSI; BRANDÃO; MACHADO, 2005, p. 104). Em 1952, Andujar realizou duas exposições de suas pinturas a óleo juntamente com o filipino Ramon Stella, o seu então namorado e também colega das Nações Unidas. As mostras aconteceram na sede dessa instituição e na Galeria Coeval, ambas em Nova York.

Em suma, durante os quase dez anos em que viveu nessa cidade, Cláudia Andujar aprendeu inglês, trabalhou, iniciou-se nas artes, concluiu os estudos secundários e ainda cursou Humanidades no Hunter College (City University of New York), tendo que interromper essa graduação para mais uma mudança de país – dessa vez por opção própria.

No final da Segunda Guerra, a sua mãe emigrou para São Paulo e a convidou para uma visita à cidade. Na época com 24 anos, Andujar chegou ao Brasil, ficou impressionada com o intenso contato humano dos brasileiros e decidiu fixar residência, já que por aqui experimentou:

[...] uma afinidade que jamais havia sentido em lugar algum após deixar a Transilvânia. Não havia experimentado isso na Suíça, e tampouco na América do Norte. Aqui havia uma qualidade de contato humano que eu desconhecia. Minha ligação não era com o regime político, o clima ou a

geografia, mas com a sociabilidade e o calor humano que eu não encontrara antes em parte nenhuma (ANDUJAR, 2005, p. 105).



Figura 58 – Claudia Andujar em seu apartamento, São Paulo, 2010. Foto: Geórgia Quintas.  
(Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/es/claudia-andujar-2/> )

Ao chegar ao Brasil em 1955, Claudia Andujar não falava português, tinha poucos amigos, pintava e dava aulas de inglês para sobreviver. No final dos anos 1950, ela encontrou na fotografia uma linguagem pessoal e ao mesmo tempo social, o que a fez abandonar a pintura, pois este meio, em suas próprias palavras, “não me satisfazia o suficiente para continuar” (ANDUJAR apud PERSICHETTI, 2000, p. 15). Andujar passou, então, a utilizar a câmera tanto para se expressar “na tentativa de me encontrar” quanto para “transmitir o que me tocava num país tão complexo como o Brasil” (idem). Tratava-se, em suma, de fotografar para registrar a sua nova vivência, sem nenhuma intenção de se profissionalizar. No início, o aparelho fotográfico tornou-se, portanto, um abrigo, uma maneira de estabelecer um diálogo consigo mesma e também com os outros, “de preferência de gente do povo” (ANDUJAR apud PERSICHETTI, 2008, p. 13).

O extermínio de parte de sua família, bem como os anos de refúgio na Suíça e nos Estados Unidos, vão marcá-la profundamente e fazê-la questionar sobre o porquê de as pessoas fazerem o que fazem e viverem num mundo de injustiça e crueldade. As suas experiências de vida provocarão sentimentos fortes que, inevitavelmente, vão se refletir em sua produção fotográfica.

Os seus primeiros ensaios de longa duração começaram pouco tempo depois de ela ter se iniciado na fotografia. Sem trabalhar com pautas preestabelecidas, ela visitava

vilarejos e lugares isolados onde procurava aproximar-se dos outros e afastar-se de seu passado marcado por rupturas, intolerância e guerra. Em companhia de sua câmera fotográfica e sem uma percepção clara do que queria fotografar, Andujar fez, entre os anos de 1956 e 1957, as suas primeiras viagens de trem, ônibus e barco, tanto no território brasileiro quanto fora dele. Além de incursões entre os caiçaras do litoral sul e norte de São Paulo, ela também empreendeu viagens mais longas para conhecer diversos países da América do Sul, como Argentina, Chile, Peru e Bolívia, tendo fotografado os povos andinos nas ruas e em seus rituais.

Em suas experiências iniciais com a câmera, Andujar fotografava, fazia anotações e organizava as suas imagens em álbuns que compartilhava com os seus primeiros amigos no Brasil, vizinhos de um apartamento que alugava na cidade de São Paulo. Aos poucos, ela foi se interessando pelos registros visuais e buscou aprofundar-se na linguagem fotográfica, sendo apresentada ao antropólogo Darcy Ribeiro que, ao perceber o seu gosto pela fotografia, encaminhou-a para a Ilha do Bananal. Na região central do Brasil, Andujar viajou pelas terras dos Karajá, mais especificamente na aldeia de Santa Izabel, próxima à cidade de São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, onde conheceu e fotografou esses índios durante as duas estadas (1957 e 1960), de dois meses cada, quando permaneceu entre eles. E o fotojornalismo entrou nessa época em sua vida.

Depois que as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* não se interessaram pelo material produzido nesta aldeia Karajá, Andujar resolveu ir aos Estados Unidos no intuito de mostrá-lo às revistas, galerias e museus daquele país. Assim, em 1960, Andujar viu o seu trabalho fotográfico ser reconhecido e divulgado pela primeira vez ao ganhar as páginas da edição em espanhol da revista *Life*, que publicou a reportagem “Uma tribo esquecida”, com algumas fotografias desses índios. Ainda nesse mesmo ano, a galeria *Limelight*, de Nova York, organizou a sua primeira exposição individual e o Museu de Arte Moderna dessa cidade adquiriu duas de suas imagens e as exibiu, ao lado de trabalhos de Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams e outros, na mostra “Fotografias para Colecionadores” (*Photographs for collectors*, 1960). A partir de então, Andujar passou a trabalhar como fotógrafa *freelancer* para revistas norte-americanas como a *Life*, *Look*, *Jubilee*, o que lhe deu projeção no campo do fotojornalismo no Brasil, onde ela começou também a colaborar com algumas revistas do país como a *Claudia*, *Setenta*, *Quatro Rodas*, *A Cigarra*, entre outras, nelas publicando reportagens sobre temas brasileiros e estrangeiros (ANDUJAR, 2015).

Embora as fotografias dos índios Yanomami sejam as mais destacadas e conhecidas do público em geral, os trabalhos anteriores de Claudia Andujar precisam ser, ainda que brevemente, apresentados aqui, pois eles nos ajudarão a entender a sua formação fotográfica, o desenvolvimento de seu olhar e da sua linguagem e, conseqüentemente, as estratégias técnicas e estéticas que a fotógrafa adotou para retratar a realidade do Brasil de maneira poética e muito pessoal sem, contudo, abandonar a abordagem documental. Desde os primeiros trabalhos da sua carreira é possível notar a mudança gradual dos registros diretos para as experimentações iniciais com o documento fotográfico, o que já indicava o desejo de Andujar de ampliar as possibilidades de criação na fotografia, levando ao paulatino deslocamento da sua obra do fotojornalismo clássico, com linguagem objetiva, factual e realista, para o campo, em geral, mais expandido da arte e dos documentários na contemporaneidade.

Em 1963, Andujar conheceu os caiçaras da Vila de Picinguaba, na época uma comunidade isolada do município de Ubatuba, onde só se chegava por barco. Levada, então, pelos pescadores da região, Andujar fotografou com sensibilidade o cotidiano de um deles e de sua família. São registros diretos em preto e branco que mostram não apenas a sua rotina de pesca por meio de fotos dessa atividade em si, do mar, de um modesto estaleiro de madeira e seus apetrechos, mas também as condições de vida e a intimidade da família em seus afazeres diários, mediante imagens da fachada de sua casa de pau-a-pique e do seu interior com os utensílios domésticos, dos momentos de refeição com todos os seus membros sentados ao redor de uma mesa, das crianças brincando no chão de terra batida e até mesmo do universo religioso da comunidade durante um culto em uma igreja adventista do local.

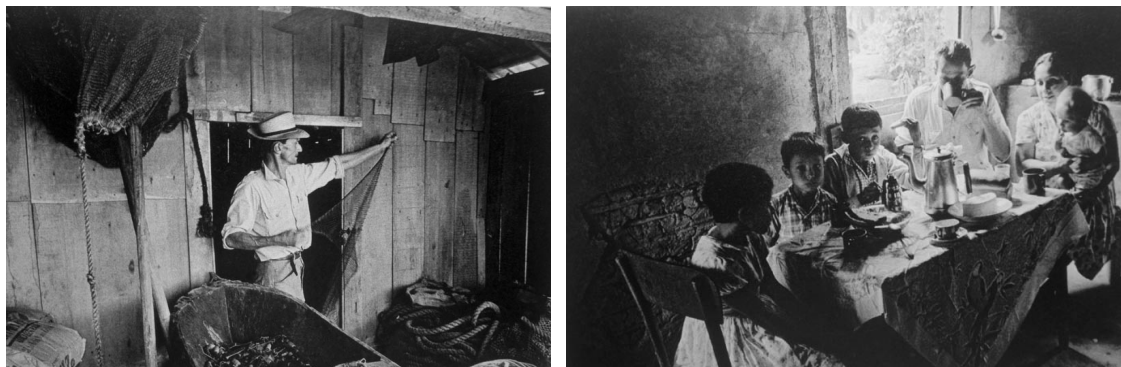


Figura 59 – Claudia Andujar. *Familia de Picinguaba*, 1963. Fonte: ANDUJAR, 2015, p. 41-58.

Estas fotografias de Picinguaba fazem parte de uma série realizada por Andujar no começo dos anos 1960 intitulada “Famílias brasileiras” que, além do conjunto de imagens dos caiçaras do litoral paulista, ainda apresenta outros ensaios fotográficos, igualmente com registros diretos em preto e branco, de mais três famílias de distintas regiões e realidades sociais do país: uma baiana, que vivia em uma fazenda no município de São Francisco do Conde, uma paulistana do bairro de Jabaquara, na cidade de São Paulo e uma mineira de Diamantina.

Além da série “Famílias brasileiras”, outros trabalhos da fotógrafa foram recentemente apresentados na exposição *Claudia Andujar: no lugar do outro*<sup>60</sup> cujo curador, Thiago Nogueira, após dois anos de pesquisa em seus arquivos, selecionou algumas de suas fotografias produzidas entre os anos 1960 e 1970, mostrando, portanto, um panorama de sua produção anterior ao envolvimento com os índios Yanomami. Nogueira (2015, p. 3), que dividiu a exposição em quatro núcleos para reunir as diferentes perspectivas a partir das quais Andujar explorou a fotografia e o país nessa época, escreve no catálogo-livro publicado por ocasião dessa mostra que a fotógrafa “desenvolveu em seu trabalho a combinação de mergulho antropológico, experimentação visual e engajamento político”. O curador também ressalta que, apesar de ter colaborado com diversas revistas nacionais e estrangeiras, foi na *Realidade* que Andujar “manteve uma relação profissional mais profunda e duradoura” (NOGUEIRA, 2015, p. 77).

Não apenas por ter vivido em Nova York, mas também por estar constantemente voltando aos Estados Unidos, Claudia Andujar já vinha de uma história de contato com o universo da fotografia e, especialmente, do fotojornalismo nesse país, onde conheceu grandes nomes dessa área como Edward Steichen, Minor White, Eugene Smith, Lew Parrella, além de George Love, fotógrafo com quem se casou em 1968 – dois anos depois de o casal ter entrado para o seleto grupo de fotojornalistas da revista *Realidade*. Em 1966, Roberto Civita, diretor da revista convidou-os para trabalhar nesta que seria uma das mais importantes publicações desse período no Brasil. Andujar (2015, p. 242) lembra que Love decidiu conhecer o país “justamente numa época em que a Editora Abril estava procurando fotógrafos. Foi uma coincidência”. Assim, a atividade fotojornalística de ambos se intensificou com a produção de diversas reportagens sobre os mais variados assuntos de relevância nacional.

---

<sup>60</sup> A exposição foi realizada entre os dias 25 de julho e 15 de novembro de 2015 no Instituto Moreira Salles, Rio Janeiro.

Ao contrário de muitas das publicações jornalísticas da época, e conforme mencionado no capítulo dois dessa pesquisa, a revista *Realidade*, mesmo durante a ditadura militar, permitia aos seus fotógrafos explorarem temas considerados tabus naquele período, como homossexualismo, prostituição, consumo de drogas etc. Eles também tinham tanto liberdade para usar filtros, lentes e pontos de vista incomuns para os padrões clássicos do fotojornalismo, quanto para propor as suas pautas, além de disporem de longo tempo para desenvolverem os seus trabalhos, alguns deles sem o acompanhamento dos repórteres, características muito apreciadas por Andujar, que reconhece e agradece:

[...] Sou extremamente grata, mais especificamente à revista *Realidade*. Lá se desenvolveu uma confiança mútua. Eles permitiram os fotógrafos fazer trabalhos em profundidade. Deram liberdade para o fotógrafo desenvolver seu tema. A reportagem não era imposta. Para mim, e para outros fotógrafos da época, isso foi essencial (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).

Entre os seus colegas dessa revista, Andujar ficou conhecida como uma pessoa que enfrentava qualquer situação, tendo realizado reportagens sobre mulheres com profissões polêmicas e vítimas de muito preconceito pela sociedade brasileira na época como, por exemplo, sobre o trabalho de uma *stripper* de São Paulo, matéria publicada em abril de 1968 sob o título criativo de *Meire vive tirando a roupa*, ou ainda sobre o dia a dia de prostitutas – um tema ainda hoje muito delicado de ser abordado. Publicado de forma independente, antes do texto, o ensaio *Vida difícil*, não só retrata com profundidade o cotidiano de prostitutas do interior de São Paulo, mas, principalmente, evidencia o papel fundamental que as imagens fotográficas tinham na revista, abrindo a reportagem acompanhadas apenas de pequenos trechos de texto que nada se assemelham às legendas explicativas usadas pela maioria dos jornais e revistas nas décadas anteriores.



Figura 60 – Reprodução da página de abertura e de parte do ensaio *Vida difícil* de Claudia Andujar, publicado na revista *Realidade*, São Paulo: Abril, julho de 1968.

Em novembro de 1967, a revista *Realidade* já havia publicado outra reportagem polêmica, mas desta vez foi sobre a rotina de homossexuais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Sobre a não participação de Andujar nesta reportagem, Thiago Nogueira (2015, p. 114) explica que a fotógrafa provavelmente fez as fotos para esta matéria, porém ressalta “que o artigo foi publicado sem imagens, o que sugere que o material talvez tenha sido censurado”. Censuradas ou não, as fotos produzidas por Andujar nestas duas cidades certamente revelam a sensibilidade e, ao mesmo tempo, a criatividade da fotógrafa para tratar o tema. Parte desse trabalho, como nos conta Nogueira (idem), envolveu a produção de imagens “encenadas” por um casal gay “na casa da fotógrafa”, em São Paulo, conferindo-lhe, portanto, aspectos ficcionais incomuns para as práticas fotojornalísticas da época. Já no Rio de Janeiro, Andujar frequentou pontos de encontros noturnos desses casais, realizando fotografias que chamam a atenção não apenas pelo alto contraste do preto e branco, mas, principalmente, pela maneira sutil e respeitosa de documentar os momentos de afeto entre os homens, que nessas imagens nunca têm as suas identidades reveladas, seja pelo corte que exclui os seus rostos do quadro, seja pela opção de mostrá-los em silhueta ou desfocados.

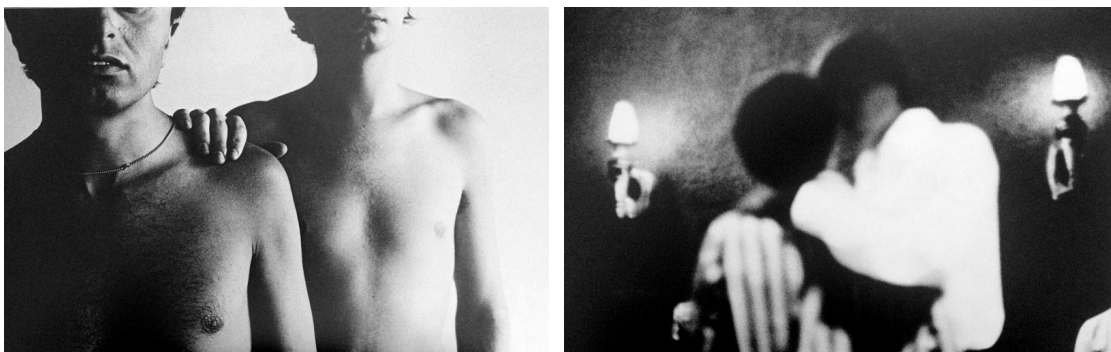


Figura 61 – Claudia Andujar. Fotos da série “Homossexualismo”, 1967. Fonte: ANDUJAR, 2015, p.113-130.

As experimentações de Claudia Andujar com a fotografia começam a se acentuar ao longo dos anos, como podemos notar em algumas das reportagens da revista *Realidade* destacadas por Nogueira (2015), que abordavam temas como consumo de drogas e tratamentos psiquiátricos de pessoas viciadas ou com problema mental. Em uma delas, Andujar acompanhou e fotografou a experiência de um usuário de drogas desde a chegada da substância em seu apartamento até o seu consumo pelo personagem dessa história. Porém, insatisfeita com as imagens em preto e branco que a revista publicou, a fotógrafa

conferiu-lhes, posteriormente, um novo tratamento gráfico, reproduzindo-as com o provável uso de filtros coloridos ou, talvez, de químicos que provocaram mudanças cromáticas nas cópias (Fig. 62).

Isso demonstra que Andujar já buscava nessa época ir além da representação objetiva da realidade para materializar fotograficamente aspectos subjetivos e sensoriais ligados ao uso de drogas ou a outros fenômenos mentais, como também nos confirmam as imagens por ela construídas para ilustrar de maneira inusitada a reportagem “O pesadelo”. Publicada pela *Realidade* em 1970, a matéria tratava das descobertas científicas de pesquisadores norte-americanos sobre este fenômeno psíquico e Andujar, explorando as possibilidades estéticas da linguagem fotográfica, registrou com filtros coloridos a sua boneca, a sua gata e outros objetos, e sobrepôs estas fotos para criar imagens enigmáticas com múltiplas camadas que sugerissem como seria este perturbado estado de inconsciência da mente humana (Fig. 63).

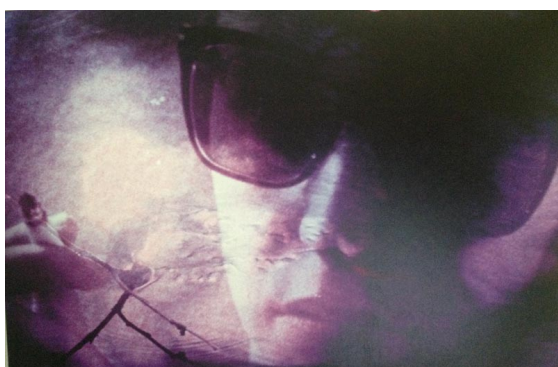


Figura 62 – Claudia Andujar. Fotografia do ensaio “Ele é um viciado”, 1967 Fonte: ANDUJAR, 2015 p.151.

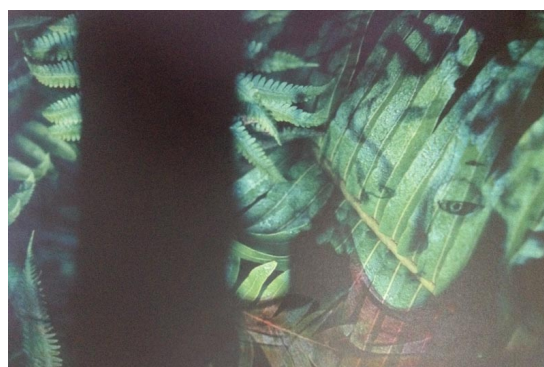


Figura 63 – Claudia Andujar. Foto dos ensaio “O pesadelo”, 1970. Fonte: ANDUJAR, 2015 p.165.

A atitude de construir as suas fotografias e, principalmente, de retrabalhá-las dias, anos, às vezes décadas, após tê-las produzido tornou-se quase uma marca no trabalho de Andujar. Além das imagens das reportagens mencionadas anteriormente, que passaram por um processo de construção ou pós-produção para que a fotógrafa atingisse os seus objetivos estéticos e comunicacionais, um outro exemplo desta atitude pode ser notado na série “São Paulo”, trabalho que reúne um conjunto de vistas da paisagem urbana dessa cidade com destaque para a magnitude dos seus edifícios comerciais e residenciais que foram captados a partir de ângulos em contra-plongé ou de pontos de vista aéreos. A série com estas vistas produzidas nos anos 1960 foi concluída somente em 2014 após Andujar ter, ao longo desses



anos, sobreposto umas às outras para construir novas imagens que apresentam a sua visão crítica sobre o crescimento da capital paulista, onde as construções modernas se misturam às antigas formando um emaranhado de arranha-céus. Além disso, nesses registros de São Paulo filmes infravermelhos também foram usados pela fotógrafa, que já estava experimentando-os em seus primeiros trabalhos de documentação da natureza na Amazônia brasileira.



Figura 64 – Claudia Andujar. Fotos da série “São Paulo”, 1960-2014. Fonte: ANDUJAR, 2015.

Claudia Andujar (2015, p. 245) comenta que essas superposições de prédios e ângulos foram intencionalmente construídas sem a presença de pessoas e ressalta que tais prédios são feitos “obviamente por gente, mas do jeito que está parece uma grelha, uma quadrícula. Não tem mais vida humana. De certa maneira, é uma crítica”. Assim, diante deste e de outros comentários da fotógrafa e, principalmente, do processo de transformação dos seus métodos de produção e experimentação com a linguagem fotográfica, é possível percebermos que a técnica e a estética são por ela trabalhadas sempre a partir de uma visão social; de uma preocupação com as pessoas e o mundo em que vivem; enfim, de uma postura ética e visão humanista que serão não apenas mantidas como reforçadas em seus trabalhos posteriores de documentação da realidade cultural e espiritual dos índios Yanomami.

Em 1971, a revista *Realidade* escalou um grupo de repórteres e fotógrafos para produzir uma edição especial sobre a Amazônia. Durante aproximadamente nove meses, estes profissionais visitaram pequenas cidades, vilarejos e comunidades ribeirinhas, deslocando-se por rios, estradas e trilhas nas florestas, produzindo cerca de trinta mil fotografias e muitos relatos com visões pessoais dos contrastes de uma região cuja

população, em sua maioria, vivia em estado de miséria, ainda que cercada de riquezas naturais.

Andujar fez parte deste grupo e também viajou para o Norte do país com algumas pautas, entre as quais a construção da rodovia Transamazônica, a fábrica de celulose do Projeto Jari no Amapá, os sítios arqueológicos no Pará, as queimadas e as primeiras monoculturas na região. Em Manaus, ela soube que um padre havia morrido misteriosamente durante uma missão religiosa numa tribo indígena localizada num afluente do Rio Negro e, após pedir autorização da revista para apurar o acontecimento, viajou até a região de Maturacá, próxima à cidade de São Gabriel da Cachoeira. Havia boatos de que o padre tinha se afogado ou tomado alucinógenos e desaparecido. A história da morte do padre tornou-se um mistério e foi abandonada por Andujar que, contudo, nesta ocasião, teve a oportunidade de visitar pela primeira vez a tribo dos índios Yanomami, os quais na época ainda tinham pouco contato com o homem branco.

Entretanto, no início dos anos 1970, durante os anos do “milagre brasileiro”, estradas foram abertas na Amazônia brasileira e o território Yanomami começou a ser invadido. Segundo o antropólogo Bruce Albert (1998, p. 7), devido aos projetos de desenvolvimento desse período, que incluíam a construção de estradas, a instalação de bases militares e a criação de serrarias, fazendas e garimpos, os Yanomami estavam sendo submetidos “a formas de contato maciço com a fronteira econômica regional em expansão”. Ainda de acordo com Albert, “esses contatos provocaram um choque epidemiológico de grande magnitude, causando perdas demográficas e uma degradação sanitária generalizada” (ALBERT, 1998, p. 7).

Este contexto de destruição do meio ambiente e da cultura indígena Yanomami em razão do contato com a “civilização” atraiu a atenção de Andujar. Assim, em 1972, a fotógrafa decidiu abandonar o trabalho na revista *Realidade* para fotografar estes índios, dedicando-se exclusivamente à documentação e à divulgação de sua cultura e também se engajando politicamente na campanha de defesa e demarcação do seu território.

Na edição especial da revista *Realidade* sobre a Amazônia foram publicadas as suas fotos dos índios, dentre várias outras produzidas na região. Porém, para Claudia Andujar, o trabalho como fotojornalista nessa revista acabava ali, tendo ela se envolvido a partir de 1972 fortemente com os índios Yanomami.

Entre os anos de 1972 e de 1977, Andujar, com duas bolsas de estudo da Fundação Guggenheim (1972 e 1974) e outra da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) em 1976, manterá uma intensa convivência com os Yanomami, cuja relação de intimidade mútua será essencial para desenvolver e legitimar o seu trabalho fotográfico em meio aos índios. Como relata a fotógrafa:

[...] Eu acho que só quando você começa a entender a cultura de um povo é que você realmente começa a transmitir isso num trabalho de fotografia. Isso é pra mim fundamental. [...] Entre os anos 71 e 77 eu me dediquei a entender a cultura dos Yanomami. Quando se fala em cultura, eu vejo a cultura como parte das crenças de um povo. Estas crenças que criam a necessidade de encontrar uma cultura. É isso que eu cultivei durante aqueles sete anos e tentei reproduzir isso em fotografia (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).

Estes anos em que Claudia Andujar esteve voltada exclusivamente à documentação da Amazônia e, especialmente, do povo Yanomami foram, provavelmente, o período mais intenso e profícuo de sua carreira. Em 1972, após navegar por horas pelo rio Jari, que divide os estados do Pará e Amapá, ela chegou até a cachoeira Santo Antônio, onde fotografou a beleza natural do local de maneira singular. São fotografias das várias quedas da cachoeira e da vegetação ao seu redor, bem como de rochas, musgos, galhos secos e até mesmo de reflexos de luz sobre as águas. Utilizando-se de filtros de cor, filmes infravermelhos e subexposições, Andujar recriou este ambiente nas imagens, conferindo ao tema uma atmosfera mística expressada por meio das formas, texturas e cores saturadas dos elementos registrados em baixas luzes (Fig. 65). Nesta documentação da natureza até então intocada pelo homem branco, Andujar realizou ainda uma série de vistas aéreas de rios e matas e também de retratos de índios na floresta ou dentro das malocas<sup>61</sup> para compor um dos seus mais emblemáticos livros: *Amazônia* é uma preciosidade editorial publicada em 1978 em parceria com George Love, fotógrafo e também o seu marido na época (Fig. 66).<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Maloca é um tipo de cabana comunitária utilizada pelos nativos da região amazônica, notadamente na Colômbia e no Brasil. Cada tribo tem a sua própria espécie de maloca com características únicas que ajudam a distinguir um povo do outro.

<sup>62</sup> O livro pode ser visto online em [https://www.youtube.com/watch?v=S5i849\\_Xzww](https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww). Acessado em 15 de novembro de 2016.



Figura 65 – Claudia Andujar. Fotos da série “Natureza”, 1970-1972. Fonte: ANDUJAR, 2015.

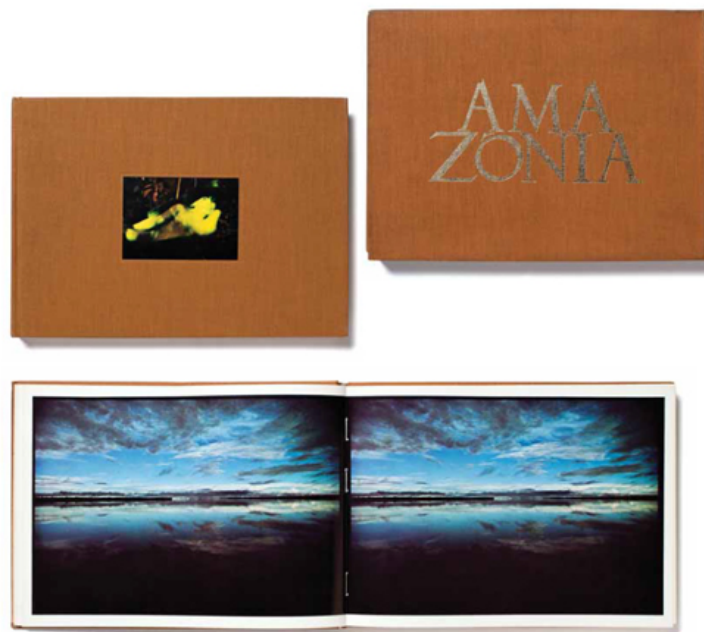


Figura 66– Capa, contracapa e livro *Amazônia* aberto. Fonte: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Em 1976, durante a ditadura militar no Brasil, Claudia Andujar tornou-se suspeita de estar trabalhando para os Estados Unidos e produzindo materiais contra o governo norte-americano e foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional, sendo forçada a deixar a região dos Yanomami. Esta proibição durou até 1978, ano em que ela começou a coordenar uma campanha pela demarcação das terras indígenas, tornando-se co-fundadora da Comissão para a Criação do Parque Yanomami (CCPY).

Nesse contexto de engajamento político à causa Yanomami, Andujar participou, entre os anos de 1981 a 1983, de um grupo de trabalho patrocinado pela organização dinamarquesa IWGIA (*International Work Group for Indigenous Affairs*) e composto por dois médicos, Rubens Brando e Francisco Pascalichio, cujo objetivo era fazer um

levantamento da situação e da saúde dos índios em contato com o homem branco e coletar dados para a futura demarcação do seu território. Como os Yanomami não possuem nomes próprios, o grupo usou como método para identificá-los uma fotografia com um número preso ao seu corpo. Assim, além de colher dados sobre as suas aldeias, a sua organização e fazer um relatório escrito sobre estas atividades, Andujar produziu também uma série de retratos dos índios que, na época, vinham sofrendo, sobretudo, de uma epidemia de sarampo trazida por garimpeiros de ouro e diamante os quais entraram em suas terras, de maneira mais acentuada, entre os anos de 1973 a 1974 durante a construção da rodovia Perimetral Norte.

Tratou-se de um trabalho de desbravamento de uma imensa área de floresta para abordar, examinar, vacinar e catalogar visualmente índios de diferentes agrupamentos que nas imagens apareciam portando colares com números que tanto os identificavam quanto os marcavam como “já vacinados”. Apesar de Claudia Andujar registrá-los com fins de salvar as suas vidas, essas marcas eram, paradoxalmente, sinais que evocavam o seu contato com o branco, logo, com a morte e o genocídio de seu povo, além de elas remeterem, como notou Stella Senra (2009, p. 127-128), ao “método consagrado desde o século XIX para a identificação dos chamados povos nativos”, e que prestou-se “ao longo da história, ao controle das populações por um poder dominante”.



Figura 67 – Claudia Andujar. Fotos da série “Marcados” apresentada na 27ª Bienal de São Paulo, 2006. (Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=457>)

Diante desse contexto paradoxal em seu trabalho, Andujar, mais de vinte anos depois de tê-lo iniciado, vai selecionar 82 fotografias para compor *Marcados*, instalação montada, em 2006, na 27ª Bienal de São Paulo, na qual esses retratos dos índios eram apresentados sob a forma de série, constituída pela repetição das imagens distribuídas em duas paredes face a face, tendo ao centro uma mesa com mapas do seu território. Dessa forma, a partir do duplo comprometimento da fotógrafa com a vida dos índios e também com o desenvolvimento de uma linguagem fotográfica pessoal capaz, como ela mesma explicou, não “de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor”, *Marcados* ressignifica os seus retratos. Em seu texto de abertura do livro homônimo, lançado em 2009 pela Cosac e Naify, Andujar escreve que tal ressignificação transforma “o simples registros dos Yanomami na condição de ‘gente’ – marcada para viver – em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos” (ANDUJAR, 2009, p. 5).

Este e muitos outros trabalhos de Andujar foram reconhecidos mundialmente e ajudaram no processo de demarcação e homologação das terras Yanomami, ocorridas apenas em 1992. A partir do ano 2000, Claudia Andujar teve de interromper as suas viagens nesta região por problemas de saúde, mas até hoje ela mantém contato com os índios e as suas lideranças e desenvolve projetos de campanha e educação por meio da CCPY. Nos últimos anos, ela passou a rever e retrabalhar todo o seu acervo, tendo produzido diversas exposições no Brasil e no exterior e também publicações, dentre as quais analisaremos a seguir os livros *Yanomami* (1998) e *A vulnerabilidade do ser* (2005).

### **3.2 Yanomami**

O livro *Yanomami*, publicado em 1998 por ocasião da exposição homônima realizada durante a II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, foi escolhido como parte deste *corpus* fotográfico a ser analisado porque é uma de principais publicações de Claudia Andujar, um importante documento de memória e preservação dos índios Yanomami, cuja cultura vem sofrendo transformações desde meados do século XX. Dessa forma, esta obra

apresenta fotografias que não apenas retratam o cotidiano destes índios, como também revelam, por meio de uma linguagem poética, as suas crenças e rituais, as suas almas.

Dedicado aos Yanomami e, especialmente, a uma de suas lideranças, Davi Kopenawa, o livro apresenta quatro textos que antecedem a narrativa fotográfica. No primeiro deles, Orlando Azevedo, curador da bienal, expõe, em versos, uma breve história crítica do descobrimento e conquista das Américas e as suas consequências para os indígenas, destaca a importância da fotografia como “documento de memória, preservação filosófica e estética, quer das transformações e mudanças da terra, quer de atitudes, comportamentos e culturas” e, finalmente, exalta o envolvimento de Claudia Andujar com os índios a partir do qual nasceram imagens de “uma intimidade e uma cumplicidade invulgares” (AZEVEDO, 1998, p. 3). Já em seu texto “Em busca de uma essência”, a museóloga e curadora Anna Carboncini apresenta brevemente a biografia de Andujar e analisa as fotografias e o processo de edição pelo qual elas passaram para compor o livro, sendo consideradas como “frases de uma comunicação” da fotógrafa que, após duas décadas de convivência com os índios, busca “transmitir as ideias e sensações resultantes de uma posição participativa e de um engajamento ético” (CARBONCINI, 1998, p. 5). Bruce Albert, por sua vez, explica a criação do etnônimo “Yanomami” pelos antropólogos que partiram das expressões *yanomae thepe* ou *yanômami thepe*, as quais significam na língua indígena “seres humanos” e se opõem às categorias *yarope* (animais de caça) e *yai thepe* (seres invisíveis ou sem nome). Depois de descrever a cosmologia Yanomami, segundo a qual esses índios nasceram da copulação do criador divino, Omama, com a filha de um monstro aquático, dono das plantas cultivadas, Albert relata o histórico de contato dos índios com o homem branco desde os anos 1910, quando eles se relacionaram primeiramente com os representantes da fronteira extrativista local e também com os soldados da Comissão de Limites e funcionários do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) ou viajantes estrangeiros, passando pelos anos 1940 com a abertura de postos do SPI e de missões católicas e evangélicas e os anos 1970 e 1980 com os projetos desenvolvimentistas na região e o Plano de Integração Nacional (PIN), lançado pelo governo militar da época, até chegar aos anos 1990 com a demarcação e homologação das terras Yanomami (ALBERT, 1998). E por fim, o último texto é da própria autora das fotografias que escreve sobre a sua relação de afetividade com os Yanomami e o seu empenho quase exclusivo na defesa dos direitos

desses índios, o que a levou à produção do livro, uma síntese do seu trabalho fotográfico intenso e intimista realizado entre eles nos anos 1970 e 1980 (ANDUJAR, 1998, p. 11).

No livro *Yanomami*, Claudia Andujar apresenta um conjunto de 80 fotografias em preto e branco divididas em três temas: “A casa”, “A floresta” e “O invisível”. Todos os temas são introduzidos por textos curtos escritos pelo líder Yanomami Davi Kopenawa que, resgatando suas memórias, descreve de maneira forte, consciente e emocionante a vida dos índios na Amazônia. Sobre o tema “A casa”, Kopenawa escreve:

Quando eu era criança morava numa casa muito grande. Nesse tempo, antes das fumaças-epidemias dos brancos, os nossos antigos eram numerosos. Não me lembro de tê-los visto plantando as vigas dessa casa nem cobrindo seu teto com folhas de palmeira. Só me lembro dela já construída. Nesse tempo minha mãe me levava sempre com ela ao mato para procurar caranguejos, pescar com timbó ou colher frutas selvagens. Eu também ia com ela à roça quando queria colher macaxeira, bananas, ou cortar lenha. Algumas vezes os caçadores também me chamavam ao nascer do sol quando saíam para a floresta. Eu os acompanhava, e quando matavam a caça pequena, davam para mim. Foi assim que comecei a crescer na floresta. Foi nessa casa que meu pensamento acordou e começou a endireitar. Lá comecei a observar como os antigos faziam as coisas que Omama, que criou os Yanomami, lhes ensinou (KOPENAWA, 1998, p. 12).

Primeiramente, a vida na casa comunitária dos Yanomami é representada por fotografias extremamente contrastadas devido às áreas iluminadas e sombreadas que compõem as cenas. A escuridão é cortada por feixes de luz, que entram pelas portas da maloca e por entre as frestas das palhas as quais cobrem a sua estrutura de madeira. São estes raios de luz que iluminam diretamente os índios, muitas vezes de maneira oblíqua, dando, em alguns casos, volume e contorno aos seus rostos e corpos sem, contudo, revelar completamente a sua identidade. Assim, eles surgem como verdadeiros espíritos iluminados nos planos escuros das imagens.





Figura 68 – Claudia Andujar. Fotografias da série “A casa”, sem data.

Em seus momentos de intimidade com os Yanomami, não há flagrantes nem momentos decisivos escolhidos por Claudia Andujar, que com eles mantém uma “relação essencialmente afetiva” (ANDUJAR, 1998, p. 11). Para não intimidar, ela preferiu trabalhar com equipamentos “menores e mais práticos”, levando consigo “duas câmeras Nikon pequenas e ágeis” (ANDUJAR, 2005, p. 121). Assim, notamos nas imagens uma atmosfera de cumplicidade com os índios, ora olhando diretamente para sua objetiva, ora agindo naturalmente sem ignorar a presença da fotógrafa. Uma conquista que não acontece de imediato. Andujar viveu entre eles durante quatorze meses sem fazer uma única fotografia. O resultado são imagens de comunhão nas quais, fotógrafa e fotografados, compartilham na maloca momentos íntimos do cotidiano, como na fotografia abaixo.



Figura 69 – Claudia Andujar. Fotografia da série “A casa”, s.d.

Nas fotografias do livro *Yanomami*, a luz é trabalhada de maneira dramática. Percebemos, no entanto, que as soluções técnicas utilizadas pela fotógrafa não visam somente à produção de belas imagens. O seu conhecimento técnico e a sua sensibilidade estética aliam-se ao significado da cena registrada, ou seja, a produção das fotografias é pensada a partir da realidade que está sendo documentada. Portanto, para se fazer conhecer e preservar as crenças Yanomami, seu postura ética nesse trabalho a fez buscar uma estética capaz de comunicar tais crenças, como relata Andujar:

Olha, eu tenho que explicar uma coisa aqui, meu trabalho com eles se foca muito na questão da luz, e obviamente a fotografia é uma questão de luz e sombras, mas vocês vão perceber que eu sempre focalizo essa questão de como a luz bate, que tem mais por trás da fotografia, é uma questão cultural ou das crenças deles. Os Yanomami antigamente acreditavam que tinham três plataformas, o mundo era isso. Nos tempos antigos reinavam os Yanomami na camada superior, a uma certa altura essa camada superior se rompeu e com isso eles desceram para o que nós chamamos de nossa terra, que eles também chamam de nossa terra, mas eles usam a palavra “nossa floresta”. Naqueles primeiros tempos se mantinha ainda uma ligação com esse mundo de cima, o nosso mundo floresta, e durante os rituais eles imitam, como vocês estão vendo nesta fotografia (Fig. 70), a subida e descida entre esse mundo superior e nosso mundo, que na verdade depois de algum tempo se rompeu, mas nos primeiros tempos mantendo essa ligação os espíritos da natureza tinham um vai-e-vem entre os dois mundos livremente. Com o rompimento da comunicação, durante os rituais eles tentam recuperar essa ligação, mas não é possível, por isso que vocês veem o que está acontecendo nesta fotografia (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).

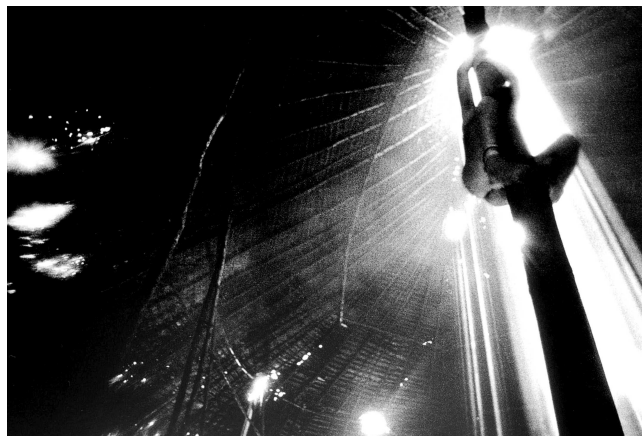


Figura 70 – Claudia Andujar. Fotografia da série “A casa”, s.d.

Analisando a fotografia acima, observamos que a cena é iluminada por luz natural. É uma imagem muito contrastada, cuja linha de fuga, conduzida pelo feixe de luz principal, sugere um caminho a um local específico. Com base no discurso da autora e na observação da fotografia, percebemos que esse feixe de luz refere-se simbolicamente à “camada superior” de onde desceram os Yanomami, e por onde agora “eles tentam recuperar esta ligação”.

Já as fotografias apresentadas em “A floresta”, como o próprio título indica, são realizadas no espaço externo. São imagens que mostram os índios Yanomami em suas atividades diárias na mata, tais como a caça, a extração de frutos, o banho nos igarapés e seus momentos de descanso e lazer. Como na floresta a luz é precária devido à densa folhagem das árvores, Claudia Andujar buscou soluções para contornar tecnicamente a baixa luminosidade e, ao mesmo tempo, evidenciar o movimento dos corpos dos índios e do próprio ambiente à sua volta.

Necessárias para se permitir a entrada de uma maior quantidade de luz, as baixas velocidades de obturador utilizadas pela fotógrafa resultam em imagens que evocam tais movimentos e problematizam, em algumas delas, a sua ligação com os elementos presentes na floresta, distanciando-as, portanto, do conceito de reprodução objetiva do real imposto pelo cânone da fotografia tradicional e, sobretudo, jornalística. Na fotografia, por exemplo, de um índio correndo na mata, somente o seu corpo e a zagaia que ele levava para caçar permanecem levemente nítidos, já que, além da baixa velocidade de obturador, Andujar ainda movimentou a câmera no sentido de acompanhar o movimento dele durante a captura da cena, transformando as folhas e galhos das árvores em manchas negras que contrastam com o “fundo branco” de onde emanam as luzes do sol. Em outra fotografia, a situação é similar, mas, dessa vez, é um menino Yanomami que, pendurado em um cipó, parece voar ao redor da fotógrafa, sendo por ela registrado igualmente sob o efeito de *panning*<sup>63</sup> em um momento de lazer que evoca de maneira positiva a atmosfera de liberdade e alegria em que viviam os índios naquela ocasião.

---

<sup>63</sup> *Panning* é uma técnica de fotografia usada para representar a sensação de movimento de um certo elemento e manter o restante da cena “borrada” ou “riscada”. Esse efeito é conseguido quando se faz a câmera acompanhar o movimento que está sendo realizado.



Figura 71 – Claudia Andujar. Fotografias da série “*A floresta*”, sem data.

Em outras imagens ainda da série “A floresta”, Andujar utiliza-se novamente de estratégias estéticas inusitadas ao distorcer ou suprimir parte dos elementos nas cenas registradas (Fig. 72). Na fotografia da esquerda, duas mulheres Yanomami descansam em suas redes montadas na mata e a visibilidade do seu entorno é parcialmente comprometida por manchas borradas oriundas, dessa vez, não do movimento da câmera ou da baixa velocidade do obturador, mas do provável uso de vaselina líquida nos cantos da objetiva da câmera – um recurso usado em muitas fotos dessa série. Já na imagem à direita, a fotógrafa, sem se preocupar em identificar o índio e o contexto a sua volta, concentrou-se no macaco por ele caçado e, principalmente, no método Yanomami de carregá-lo preso ao seu corpo por fibras vegetais. Em uma das últimas fotos da série, ela mostra um detalhe importante das técnicas de caça depois que uma longa sequência de imagens já havia descrito visualmente a organização dos índios em seu acampamento improvisado, a coleta de frutos pelas mulheres e o seu cuidado com as crianças durante o banho de rio e as suas brincadeiras na mata.



Figura 72 – Claudia Andujar. Fotografias da série “*A floresta*”, sem data.

Seja ao prolongar os instantes, provocando o efeito *panning*, seja ao usar vaselina líquida nas objetivas, ou até mesmo, ao excluir deliberadamente do quadro parte do índio, causando distorções na leitura das fotografias, Claudia Andujar, “por meio do sacrifício literal dos lugares retratados” – como propõe Cotton (2010, p. 9), a respeito da fotografia contemporânea – retrata de maneira singular, sensível e poética a realidade na floresta, produzindo imagens fluidas, borradas, entrecortadas e, às vezes, levemente desfocadas. Ignorando a clássica representação objetiva do modelo documental paradigmático do começo do século XX, Andujar imprime, dessa forma, sua linguagem pessoal na documentação dos Yanomami.

Um outro exemplo pode também ser apresentado a partir dos efeitos criados por Claudia Andujar na terceira parte do livro, intitulada “O invisível”, em que a fotógrafa utiliza as luzes oriundas de lampiões colocados por ela mesma dentro da maloca comunitária não apenas para clarear o seu interior desprovido de luz natural suficiente para fazer as fotografias, mas, principalmente, para simbolizar os espíritos invocados pelos xamãs durante os rituais. Neles, os Yanomami inalam o pó alucinógeno *yãkõana*, que é preparado com a resina ou a casca interna da árvore *Virola sp* (Fig. 73). A prática dos rituais é muito importante na cultura dos Yanomami, pois, seguindo suas crenças, eles buscam, por meio da inalação desse pó, dominar os mistérios da vida e da morte e estabelecer, sob a orientação dos xamãs, uma união com o mundo espiritual (CARBONCINI, 1998, p. 5).

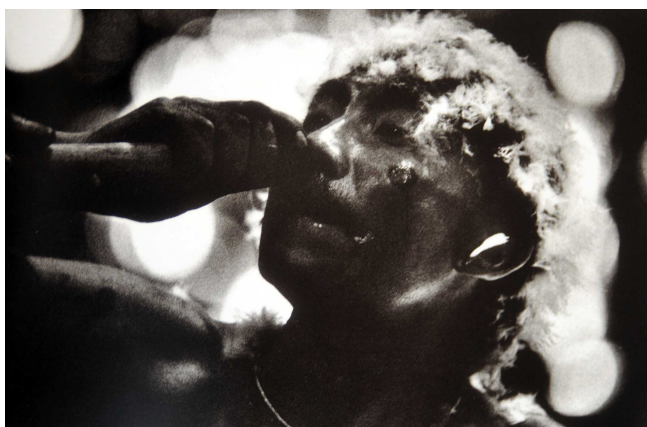


Figura 73 – Claudia Andujar. Fotografia da série “O invisível”, s.d.

Claudia Andujar aprofundou-se na cultura Yanomami e utilizou recursos fotográficos para representar esse conhecimento. Os significados de algumas de suas

fotografias estão simbolicamente expressos em suas superfícies através das luzes, como ela mesma explica:

Aqui (Fig. 74) é um xamã que está recebendo estas luzes. Estas luzes são os espíritos da natureza que ele evoca durante o xamanismo, que ele chama para vir e incorporar e ajudar ele a fazer as curas de doentes, e outras coisas. Os xamãs e os pajés são gente preparada durante anos para saber como lidar com as doenças através desses espíritos da natureza, que moram lá no alto, mas que eles conseguem chamar para fazer estas curas. Estas luzes brancas são os espíritos que são chamados por eles. Depois de conhecer a cultura, tentei incorporar isso no meu trabalho. (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).



Figura 74 – Claudia Andujar. Fotografia da série “O invisível”, sem data.

Ao contrário das narrativas lineares comumente empregadas nos ensaios documentais (*photo stories*), publicados nas revistas ilustradas estrangeiras e brasileiras a partir dos anos 1930, as sequências de fotografias propostas por Claudia Andujar no livro *Yanomami* apresentam-se dentro de uma estrutura mais solta. Apesar de estarem organizadas em três temas específicos, estas fotografias podem ser lidas individualmente, ou em uma outra ordem dentro dos temas, sem que o foco do livro (a vida Yanomami e sua relação com a natureza) fique comprometido. Afinal, “cada imagem possui uma poética própria, uma coerência de propósitos e uma estrutura que a torna única e independente das outras, juntas constroem porém um discurso amplo e profundo” (CARBONCINI, 1998, p. 6).

Dessa maneira, além de trazer fotografias que, em alguns casos, se distanciam de seu referente, o livro *Yanomami* é caracterizado ainda por apresentá-las por meio de uma narrativa menos linear. Chama atenção, no entanto, uma sequência (Fig. 75) de quatro retratos apresentados nas páginas 86 e 87, em que o rosto de um xamã é captado em

diferentes momentos, propondo assim uma sequência cronológica referente às sensações provocadas pela inalação do *yãkōana*. Obviamente, esta forma de apresentação justifica-se pelo fato de as imagens sugerirem as distintas fases do transe xamânico.



Figura 75 – Claudia Andujar. Fotografias da série “O invisível”, sem data.

Analisando as imagens deste livro, não há como não destacar o posicionamento singular de Andujar diante dos seus personagens. Ela olha com cumplicidade para o seu assunto e não com objetividade. Essa cumplicidade transparece na maneira de fotografar e também na cuidadosa estrutura do livro. A narrativa visual para a apresentação da vida Yanomami se opera por meio de um processo de produção fotográfica assumidamente pessoal e, ao mesmo tempo, construído com base nas realidades natural e cultural (espiritual) dos índios pesquisadas e vividas por Andujar. Ainda que a fotógrafa parta do registro de cenas reais do cotidiano dos Yanomami, não tratou-se de criar um relato objetivo e factual sobre esses índios, sua cultura e seu território, o que o diferencia, de maneira geral, das práticas tradicionais do fotojornalismo da época.

Para abordar a vida Yanomami e suas questões socioculturais, Claudia Andujar, apesar de engajada politicamente no movimento para demarcação de suas terras, não se apoia no discurso do realismo fotográfico. Suas imagens não propõem reformas sociais e nem denunciam a invasão do território indígena, pelo menos não diretamente. Afinal, percebemos, pela edição das imagens, que a fotógrafa buscou enfatizar a vida dos índios como era antes da invasão de seu território, optando assim por não mostrar “um quarto tema: o contato dos Yanomami com a sociedade envolvente” (CARBONCINI, 1998, p. 5), o qual apresentaria, ao contrário dos outros temas, uma visualidade bem mais triste sobre sua população.

Em *Os Yanomami em minha vida*, texto de sua autoria apresentado na abertura do livro, Claudia Andujar descreve sua relação com os índios, expõe as mudanças que vêm acontecendo na região devido, principalmente, à invasão garimpeira e, ao contemplar de tempos em tempos o seu arquivo de fotografias antigas, afirma encontrar “uma nova

expressão, um novo sentido visual” (ANDUJAR, 1998, p. 11), quando passa a incorporar ao velho material “novas imagens de viagens recentes”, unindo, assim, “passado e presente, que é o futuro da vida deles” (idem). E, ao final, declara categoricamente: “Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe.” (ibidem). Claudia Andujar, de fato, não tinha encontrado mesmo a “forma definitiva” em seu trabalho, pois, em *A vulnerabilidade do ser* (2005), tal declaração se confirma, como será mostrado a seguir.

### 3.3 A Vulnerabilidade do Ser

Com o propósito de evidenciar as transformações estéticas observadas nas obras de Claudia Andujar e destacar as mudanças ocorridas em sua linguagem fotográfica (sua nova expressão e novo sentido visual), esse tópico abordará as suas produções mais recentes, muitas delas frutos de reinterpretações e reapropriações de fotografias produzidas em sua maioria na década de 1970.

Diferentemente de *Yanomami*, *A vulnerabilidade do ser* – lançado em 2005 pela Cosac & Naify durante a exposição homônima realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo – não trata de um tema específico. Porém, este livro-catálogo apresenta uma síntese de toda a obra fotográfica de Claudia Andujar, reunindo um conjunto de imagens que, em sua primeira parte, mostra a sua trajetória como fotojornalista a registrar assuntos variados, como as famílias brasileiras (celebridades e anônimos), arquitetura, moda, meio ambiente, entre outros temas pautados pelas revistas para as quais trabalhou.

Já em sua segunda parte, as fotografias estão divididas em duas séries intituladas “Territórios Interiores” (vinte fotos) e “Sonhos” (dezoito fotos), e expõem uma nova fase de produção na qual Andujar, sem abandonar o uso de documentos fotográficos, parece desligar-se definitivamente do campo da chamada “fotografia documental” em seu sentido mais consagrado – aquele de um gênero que se apoia tanto na suposta capacidade da fotografia de reproduzir objetivamente o real quanto na construção de discursos factuais por meio de narrativas lineares – para aproximar o seu trabalho das práticas artísticas contemporâneas.



Nesse novo momento, Andujar, partindo do seu acervo de trabalhos anteriores de documentação da Amazônia e de outros estados brasileiros, não apenas elabora, em “Territórios Interiores”, uma narrativa coesa e sensível com imagens de temas distintos, mas também recorre a fusões, *backlights* e projeções a fim de reconstruir, em “Sonhos”, a representação do mundo espiritual dos Yanomami por meio de imagens sobrepostas de índios, animais e outros elementos da natureza cuja estética muito expressiva prevalece sobre os registros diretos desses assuntos presentes em sua trajetória profissional desde o início dos anos 1970.

Assim, diferente da primeira parte do livro, na sua segunda parte os temas recorrentes de Andujar e o foco principal na realidade da Amazônia e dos povos Yanomami são mantidos, porém as formas de apresentá-los se modificam. Talvez seja por isso que o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, em sua análise de *A vulnerabilidade do ser*, tenha notado que em determinado momento desse livro “uma série de fotos augura a passagem para outra dimensão”, momento em que estas novas imagens “surgem como vetores de uma transição não para um outro mundo, mas para uma outra instância, um outro plano deste mesmo mundo” (SANTOS, 2005, p. 60).

Em “Territórios Interiores”, as imagens não mantêm aparentemente nenhuma relação direta umas com as outras, mas, ao mesmo tempo, estabelecem simbolicamente um elo que sugere ao leitor um caminho visual em direção ao sublime, ao indescritível, o qual é sutilmente transmitido por fragmentos captados por uma visão mais íntima da autora sobre o mundo exterior e visível, seja na floresta amazônica ou em uma aldeia Yanomami, seja em uma piscina em São Paulo ou até mesmo em uma lagoa em Minas Gerais.

Este encadeamento de fragmentos supostamente desconexos reforça o sentido polissêmico da narrativa e, ao mesmo tempo, revela o mundo vivido por Andujar, povoado tanto pela imagem da sombra de um louva-a-deus (Fig. 76), que abre essa série e é seguida por retratos de índios Yanomami, quanto por imagens de ambientes naturais, recortes de áreas alagadas de igapós,<sup>64</sup> raízes de árvores, texturas de rochas e fotos aéreas da floresta.

---

<sup>64</sup> Igapó é um trecho de floresta com água estagnada em decorrência do transbordamento de rios.



Figura 76 – Claudia Andujar. Louva-a-deus, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.

Inicialmente, três fotografias em preto e branco retratam os índios em condições de transcendência ao mundo espiritual. Tanto a primeira quanto a segunda fotografia foram usadas no livro *Yanomami* (Figs. 68 e 74) e apresentam, respectivamente, dois índios iluminados por uma luz oriunda da “camada superior” e um xamã evocando os espíritos. Já na terceira fotografia da série um Yanomami medita em posição de lótus (Fig. 77). Não apenas esta posição como também o seu meio-sorriso de benevolência o associam a figura de um Buda, o que lhe confere um ar de serenidade e sabedoria que destoa das corriqueiras imagens do índio aculturado, desempoderado, em revolta ou ainda em fuga. Além disso, a baixa velocidade de obturador da câmera usada por Andujar para registrá-lo culminou com um leve borrado de seu rosto que, em movimento, foi suavemente duplicado na fotografia, sugerindo, dessa forma, o seu estado de transcendência. Longe ser uma proeza técnica, este recurso foi usado uma vez mais para representar uma dimensão outra, e afastada do realismo documental.



Figura 77 – Claudia Andujar. Tanike, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1976. Da série “Territórios Interiores”.

A sequência inicial de fotografias da série “Territórios Interiores” é marcada, portanto, por momentos de louvações dos índios que, aparecendo em seguida da imagem com a sombra do louva-deus, nela encontram a metáfora ideal para representar a situação vivida por todos eles, incluindo a fotógrafa em sua postura de respeito e comunhão com as suas vidas. Assim, estes retratos reforçam a ideia do que Andujar sempre buscou representar: o índio não em estado de miséria ou fragilidade e sim portador de uma profunda riqueza espiritual. Conectados de alguma forma com os espíritos, todos esses índios parecem buscar auxílio num “plano superior” a fim de, provavelmente, se sintonizarem neste “plano inferior” com o mundo material e natural, entendendo a si próprios como parte indissociável de todos os elementos da nossa terra – também chamada por eles de “nossa floresta”, como a fotógrafa destacou anteriormente.

Nesta relação de unicidade entre homem e natureza (animal, vegetal e mineral), as fotografias de índios, nestes “Territórios Interiores” da fotógrafa, conjugam-se também com aquelas de áreas alagadas. As águas estão por todos os lados como, por exemplo, nas imagens de rios e igapós amazônicos produzidas por Claudia Andujar nos Estados de Roraima e Amazonas. São registros em preto e branco ou coloridos que recriam essas paisagens naturais ao fragmentá-las ou, ao contrário, capturá-las em amplos ângulos aéreos. Ao sobrevoar essa região e utilizar, provavelmente, uma objetiva grande angular, Andujar fotografou, em 1971, uma imensa área do rio Amazonas, reunindo em uma só imagem em preto e branco ilhas de florestas, lagos e igarapés que, registrados do céu, são sobrepostos às nuvens e dão a devida dimensão da natureza do local (Fig. 78). Em uma outra imagem dessa série (Fig. 79), além da dimensão amazônica, a vulnerabilidade desse ambiente natural também é destacada. Partindo igualmente de um ponto de vista aéreo, a fotógrafa, dessa vez, registrou uma fazenda em Roraima cuja área praticamente toda desmatada e banhada por um rio sinuoso se torna, na imagem, tanto uma indicação da fragilidade da natureza quanto uma denúncia indireta da ação humana na região, o que mostra novamente que o seu trabalho nunca é objeto apenas de contemplação, mas, principalmente, de reflexão crítica sobre os temas .



Figuras 78 e 79 – Claudia Andujar. Fotografias da série “Territórios Interiores”.

Já dos igapós, o que observamos são detalhes singelos desses ambientes. Seja na imagem de uma pequena área alagada com folhas e galhos enlameados em decomposição, seja na fotografia de reflexos do céu e das árvores na água que, em movimento, os transformou em um jogo de luzes, linhas e manchas (Fig. 80), Andujar constrói um novo universo natural nessa série ao nela combinar poeticamente todos esses registros, incluindo ainda fotos das paredes de rocha da Lagoa Santa, em Minas Gerais (Fig. 81). Isso mostra, mais uma vez, o seu duplo objetivo na documentação da natureza que oscila entre experimentação gráfica e registro direto e sensível da beleza e vulnerabilidade desses locais. Nesta série, a fotógrafa não se interessa exatamente em dar uma visão geográfica documental dos ambientes registrados e sim mostrar detalhes que ofereçam uma ideia do conjunto ou ritmos que levam a imagem a quase uma abstração.

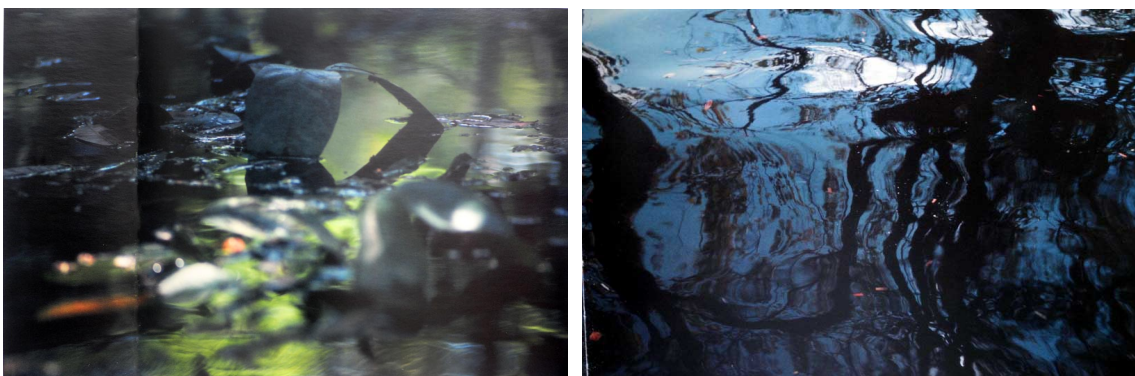


Figura 80 – Claudia Andujar. Igapós, rio Amazonas, 1971. Fotografias da série “Territórios Interiores”.

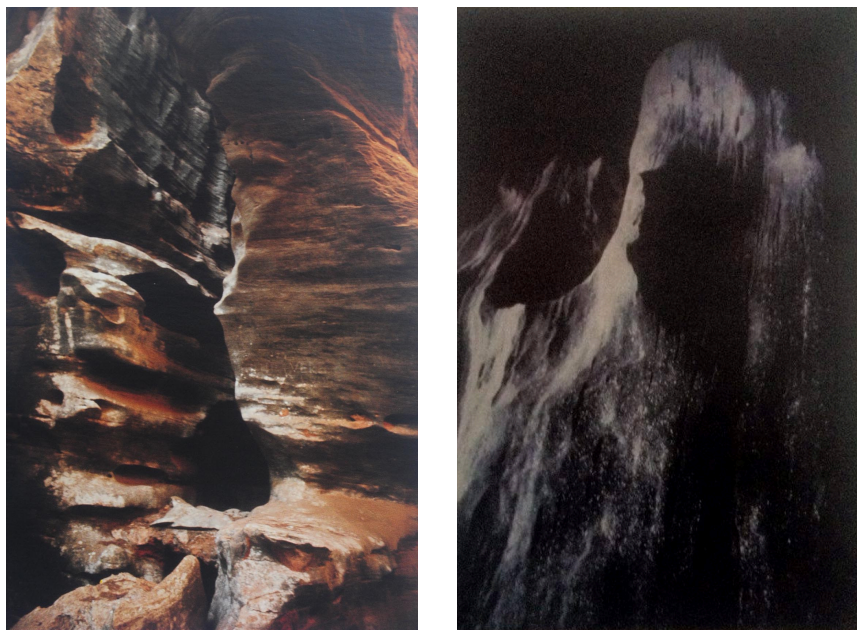


Figura 81 – Claudia Andujar. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973. Da série “Territórios Interiores”.

Nesse sentido, podemos supor que a variedade de assuntos dispersos em uma mesma série não apenas abordam o trabalho espiritual dos Yanomami, como também afirma o tom poético desses “territórios”. Essa variedade de temas recria, portanto, realidades vividas pela autora em seu processo de documentação e experimentação da linguagem fotográfica, exaltando, dessa maneira, o caráter artístico das suas fotografias.

Já na série “Sonhos”, Claudia Andujar revisitou as fotografias em preto e branco dos índios Yanomami produzidas na década de 1970 e as retrabalhou, já em seu ateliê em São Paulo, utilizando procedimentos como fusões, *backlights* e projeções para fazer sobre elas interferências com luzes e outras fotografias coloridas de elementos da natureza, como água, plantas e rochas. Os resultados são imagens enigmáticas que mais uma vez beiram a abstração, como na figura abaixo, na qual um índio, intitulado “Guerreiro Toototobi”, com uma espécie de cajado nas mãos, parece caminhar por uma mata surreal construída a partir da inserção, em seu retrato original, de luzes e da sobreposição de fotos da floresta amazônica.

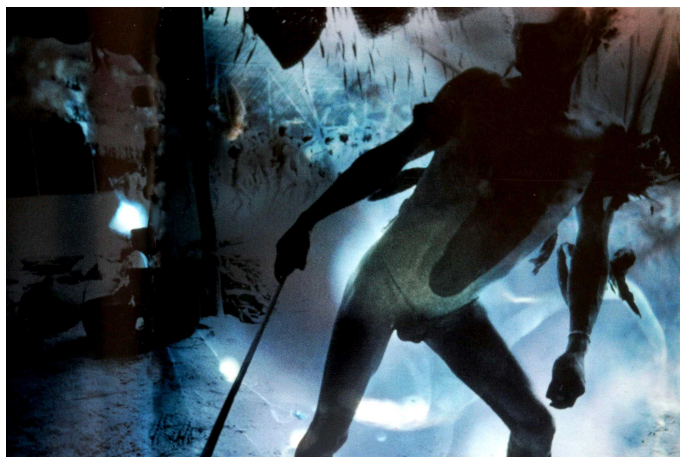


Figura 82 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974 – 2003).

Além das elaborações plásticas adotadas por Claudia Andujar, que a colocam no cenário internacional das vanguardas artísticas da fotografia contemporânea, as suas imagens também demonstram seu engajamento político e social. Apesar de não fazerem parte do livro *Yanomami* (1998), as imagens da série “Sonhos” nasceram ali e, mesmo após sofrerem hibridações, continuam tratando claramente da questão indígena; todavia, nesse momento, o fazem sob outra perspectiva e a partir de outra abordagem, muito diferente daquelas adotadas por fotógrafos estrangeiros e brasileiros que, desde meados do século XIX até hoje, dedicaram-se à produção de registros das diversas etnias presentes no Brasil, apoiando-se na aparência, no valor referencial da fotografia e na sua função de representação objetiva da realidade. Eles trabalharam a mesma temática, mas produziram, entretanto, fotografias de caráter estritamente jornalístico ou antropológico para serem publicadas junto a textos em revistas ilustradas, jornais ou pesquisas científicas, construindo a imagem do índio radicalmente diferente daquela apresentada por Andujar.

Analisando a construção da imagem do índio no Brasil sob uma perspectiva histórica da fotografia brasileira, Tacca (2011) distingue três momentos distintos. O primeiro é marcado pelos registros produzidos a partir de meados do século XIX por fotógrafos estrangeiros como, por exemplo, Albert Frisch (1840-1905), Marc Ferrez (1843-1923) e George Huebner (1862-1935), no qual se evidencia um primeiro olhar etnográfico, mas ainda muito contaminado pelo exotismo. O segundo momento se dá na primeira metade do século XX, quando as fronteiras entre o etnográfico e o nacionalismo se diluem não apenas nas imagens fotográficas e cinematográficas do acervo produzido durante as expedições da Comissão Rondon, responsável pela construção das linhas telegráficas na

região amazônica, mas também nas narrativas fotojornalísticas feitas por Jean Manzon (1915-1992) e José de Medeiros (1921-1990) para revista *O Cruzeiro*. Finalmente, no terceiro momento, se encontram, de acordo com Tacca, as “manifestações de uma etnopoética” (idem, p. 217) nas fotografias de Claudia Andujar: um “exemplo de obra fotográfica diferenciada, realizada ao final do século XX, que adentra um campo situado entre as artes visuais e o etnográfico” (ibidem) e nos permite experimentar o invisível.

Em vez de impor inicialmente a imagem do índio como uma “raça selvagem”, um “objeto a ser mensurado e dominado” ou, num segundo momento, como objeto de “estudo e compreensão”, a fim de informar a elite urbana sobre o sertão brasileiro e seu processo de ocupação, a artista justapõe imagens de índios e luzes, produzindo fotomontagens em que “o elemento humano se desgarra de uma existência indíca do fotográfico e persiste um universo mágico, podemos dizer onírico, para nossos olhos” (idem, p. 219). Assim,

[...] Claudia Andujar prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver – pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente – e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria (ibidem).

Ao contrário dos fotógrafos do século XIX e daqueles da primeira metade do século XX que buscavam, por vezes, o registro objetivo do “real” – ou, pelo menos, do “visível” – da cultura indígena, Claudia Andujar pesquisou a fundo as questões culturais, políticas e ambientais que envolvem o povo Yanomami para, por meio de processos ficcionais, construir realidades mais reais do que aquelas possíveis de serem registradas pela chamada fotografia “direta”. Tornou-se, então, necessário não exatamente ver e reproduzir fotograficamente tais realidades, mas, sobretudo compreender a cultura Yanomami e imaginar o seu mundo espiritual para, posteriormente, intervir nos processos fotográficos ou nas cópias finais a fim de materializar aquilo que não está ao alcance da visão nem da objetiva da câmera. Tudo isso, claro, partindo das experiências vividas entre os índios, como comenta a fotógrafa, destacando, em palavras e imagens (Fig. 83), o conceito óbvio de que o homem não é superior à natureza, mas parte dela – conceito que o homem dito civilizado parece ainda não ter compreendido:

[...] quando estava com eles, fotografei mais em preto e branco, do que em cor, mas também tem em cor. Quando comecei a fazer em cor, estava

em São Paulo, em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos em preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).



Figura 83 – Claudia Andujar. Fusão de fotos da série Sonhos (1974 – 2003).

Isso mostra que a transformação da linguagem fotográfica de Andujar não se dá somente por razões estéticas, mas, principalmente, em função de seu engajamento na causa Yanomami e de sua necessidade de apresentar imagetivamente tanto as ameaças às quais os índios estavam sendo expostos quanto as suas crenças acerca da relação homem/natureza. Dito de outra maneira, a estética na fotografia de Andujar esteve ao serviço de uma causa: a sobrevivência destes índios e a preservação de sua cultura.

Tratou-se, então, de conhecer a cultura Yanomami para produzir imagens com forte carga simbólica cujos efeitos visuais – oriundos, portanto, do conhecimento dessa cultura e da imaginação por parte da fotógrafa no uso das técnicas de sobreposições de fotografias – demandam a interpretação dos mais variados e ambíguos sentidos nelas contidos. A partir desse contexto, podemos perceber na imagem abaixo (Fig. 84) o rosto de um índio localizado no plano superior do quadro, talvez no céu ou, segundo suas crenças, em uma das “plataformas”, a observar a floresta vermelha, cor que pode estar sugerindo sangue, fogo, incêndio, devastação, logo ameaça ao seu território e ao seu povo.





Figura 84 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série Sonhos (1974 – 2003).

A partir de elementos presentes em sua área de documentação, Claudia produziu fotografias não necessariamente para registrar o visível, mas sim para simbolizar os aspectos – muitos deles invisíveis – da realidade de vida dos índios Yanomami. Sem perder de vista este objetivo, a fotógrafa, na série “Sonhos”, utilizou-se de técnicas similares àquelas desenvolvidas em meados do século XIX por Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901) que, a partir de uma combinação de vários negativos, fizeram, respectivamente, as imagens *Two ways of life* (1957) e *Fading away* (1858), símbolos da arte fotográfica nessa época. Enquanto as experimentações de Rejlander e Robinson, feitas a partir da montagem de fotos de locais e momentos distintos e apresentadas no primeiro capítulo desse estudo, evitavam a mera imitação da natureza a fim de exprimir a sua imaginação e criatividade sobre temas mundanos, os trabalhos de bricolagem visual, inéditos nas documentações fotográficas no Brasil<sup>65</sup> e produzidos por Andujar para a série “Sonhos”, visavam materializar fenômenos invisíveis da cultura Yanomami: as crenças e mitologias dos índios, bem como as suas visões provocadas pela inalação do pó alucinógeno *yãkõana* durante os rituais são representados pelas construções visuais da artista. Assim, diferente dos fotógrafos do século XIX, que dialogavam com uma tradição da pintura,

---

<sup>65</sup> Em relação a outras produções fotográficas experimentais sobre povos indígenas, cabe aqui destacar a fotógrafa e pesquisadora Lúcia Chiriboga, do Equador, que tem trabalhado com sobreposições para falar da exploração e relação dos povos andinos com a cultura e a memória, e também Tatiana Parcerero, mexicana que faz autorretratos com sobreposições que remetem à cultura asteca (um dos seus ensaios se chama *Cartografias interiores* – Ver: <http://tatianaparcerero.com/blog/>). Andujar, Chiriboga e Parcerero têm em comum a utilização do recurso da sobreposição de imagens para representar não só algo a mais do que a realidade imediata, uma dimensão invisível que pode apenas ser sugerida, como também um engajamento com um povo ou uma cultura.

Andujar contribuiu para a abertura da documentação ao campo da ficção e da arte, forçando os seus limites para apresentar poética e imaginariamente as visões descritas pelos índios após suas experiências no transe espiritual.

Em algumas imagens da série “*Sonhos*”, índios Yanomami mesclam-se também com floresta e rios, o que confere unidade ao trabalho e lhe agrega novos sentidos às fotografias que vão além das coisas e seres nelas representados. Não é somente o índios ou a floresta, mas sim o equilíbrio da natureza, a consciência desta interdependência. Enfim, é a tal “globalidade da natureza” a que Claudia Andujar se refere. Sobre esse processo de construção de imagens a fotógrafa acrescenta:

Nesta foto [Fig. 85], que eu fiz primeiro em preto e branco, é durante um ritual de dança. Em cima dela coloquei uma foto de um rio, da água que está engolindo, que está penetrando e engolindo todo este povo. Esta foto é muito significativa pra mim e eu chamo ela de Fim do Mundo, fim do povo Yanomami. Eles falam de um mito ancestral do fim do mundo, que esta noção de terra, de floresta, vai se abrir. A terra vai se abrir e afundar tudo de novo, porque o homem começa a cavar a terra, a abrir um buraco, quando sai um monte de fumaça e sujeira. Então, nosso mundo vai ser engolido e toda a humanidade também. Hoje em dia, os Yanomami falam que vão morrer, mas vocês [os homens “brancos”] também vão morrer, se vocês não sabem cuidar da natureza. Quero enfatizar isso, porque escuto isso das lideranças Yanomami o tempo inteiro (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).



Figura 85 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série *Sonhos* (1974 – 2003).

Claudia Andujar apresenta em “*Sonhos*” um conjunto de fotografias inventivas e de forte apelo visual. Questionada sobre o fato de a fotógrafa trazer suas fotografias da década de 1970 para o centro das artes contemporâneas e de como ela vê a sua produção, na

qual recorre a processos que envolvem a fusão de fotografias, o uso de *backlights* e projeções, Andujar, com leve tom de insatisfação, responde:

Isso nasceu da minha necessidade de transportar meu trabalho para a cultura Yanomami e não manter unicamente retratos da floresta, dos índios, mas trazer o trabalho espiritual dos Yanomami para o público. Na verdade, não tem nada a ver com a ideia de eu tentar adaptar meu trabalho aos novos tempos fotográficos, da linguagem fotográfica hoje. Isso não me preocupa! Mas eu tenho necessidade interna de entender a minha relação com o mundo. Isso que é importante dentro do meu caráter, em tudo o que eu faço como expressão, em que eu acredito. É isso que eu posso dizer (ANDUJAR apud FERNANDES JUNIOR, 2010, s/p).

Analisando acima os trabalhos de Claudia Andujar, confirmam-se as diversas possibilidades de criação na fotografia contemporânea. No livro *Yanomami*, identificamos que as suas fotos em preto e branco são marcadas pela alternância entre uma estética documental tradicional – com registros diretos e, em geral, frontais dos índios que neles aparecem muitas vezes com nitidez – e experimentações visuais por parte da fotógrafa que opta por escolhas técnicas como baixa velocidade de obturador, movimento da câmera, uso de vaselina líquida, dupla exposição, criando imagens borradas, desfocadas, de aparência distorcida que escapam aos padrões clássicos da fotografia jornalística ou “documental”. Em *A vulnerabilidade do ser* (2005), estes efeitos são ainda mais explorados por Andujar que, a partir de uma abordagem conceitual, busca outras vias de representação dos temas, como nas associações subjetivas entre as imagens das séries “Territórios Interiores”, ou na plena intervenção de sobreposição de cópias e uso de luzes artificiais para gerar as novas imagens da série “Sonhos”.

Nesse capítulo, buscamos expor as diferentes abordagens adotadas pela fotógrafa no tratamento de seus temas. Dessa forma, a escolha das imagens que compuseram o *corpus* fotográfico visou não apenas destacar seus trabalhos mais relevantes do ponto de vista documental, mas, sobretudo, identificar as principais características técnicas e estéticas de suas linguagens.

Andujar é uma fotodocumentarista que se debruçou durante anos sobre as questões que envolvem os povos Yanomami. Em um processo profundo de imersão na cultura destes índios – como assim demandam os projetos de documentação – ela superou problemas não só de ordem política e burocrática que envolvem o trabalho de uma

estrangeira (assim considerada embora naturalizada brasileira) em território indígena durante um período de ditadura militar, como também de ordem logística e técnica, no que se refere à produção fotográfica para, com olhar crítico e engajado, trazer ao público um rico e importante documento visual sobre os povos Yanomami da Amazônia brasileira.

Documentando a realidade Yanomami em momentos diferentes e adotando linguagens distintas, Andujar encontrou soluções técnicas e estéticas para abordar as questões referentes às causas por ela defendidas. Em prol da demarcação das terras Yanomami e da preservação de sua cultura ameaçada, ela soube usar a fotografia tanto como instrumento de luta social, quanto de experimentação visual. Isso mostra que, independentemente das novas tendências da fotografia na contemporaneidade, o seu trabalho é marcado, em menor ou maior grau, pelo engajamento social.

No livro *Yanomami* (1998), Andujar apresentou imagens com forte carga simbólica nas quais as suas formas de expressão demonstram a sua sensibilidade ao unir documentação e criação artística, a fim de registrar a vida dos índios na floresta. Suas fotografias contrastadas, ora entrecortadas, ora borradas, afirmam a sua linguagem poética. Servindo-se apenas de câmeras analógicas de pequeno formato, filmes em preto e branco e o processo tradicional de revelação em laboratório, ela demonstrou total domínio técnico e buscou a sua originalidade pela diferenciação do ato fotográfico e das estratégias estéticas adotadas; e assim operou, na época, uma significativa mudança no regime de visualidade da fotografia de caráter documental no Brasil, atingindo, como afirma Brandão e Machado (2005, p. 173) resultados que “constituem por si só um exemplo acabado de construção pictórica”.

A relação do seu trabalho com as práticas da arte contemporânea torna-se ainda mais evidente na análise das fotografias das séries “Territórios interiores” e “Sonhos”, extraídas do livro *A vulnerabilidade do ser* (2005). Afinal, elas mostram como a busca de Claudia Andujar pela plasticidade, visando à experimentação no registro da cultura Yanomami, transcende a produção do documento, informativo e direto, do modelo clássico documental. São imagens construídas a partir da sobreposição de fotografias em preto e branco e coloridas que nascem do desejo de Andujar de representar uma dimensão que a fotografia direta não captaria, como podemos observar neste último exemplo abaixo.



Figura 86 – Claudia Andujar. Fusão de fotografias da série Sonhos (1974 – 2003).

Ignorando a filosofia positivista que atribuía à câmera fotográfica o poder de produzir documentos inequívocos sobre o real, Claudia Andujar traz a prática etnográfica para o campo da arte e, mais do que impor “a realidade” da cultura Yanomami, convida o espectador das suas fotografias ao processo de interpretação dessa cultura, entendendo-o não como um mero receptor de verdades absolutas sobre o tema, mas, antes, como um participante ativo na construção de sentidos das imagens desses índios. Assim,

[...] incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão espetacular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo. A separação entre o etnográfico e a possibilidade realística da fotografia, nas imagens de Claudia Andujar, revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias (TACCA, 2011, p. 220).

Preocupando-se não apenas com o conteúdo informativo sobre a cultura dos Yanomami adquirido em mais de três décadas de vivência entre eles, mas também com a forma e a fruição estética de suas narrativas visuais, Claudia Andujar mostrou-se aberta às abordagens polissêmicas da arte para documentar as complexas particularidades do universo espiritual desses índios, atingindo resultados inéditos tanto do ponto de vista estético – no que diz respeito à criação artística – quanto do político, no que se refere à demarcação das suas terras e à construção da imagem dos povos indígenas na contemporaneidade.

Em suma, Claudia Andujar, mesmo tendo um histórico de vida dentro do jornalismo, ousou criar novas formas de documentação fotográfica, uma vez que a linguagem tradicional praticada por muitos outros fotodocumentaristas, desde o final do século XIX até hoje, não podia captar as mitologias, as crenças e o trabalho espiritual dos Yanomami que a fotógrafa tanto quis levar ao público. Dessa maneira, sua experimentação é legitimada não de fora para dentro e, sim, como uma necessidade expressiva da autora que, mesmo mantendo o seu trabalho dentro do campo da documentação, escolheu uma linguagem artística para um tema politicamente engajado.

Finalmente, torna-se ainda necessário ressaltar que, ao embrenhar-se em processos singulares de experimentação artística e de expansão dos limites que insistiam em confinar toda e qualquer documentação fotográfica dentro de um gênero chamado “fotografia documental”, Andujar produziu trabalhos que apontam para novas tendências da fotografia no Brasil e em outros países. Podemos afirmar que eles sinalizam desdobramentos estéticos que surgem com mais vigor nos documentários brasileiros produzidos a partir dos anos 1990, muitos deles marcados por estratégias ficcionais e aspectos formais muito expressivos como, por exemplo, distorções ópticas, enquadramentos assimétricos, borrões, volumes ambíguos, cores saturadas, sobreposições de imagens, montagem de cenas, entre outras formas de manipulação das imagens.

Considerada “grande referência” para os fotógrafos brasileiros contemporâneos, Andujar foi homenageada com a apresentação de uma de suas fotografias sobre os Yanomami na exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*. Realizada em 2011 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, a mostra, segundo o seu curador, Eder Chiodetto, foi produzida a partir do “mapeamento das principais linhas de força que surgiram na fotografia brasileira nesta última década”.<sup>66</sup> Responsável pela seleção de 170 trabalhos de 52 artistas brasileiros, Chiodetto se propôs a pensar e discutir os novos rumos de produção fotográfica nacional e sua relação com as artes no país e explicou a importância da obra de Andujar para esta nova geração de fotógrafos, a chamada “Geração 00”:

A obra de Claudia Andujar tem importância fundamental na fotografia brasileira: mantendo os índios ianomâmi como tema desde a década de 1970, ela transitou entre o fotojornalismo e a fotografia experimental de

---

<sup>66</sup> Eder Chiodetto em entrevista ao blog Paraty em Foco. Reportagem *Virada Cultural: Geração 00*, de 11/04/2011. Ver: <http://paratyemfoco.com/blog/2011/04/geracao00/>, acessado em 18/07/2012.

forma surpreendente. Com esta instalação (Fig. 87) a exposição presta homenagem à artista, grande referência da Geração 00. Ao investigar possibilidades de expressão para retratar o que os índios narravam ao voltar do transe xamânico, a artista fez a fotografia experimentar um voo arrebatador, que expandiu seus limites ao mesclar arte e documentação. Em “URIHI-A” vemos a floresta amazônica envolvendo um xabono (casa comunitária ianomâmi). A cor sanguínea se deve ao uso de um filme infravermelho. A floresta cor de sangue pode significar a intolerância entre culturas – como o embate desigual entre brancos e índios e, também, o embate entre a natureza e a ação do homem, já que metaforicamente somos levados a pensar numa floresta em chamas (CHIODETTO, 2013, p. 42).



Figura 87 – Vista da obra de Claudia Andujar na exposição *Geração 00: A nova fotografia brasileira*. (Imagem gentilmente cedida pelo curador da exposição)

Diante deste contexto, percebemos que os processos criativos e inovadores adotados por Claudia Andujar marcam um período de ruptura não apenas com a noção de *prova* associado ao documento fotográfico e, conseqüentemente, com os modelos de documentação tradicionais que vinham sendo desenvolvidos no Brasil até então, mas também com o próprio conceito de “fotografia documental” enquanto gênero associado ao realismo fotográfico. Partindo da noção original e mais ampla de *ensino*, a fotógrafa produziu e retrabalhou os seus documentos no sentido de estimular a reflexão e ampliar as possibilidades de compreensão do público não apenas sobre a complexa cultura dos Yanomami, mas também sobre a causa indígena de uma maneira geral, à qual ela dedicou-se por mais de trinta anos, difundindo, poética e artisticamente, a relação deles com a natureza e com o mundo espiritual. Em seu peculiar processo de ensino, Andujar sentiu a necessidade

de afastar-se dos limites do jornalismo – mesmo daqueles mais alargados da revista *Realidade* – para encontrar, principalmente, no livro o suporte ideal para a criação, expressão e difusão dos conhecimentos obtidos ao longo destes anos sobre esta cultura indígena. Por outro lado, os seus trabalhos analisados aqui expandem as possibilidades de criação nos documentários fotográficos em direção às abordagens conceituais da arte, tornando-se importantes referências para a nova geração de fotógrafos no país e, conseqüentemente, estimulando novas propostas de documentação com mais liberdade de experimentação visual de seus autores.



#### 4. Miguel Rio Branco e a poética subversiva do documento

Miguel Rio Branco é um dos principais nomes da fotografia e da arte contemporânea no Brasil. Embora atue artisticamente desde os anos 1960 como desenhista, pintor, diretor de cinema e autor de instalações multimídia, é por meio do seu trabalho fotográfico, sobretudo na edição de livros, que ele tornou-se reconhecido mundialmente.

Tomando a imagem fotográfica como um dos seus principais meios de expressão, o trabalho de Rio Branco explora a complexidade da narração mediante práticas de edição e montagem que sacodem as fronteiras entre o real e a sua representação. Se as suas fotografias originam-se, muitas vezes, da documentação de fatos ou fenômenos sociais do mundo visível, a construção das suas narrativas, as quais envolvem justaposições e sequenciamentos de imagens de épocas, lugares e mesmo de projetos distintos, subvertem de maneira poética a noção de prova do *documento fotográfico*, sinalizando, contudo, as potencialidades do seu uso no sentido mais amplo do termo: o de conjunto de dados ou de informações que pode *ensinar* algo, ou melhor, que precisa ser questionado e interpretado para que dele se possa extrair algum sentido.

O documento fotográfico é, em geral, trabalhado por Miguel Rio Branco em sua forma “pura”, ou seja, não há grandes manipulações ou malabarismos pictóricos. O que há, de fato, são elaborações de tramas visuais a partir de imagens, *a priori*, muito simples e diretas que, justapostas a outras e participando de sequências não lineares, têm os seus sentidos reconstruídos pela força do diálogo estabelecido entre si e com o todo das obras.

Essa flutuação semântica das imagens depende não apenas dos seus aspectos formais, mas também do seu local nas narrativas que envolvem dípticos e trípticos repletos de metáforas visuais e analogias cromáticas. É, portanto, a partir do processo de edição e montagem das fotografias, principalmente nas páginas dos seus livros, que Rio Branco constrói os seus discursos visuais os quais resistem à revelação de uma verdade última das imagens. Por isso, no presente capítulo, que se concentra sobre o papel de Miguel Rio Branco no processo de ruptura e questionamento dos padrões historicamente instituídos sobre a chamada “fotografia documental”, analisaremos os seus livros *Dulce Sudor Amargo* (1985) e *Silent Book* (1998). Esses livros são considerados aqui necessários e suficientes para compreendermos também algumas de suas estratégias poéticas de subversão das noções de prova e testemunho da verdade atribuídas ao documento fotográfico; noções sobre as quais este gênero específico de fotografias se baseou,

associando-se mais tarde às práticas do fotojornalismo que predominaram com a ascensão dos meios de comunicação impressos, notadamente as revistas ilustradas, na primeira metade do século XX, tal como apresentamos no segundo capítulo deste estudo.

#### 4.1 Breve biografia e percurso profissional de Miguel Rio Branco

Miguel Rio Branco nasceu em 1946 e viveu até os 3 anos de idade em Las Palmas de Gran Canarias, na Espanha. Filho de diplomatas, desde cedo ele se acostumou com mudanças, tendo passado a sua infância nas cidades de Buenos Aires, Lisboa e Rio de Janeiro. Entre os anos 1961 e 1963, morou na Suíça, onde foi interno do Instituto Florimont de Genebra. Ali, desenvolveu os seus primeiros trabalhos como ilustrador de um jornal local e cenógrafo de uma peça teatral. Nessa época, tomou gosto pelo desenho e pela pintura e realizou, em 1964, a sua primeira exposição, *Paintings and drawings*, na Galeria Anlikerkeller, em Berna. Neste mesmo ano, mudou-se com os seus pais para Nova York e fez um curso básico de fotografia durante um mês no *New York Institute of Photography*. A partir de então, passou a utilizar a câmera fotográfica com mais constância, tendo realizado uma série de fotografias nas ruas desta cidade que serviram, principalmente, como colagens em suas pinturas. Esse interesse pela articulação de diferentes mídias será desenvolvido ao longo de toda a sua carreira, sobretudo através de instalações nos anos 1980 e 1990.



Figura 88 – Miguel Rio Branco, 2014. (Foto: Nilton Fukua/Estadão)

De volta ao Brasil, ingressou, em 1968, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), mas abandonou o curso após seis meses de estudo. Ele tinha decidido que, para criar, não precisava fazer cursos acadêmicos. Além disso, o Brasil vivia sob uma ditadura militar, um período difícil e marcado por grandes problemas sociais e manifestações estudantis. E Miguel Rio Branco sentiu que o currículo do curso não estava em consonância com a realidade da população brasileira, na época estratificada em classes sociais muito díspares e, em sua maioria, vivendo na pobreza. Essa conscientização fez com que o artista perdesse temporariamente o interesse pela pintura e se concentrasse na fotografia e no cinema, meios menos elitistas e com maior poder de comunicação. A fotografia, então, tornou-se para ele uma forma de expressão que poderia ser mais facilmente publicada e, uma vez inserida nos meios de comunicação de massa, ganharia mais força para fazer frente àquela realidade. São os primeiros sinais de engajamento social de Miguel Rio Branco, que começou a sentir a necessidade de “aproximar-se mais das pessoas e conscientizá-las dos problemas que existiam” (RIO BRANCO apud SIZA, 2010, p. 90).<sup>67</sup>

Assim, a sua carreira voltou-se à fotografia e ao cinema, atividades que surgiram praticamente ao mesmo tempo e lhe garantiram a subsistência durante os anos 1970. Trabalhou pela primeira vez como diretor de fotografia no filme *A Jaula* (1969), de Carlos Góes e, em seguida, a convite de Afonso Beato, fez fotografia *still* no filme *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor. Durante os três meses de rodagem desse filme, na Ilha de Itaparica, Bahia, Rio Branco produziu fotografias em diferentes formatos (35 mm e 6x6), em cor e preto e branco, que eram montadas em sequência, segundo o seu próprio gosto, e projetadas semanalmente para toda a equipe. Essa experiência em Itaparica, construindo livremente as suas primeiras narrativas visuais, foi muito importante para a sua aprendizagem como fotógrafo e, sobretudo, como editor de imagens (idem, p. 90-91).

No começo dos anos 1970, retornou à Nova York para estudar fotografia na *School of visual arts*. Entretanto, como já havia feito no passado, ele abandonou novamente os estudos por achar que a prática valeria mais a pena do que passar três anos nesse curso. Definitivamente, Rio Branco tinha se dado conta de que, para seguir carreira como artista, ele não precisava necessariamente de muita teoria e cursos acadêmicos, mas, sim, de prática. E foi exatamente o que o fotógrafo fez ao se hospedar na casa de Hélio

---

<sup>67</sup> No original: “*Yo quería llegar más a las personas, despertarlas a los problemas que existían*” (RIO BRANCO apud SIZA, 2010, p. 90).

Oiticica, que lhe emprestou uma câmera Super-8 mm com a qual Rio Branco documentou a obra *Ninhos* do artista plástico e realizou os seus próprios filmes experimentais como *Waiting for the man* (1971), *Burning glove* (1971), *Colony records* (1972), *Dragon trap* (1972), *Torture touch* (1972).<sup>68</sup>

Nesse período, Miguel Rio Branco não visitava exposições de fotografia, desconhecia a sua história e relacionava-se, sobretudo, com artistas plásticos como os norte-americanos Lee Jaffe, Gordon Matta Clark e os brasileiros Antônio Dias, Carlos Vergara e, notadamente, Mário Cravo Neto que, embora estivesse trabalhando mais com escultura, também já desenvolvia ensaios fotográficos. Os dois (Rio Branco e Cravo Neto) passaram a fotografar juntos as ruas da cidade, especialmente onde Cravo Neto morava, o Bowery, região ao sul de Manhattan que, na época, possuía uma vizinhança degradada, com moradores de rua, bêbados e os mais diferentes tipos de imigrantes. A partir dessa primeira convivência nos Estados Unidos, Cravo Neto se tornou um amigo muito próximo de Miguel Rio Branco, posteriormente hospedando-o em sua casa, em Salvador, e apresentando-lhe a sua terra natal, a Bahia, e o sertão nordestino, por onde ambos viajaram e desenvolveram boa parte de seus trabalhos fotográficos nos anos de 1970 e 1980.

Em 1972, com a morte de sua mãe, Rio Branco voltou ao Rio de Janeiro e dedicou-se, principalmente, ao cinema, trabalhando, ao longo de toda essa década, em muitos filmes como diretor de fotografia e câmera, tais como os longas *Lágrima pantera* (1972), de Júlio Bressane, *Revólver de brinquedo* (1976), de Antônio Calmon e *Madre Pérola* (1978), de Sérgio Bernardes e os curtas *Copacabana de 7 às 7* (1973), de Gilberto Loureiro, e *Beco da Fome* (1973), de Sebastião França. Como diretor, realizou ainda o curta-metragem *Trio Elétrico* (1977), filmado em 35 mm na cidade de Salvador.

Desde as suas pinturas nos anos 1960, que envolviam colagens com fotografias, a montagem para a construção do discurso com imagens era, e ainda é, parte fundamental no trabalho do artista. Ademais, o conhecimento adquirido com o cinema, nos anos 1970, mostra-se fundamental no processo de edição e montagem de suas imagens para a realização de suas exposições, projeções, instalações e, essencialmente, na idealização e concepção dos seus livros.

A experiência com as montagens, com o processo de “juntar parte com parte e fazer um todo, criar ritmos”, explica Rio Branco, “veio com a pintura e o cinema” (RIO

---

<sup>68</sup> Todos esses filmes se queimaram durante um incêndio no ateliê do artista, em São Paulo, em 1980.

BRANCO apud PERSICHETTI, 2008a, p. 20). Desde o começo de sua carreira artística, essas duas linguagens influenciaram o seu processo criativo, tornando os seus trabalhos fotográficos mais conceituais ao abstrair, em parte, as suas temáticas, mesmo aqueles primeiros produzidos somente com fotografias de cunho documental como, por exemplo, a exposição-instalação *Negativo Sujo*, realizada pela primeira vez, em abril de 1978, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.<sup>69</sup>

A partir de 1973, Miguel Rio Branco começa a viajar pelo sertão nordestino, local onde se origina *Negativo sujo*. Durante essas viagens, fotografou a vila de Carnaíba, situada ao norte do estado baiano. Marcada pela seca e pela pobreza, a região possuía um garimpo de esmeralda, onde o fotógrafo registrou as minas com homens trabalhando na extração das pedras e as moradias dos sertanejos. Além do garimpo, a realidade social de Carnaíba documentada por Rio Branco inclui ainda imagens de prostitutas em seus quartos ou na porta de uma boate, homens na entrada de bares, além de crianças e jogadores de baralho nas ruas. Estas fotografias possuem linguagem e estética documentais clássicas: produzidas de forma direta e em preto e branco, os enquadramentos frontais predominam nos retratos de pessoas e a paisagem da região é registrada em ângulos amplos, permitindo a identificação das características geográficas do local e a sua contextualização em relação à vida de seus habitantes.

---

<sup>69</sup> Após a exibição na Escola de Artes Visuais (RJ), a exposição foi remontada, em 1979, no Museu de Arte de São Paulo, no Teatro Castro Alves, em Salvador e no Núcleo de Arte Contemporânea, em João Pessoa, bem como em 2003, no Centro Cultural do Banco do Brasil (Brasília e Rio de Janeiro) e em 2012, entrando como parte da mostra *Ponto Cego*, no centro Cultural Santander, em Porto Alegre.

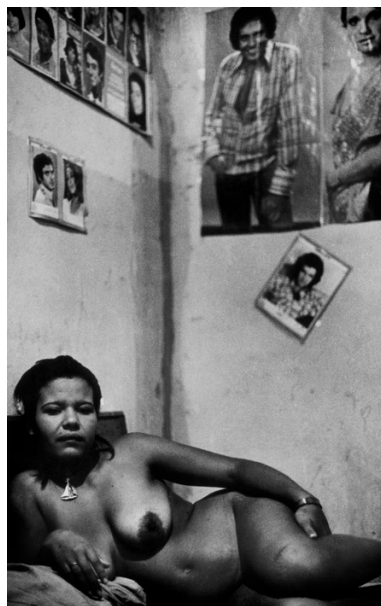


Figura 89 – Miguel Rio Branco. Carnaíba, Bahia, 1976.  
(Disponível em: [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com))

Porém, as fotografias de Carnaíba são apenas uma parte das cerca de 80 imagens da exposição *Negativo Sujo* que, em seu processo de edição e montagem, misturaram-se a outras séries realizadas em locais e épocas distintas. São fotografias do município de Xique-Xique, também na Bahia, onde uma empresa construía uma represa e retirava os moradores da região, ou do carnaval no Rio de Janeiro, além de imagens aparentemente coloridas à mão, de matadouros que exibem partes de animais descarnados. Há ainda fotografias de diversas pessoas agrupadas formando mosaicos de faces humanas, ou retratos os quais sofrem cortes e colagens em partes do rosto e até mesmo imagens coloridas de uma banca de lambe-lambe que expõem um conjunto de retratos em formato 3x4, sendo um deles em negativo.

Além da justaposição de imagens de diferentes contextos e de cortes e colagens sobre algumas delas, o que também chama a atenção nesta exposição é a maneira nem um pouco convencional utilizada por Rio Branco para montá-las sobre painéis feitos com folhas de papel carne-seca, um tipo de papel de embrulho muito usado naquela época em feiras e açougues do Nordeste brasileiro.



Figura 90 – Colagens de fotografias sobre papel carne-seca na exposição *Negativo sujo* remontada no Groninger Museum, na Holanda, em 2006. Fonte: RIO BRANCO, 2012a.

Essa opção pela rusticidade do suporte de papel carne-seca, em detrimento das tradicionais molduras usadas em exposições fotográficas, não era uma mera busca do artista por originalidade na apresentação das imagens, mas se justificava principalmente por questões estéticas e funcionais. Essa aparência crua das imagens sobre o papel carne-seca remetia à própria precariedade da condição socioeconômica de grande parte da população no Brasil, um país que, na opinião de Rio Branco (apud CHIODETTO, 2007), “ainda não tinha encontrado uma identidade”. Daí, talvez, a sua decisão em justapor uma multiplicidade de retratos, alguns em formato 3x4, sendo um deles em negativo.

Do ponto de vista funcional, esse suporte facilitava o processo de colagem e montagem das imagens em painéis, que conferiam à exposição um formato de instalação. Contendo micronarrativas de um mundo construído pelo artista através da justaposição de registros fotográficos ampliados sem muita sofisticação, estes painéis, de fácil manuseio, eram, então, pendurados por fios presos ao teto que os mantinham suspensos no centro da sala de exposição. Assim, o fato de não estarem presos à parede permitia ao visitante circular de maneira aleatória pelos grupos ou blocos de fotografias. Encontrando-se os painéis de imagens sempre à sua frente e, ao mesmo tempo, atrás e aos lados, ao espectador não era proposto um caminho linear de leitura, mas sim sugerido, no máximo, um percurso circular.



Figura 91 – *Negativo sujo*, instalação remontada no Groninger Museum, na Holanda, em 2006.  
Fonte: RIO BRANCO, 2012a.

As fotografias da exploração de esmeraldas e das cenas urbanas de Carnaíba norteiam a mostra *Negativo sujo*, cujo tema, no entanto, não é o garimpo nem a cidade em si, mas algo entre as relações sociais de pessoas marginalizadas e a busca por identidade de um país opressor e violento. Nos diversos “blocos de anotações”<sup>70</sup> de Rio Branco, as fotografias dos personagens de Carnaíba (garimpeiros, prostitutas, jogadores, etc.), que vivem em situações precárias nas minas, nos barracos, nas ruas, nos bares ou nos prostíbulos da cidade, misturam-se às imagens de carnaval, de nus femininos, de animais mortos ou de paisagens áridas do sertão nordestino, criando uma atmosfera de pobreza e, ao mesmo tempo, de sensualidade. Diante da diversidade simbólica e das analogias sugeridas, os corpos – humanos ou de animais – são talvez o mais claro exemplo da força das montagens. Moribundos, cadavéricos, em poses sedutoras e atraentes ou até mesmo cortados e recolados, eles estão presentes na maioria dos painéis, ora simbolizando o sofrimento, a morte, ora o erótico, a tentação e o desejo; tudo depende de como são apresentados.

---

<sup>70</sup> Em 1980, ano em que ganhou com *Negativo sujo* o Grande Prêmio da I Trienal de Fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Rio Branco afirmou que esta exposição havia dado uma visão bastante correta do desenvolvimento da sua obra. No entanto, o artista, demonstrando já naquela época o seu desejo pelo livro, lamenta que a exposição poderia “ter sido melhor compreendida se vista em forma de livro. Como tal publicação era impossível, optei pela exposição. Essa exposição era praticamente um bloco de anotações fotográficas ampliado” (RIO BRANCO apud KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO, 2015, p. 170).



É, portanto, através das analogias entre fotografias justapostas nos painéis e do processo de corte e colagem como montagem das imagens nesses “blocos de anotações” que cada fotografia ganha a sua força e adquire novos significados para juntas abordarem diversas questões sociais. Esta flutuação de sentidos, presente em muitos dos trabalhos posteriores de Rio Branco, ampliará as possibilidades de leitura de sua obra, tornando complexa a relação da imagem fotográfica com os temas e com a própria realidade. Afinal, o que se apresenta é uma realidade construída, já que ela é totalmente dependente do jogo da montagem.

Embora *Negativo Sujo* não faça parte das obras que serão analisadas nesse capítulo, consideramos muito importante destacar aqui as particularidades desse que foi um dos primeiros projetos fotográficos de Rio Branco. Afinal, em *Negativo Sujo* já podemos identificar o começo de suas estratégias de ruptura, menos com a estética documental, do que com a maneira tradicional de se apresentar os documentos fotográficos, tal como se faziam nos relatos visuais das documentações científicas do século XIX ou nas narrativas clássicas da “fotografia documental” enquanto gênero atrelado ao fotojornalismo e ao ensaio factual.

Seja pelo suporte das imagens (papel carne-seca), seja pela estética e formatos diferentes (mistura de fotos em preto e branco e coloridas, retratos 3x4, imagem em negativo), ainda seja principalmente pela edição e montagem (não linearidade, agrupamento em blocos de fotos de época e locais distintos, além de cortes e colagens), a instalação *Negativo sujo* trouxe os primeiros indícios do que Rio Branco desenvolveria ao longo de sua carreira: a subversão da noção de documento como prova através da construção poética com imagens. Antes disso, porém, Rio Branco cursou uma importante passagem pelo fotojornalismo e pelo mundo das publicações nas revistas ilustradas da época.

Após atuar como artista plástico, desenhando e pintando nos anos 1960, e como diretor de fotografia e realizador em cinema na década seguinte, Rio Branco se envolverá mais intensamente com o documentário fotográfico e o mercado editorial do jornalismo no começo dos anos 1980, quando ele tem algumas de suas produções reconhecidas e distribuídas pela *Magnum Photos* e publicadas em diversas revistas como *Stern*, *National Geographic*, *Geo*, *Aperture*, *Photo Magazine*, entre outras.

Embora tenha feito, em 1972, alguns contatos com a *Magnum*, foi somente em 1980, após apresentar a essa agência um ensaio produzido, um ano antes, no Pelourinho, em Salvador, que Rio Branco tornou-se o seu correspondente no Brasil. Ele havia acabado de realizar um trabalho para a revista *Geo* sobre meninos de rua em vários lugares do Brasil, durante o qual conheceu a comunidade do Maciel, localizada no Pelourinho. Na época, já vivendo em Salvador com a esposa Kadi Cravo, irmã de Mario Cravo Neto, e o seu filho Jerônimo, passou a frequentar regularmente a região durante seis meses, período em que fotografou ruas, bares e casarões coloniais em situação de forte degradação, além de retratar crianças, homens e, sobretudo, um grupo de mulheres que trabalhavam como prostitutas.

Este mergulho na realidade social do Pelourinho deu origem à exposição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno (sic)* que exibiu, em 1980, na Galeria Fotoptica, em São Paulo, e neste mesmo ano na Fotogaleria Funarte, no Rio de Janeiro, um conjunto de 50 fotografias coloridas das ruínas arquitetônicas do bairro e dos seus moradores, com destaque para as prostitutas que ali habitavam e trabalhavam. Essa mostra ainda incluiu em sua programação uma projeção de *slides*, contendo um número maior de imagens apresentadas ao som de canções populares brasileiras. No ano seguinte, Rio Branco lançou o curta-metragem homônimo, filmado em 16 mm durante três dias, também no Pelourinho, cuja edição, além de possuir trilha sonora com músicas brasileiras e estrangeiras, incluía parte das fotografias realizadas na primeira incursão do fotógrafo na região, em 1979.<sup>71</sup> E finalmente, como já vinha desejando desde a exposição *Negativo sujo*, Miguel Rio Branco publica, em 1985, *Dulce sudor amargo*, o seu primeiro livro com 80 fotografias de Salvador, sendo a maioria pertencente ao material produzido na comunidade do Maciel.

Com a sua mudança para Paris, em 1982, a situação de Rio Branco como correspondente da *Magnum* ficou inviável. Desse modo, tornou-se *nominee* (nominado), uma categoria na qual o fotógrafo passa de dois a três anos como aspirante a membro da agência. Nessa época, ele realizou alguns trabalhos em Salvador como, por exemplo, a documentação de bairros ocupados por africanos e antilhanos, bairros estes que estavam se

---

<sup>71</sup> Com o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, Miguel Rio Branco ganhou o Prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Brasília, em 1981, e o Prêmio Especial do Júri e da Crítica Internacional do XI Festival Internacional de Curta-Metragem e Documentários de Lille, na França. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>>. Acessado em: 02 março de 2016.

tornando bastante degradados. Apesar da contundência e relevância do assunto, este tipo de documentação não costumava ser distribuído pela agência, pois “não era um tema que retrava o exotismo dos outros países”, critica Rio Branco (SIZA, 2010, p. 109). Em diversas das suas entrevistas, o fotógrafo, no entanto, tece elogios à agência *Magnum* por ela, diferente de outras agências e veículos de comunicação, enxergar os seus membros como autores e lhes dar liberdade para propor e desenvolver os seus projetos pessoais, embora nem sempre lhes permitisse controlar totalmente a edição e a apresentação dos mesmos, como foi o caso do trabalho feito posteriormente por Rio Branco entre os índios Kayapós.

Em 1983, Rio Branco realizou para a *Magnum* um ensaio sobre esses índios, na aldeia Gorotire, no Pará, que foi publicado pela *National Geographic*. O fotógrafo já estava há muito tempo buscando desenvolver um trabalho com comunidades indígenas no Brasil e conseguiu chegar aos Kayapós com a ajuda de garimpeiros que atuavam próximos à sua aldeia.

Primeiramente, Rio Branco passou quinze dias entre eles, tendo registrado uma festa de iniciação à vida de guerreiro que lhe rendeu um material de forte impacto visual, mostrando os índios fora dos padrões visuais que comumente os representavam aculturados e em situação degradada. Esta produção o levou a pensar que se tornaria membro da *Magnum*, o que não aconteceu. Por outro lado, uma importante oportunidade de mostrar o seu trabalho surgiu nesse momento, fazendo-lhe refletir sobre novas maneiras de produzir e, principalmente, de apresentar os seus trabalhos. É que Rio Branco fora convidado a participar da XVII Bienal de São Paulo por indicação de Esther Emilio Carlos, que compunha o Conselho de Arte e Cultura responsável pela seleção das obras e artistas dessa edição. Rio Branco decidiu, então, voltar à aldeia para fotografar o cotidiano dos índios, momento em que começou a refletir sobre o que era esse tipo de trabalho de documentação e o que apresentaria na Bienal. Nesta segunda viagem, também de quinze dias, o fotógrafo foi acompanhado de uma antropóloga responsável por escrever o texto da reportagem a ser publicado pela *National Geographic*. O resultado final da publicação, porém, frustrou-o. A edição das fotografias, que não teve a sua participação, seguiu o caminho do texto, muito descritivo e totalmente diferente da sua ideia para *Diálogos com Amaú* (1983), instalação audiovisual montada na Bienal com parte do material produzido entre os índios no Pará.

Durante o trabalho na aldeia Gorotire, Rio Branco conheceu e retratou Amaú, uma criança índia surda e muda com quem dialogava através de gestos e sinais. Como na sociedade indígena a palavra, seja nas conversas seja nos cantos, tem muita importância na transmissão de conhecimentos e perpetuação da cultura, este menino acabava, de certa forma, marginalizado.

As fotografias de Amaú feitas por Rio Branco durante os seus diálogos não verbais se tornaram a peça principal da instalação. Os retratos frontais do jovem índio tentando se comunicar funcionaram como “imagens-curinga” em relação a outras fotografias feitas na aldeia Gorotire e também em diversas partes do Brasil, como fotos de casas e prostitutas do Maciel ou de sertão, garimpo e animais mortos. Projetadas simultânea e aleatoriamente, em cinco telas de *voile* translúcidas que formavam um pentágono na sala de exposição, elas criavam uma atmosfera tensa e trágica, reforçada ainda pelo som de cantos, vozes e risadas de índios gravadas pelo fotógrafo na aldeia deles.<sup>72</sup>

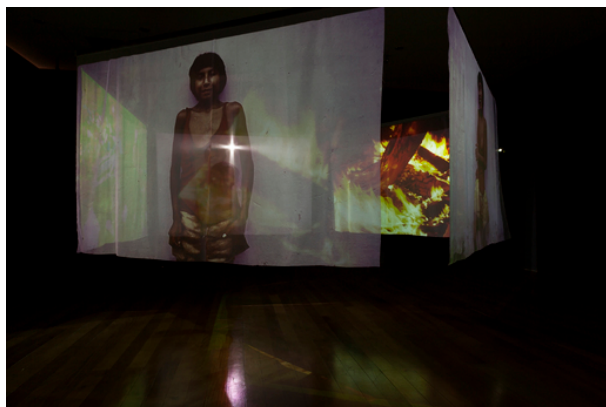


Figura 92 – Registro da instalação audiovisual *Diálogos com Amaú* remontada para a exposição *Teoria da cor*, realizada em 2014 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto de Isabella Matheus.

É possível percebermos que *Diálogos com Amaú* segue a linha engajada e conceitual de *Negativo Sujo* na medida em que expõe uma combinação de fotografias produzidas a partir de uma abordagem documental sobre diversas realidades brasileiras, com uma visão crítica e muito pessoal sobre temas sociais do país. Tendo o retrato de Amaú como imagem fundadora e multifuncional da instalação, as fotografias projetadas

---

<sup>72</sup> O vídeo da instalação remontada no pavilhão do artista, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, encontra-se disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZsnH5Bxj-U>>. Acessado em: 10 de março de 2016.

simultaneamente proporcionavam novas leituras que ultrapassavam os fatos específicos nelas evidenciados. Ademais, no contexto do audiovisual, elas superavam o olhar exótico sobre o índio como o “Outro” e sobre a sua vida em uma certa aldeia no Brasil, modo pelo qual, via de regra, as documentações científicas e as revistas jornalísticas estrangeiras apresentavam romântica ou preconceituosamente o tema genérico “índios da América Latina”. As fotografias da aldeia Kayapó e da criança indígena em sua difícil comunicação, ou até incomunicabilidade, com a sociedade branca envolvente no mundo contemporâneo se relacionavam com imagens de festa, sexualidade e degradação, sugerindo temas políticos e socioambientais e questões mais complexas como, por exemplo, a busca por uma identidade nacional. Assim, nessa instalação audiovisual, era como se Amaú testemunhasse um mundo com o qual ele não podia se conectar, observando-o apenas em seu lento processo de destruição.

Do mesmo modo que a projeção de *slides* com trilha sonora incluída por Rio Branco na exposição *Nada levarei...* era tributária das suas experiências com o cinema nos anos 1970, *Diálogos com Amaú* era a continuação dessas experimentações na articulação de diferentes mídias, mas aqui o artista começa a complexificar ainda mais o seu trabalho ao explorar as possibilidades físicas e multissensoriais de uma instalação audiovisual, a fim de ampliar as capacidades de expressão com a linguagem fotográfica.

Segundo Rio Branco, “essa peça audiovisual foi a chave para o que iria fazer em seguida: trabalhos em que a construção era tão importante quanto a força da imagem individual”. Nessa nova fase, já de volta ao Brasil como correspondente e não mais *nominee* da *Magnum*, e decidido sobre o seu futuro como artista visual para além das contingências impostas pela agência, ele preferiu seguir outros rumos, já que “se tentasse se tornar membro teria que abrir mão da minha liberdade de criação que ia além da fotografia e já ia além também dos temas que teria que seguir para ser membro; não era realmente o meu caminho” (PERSICHETTI, 2008a, p. 13).

Em conversa, em 2002, com Tereza Siza, fotógrafa, historiadora e diretora do Centro Português de Fotografia, na cidade do Porto, Miguel Rio Branco (SIZA, 2010, p. 110) afirmou que, na primeira metade dos anos 1980 “vivía em dois mundos de expressão paralelos”,<sup>73</sup> os quais podemos admitir como o do fotojornalismo e da documentação dentro do sistema de publicações em revistas e jornais e o da arte, da busca por uma

---

<sup>73</sup> No original: “*Yo vivía en dos mundos de expresión paralelos*”. (SIZA, 2010, p. 110).

produção de livros, exposições, instalações, projeções voltados a museus e galerias. Porém, após a experiência como correspondente e aspirante a membro da *Magnum*, o caminho percorrido pelo artista e fotógrafo, sobretudo a partir dos anos 1990, não foi o do fotojornalista na produção de histórias a serem publicadas pela imprensa. De todo modo, ainda que a sua relação com o fotojornalismo, a documentação e a produção socialmente engajada de ensaios fotográficos de longa duração característicos dessas práticas tenha se dissolvido aos poucos, é possível percebermos que Rio Branco nunca deixou de trabalhar com a realidade como principal matéria-prima dos seus projetos. A sua prática fotográfica foi e continua muito atrelada à documentação da realidade, do que existe no mundo e das suas complexas questões sociais, o que nos permite considerá-lo também como um fotodocumentarista.

As fotografias de *Negativo Sujo* e *Diálogos com Amaú*, por exemplo, foram realizadas a partir de um processo de documentação tradicional, envolvendo a imersão e o envolvimento de Miguel Rio Branco com o ambiente e os seus personagens. Além disso, elas foram produzidas em sua forma “pura”, sem grandes intervenções, tanto no ato fotográfico quanto no processamento das cópias, demonstrando, por parte de Rio Branco, um certo “respeito ao objeto mostrado” e aos padrões que caracterizariam um “documento fotográfico”: nitidez, clareza, riqueza em detalhes, objetividade – ou seja, características que fizeram a fama de uma revista como a *National Geographic* para a qual ele produziu as fotos dos índios Kayapó. Entretanto, a maneira pela qual elas foram, posteriormente, editadas e montadas acabou por reconstruir os seus sentidos e, ao mesmo tempo, desconstruir a sua função de representação objetiva da realidade. Dessa maneira, as breves considerações críticas dessas duas instalações nesse item do capítulo se fazem necessárias à nossa pesquisa pelo fato de essas primeiras produções fotográficas de sua carreira já apresentarem, na transição das décadas de 70 e 80, características que darão, como veremos, a tônica dos projetos futuros do artista, que utilizará, entretanto, o livro como principal suporte para as suas fotografias.

#### **4.2. *Dulce Sudor Amargo***

Editado e publicado no México, em 1985, com o patrocínio do Fondo de Cultura Económica deste país e tiragem de cinco mil exemplares, o primeiro livro de Miguel Rio

Branco, *Dulce sudor amargo*, é composto por 79 fotografias, mais a imagem de capa, trazendo ainda em seu final o texto “*Carta a un amigo de Bahia*”, escrito por Jean-Pierre Nouhaud.

Em formato retangular, o livro apresenta de maneira clássica as fotografias que vêm impressas sempre com um mesmo tamanho, centralizadas e bordeadas por margens brancas, cor predominante também nas guardas e primeiras páginas da publicação. Cada página contém apenas uma fotografia, de modo que, com o livro aberto, elas são visualizadas quase sempre em dípticos, exceto quando a página da esquerda aparece sem imagem, dando um respiro ao leitor, que concentrará o seu olhar na única foto da direita.



Figura 93– Capa de *Dulce Sudor Amargo* (1985) e livro aberto.

Em suas páginas iniciais constam um currículo resumido de Rio Branco, uma dedicatória à sua esposa na época e ao seu filho, Kadi e Jerônimo, e duas curtas epígrafes. A primeira, “A cor é a expressão e o sofrimento da luz”, de Goethe, indica dois aspectos formais muito marcantes não apenas nesse livro, mas em toda a obra do fotógrafo. A segunda, um pouco mais extensa, identifica o local de produção das fotos e contextualiza minimamente a sua atmosfera: “Salvador de Bahia: Suores doces e amargos. Às vezes o doce não o é tanto; quicá o amargo tampouco o seja sempre” (RIO BRANCO, 1985).<sup>74</sup>

Apesar da ausência de um texto de introdução com informações básicas sobre o livro – algo muito comum em publicações fotográficas de caráter documental –, já podemos, no entanto, concluir, com base nessa segunda epígrafe, que as suas fotografias foram produzidas na capital baiana. Tal produção, porém, deu-se em épocas e locais

<sup>74</sup> No original: “*El color es la expresión y el sufrimiento de la luz*”, de Goethe. E “*Salvador de Bahía: Sudores dulces y amargos. A veces lo dulce no lo es tanto; quizá lo amargo tampoco lo sea siempre*” (RIO BRANCO, 1985).

distintos que muito dizem sobre essa oscilação entre doce e amargo no processo de edição desta obra e também sobre a própria fase profissional de Rio Branco na época.

Em 1979 e 1980, Rio Branco voltou as suas lentes para a comunidade do Maciel, no Pelourinho, momento em que o bairro encontrava-se em situação muito diferente daquela do passado, e também do presente. Desde meados do século XVI até o início do século XX, concentravam-se ali as melhores moradias e o centro comercial e administrativo de Salvador. Entretanto, dos anos 1950 até o seu tombamento como Patrimônio da Humanidade e revitalização da sua área nos anos 1980 e 1990, o Pelourinho sofreu um forte processo de degradação devido à transferência das atividades econômicas para outras localidades da capital baiana, transformando o Centro Histórico em um local de criminalidade, violência e prostituição, assim como de moradias populares e reduto da cultura negra da cidade. É, portanto, nesse contexto que Rio Branco se envolveu na documentação fotográfica e cinematográfica da comunidade do Maciel, registrando as ruínas arquitetônicas dos antigos casarões coloniais e retratando de maneira muita intensa, íntima e franca os seus moradores nas ruas e na porta de suas casas e, principalmente, algumas prostitutas em seus quartos.

Ainda que as fotografias feitas em 1979 compõem a parte central de *Dulce Sudor Amargo*, Rio Branco insere nesse livro, principalmente no início de sua narrativa, novas imagens produzidas cinco anos depois em outras regiões de Salvador. Assim, nesse segundo momento, o fotógrafo deslocou o seu olhar, antes mais restrito aos ambientes fechados dos casarões e prostíbulos e às ruas estreitas daquele bairro, para ampliar o seu campo de visão em direção a cenas mais abertas e mais palatáveis da paisagem natural e urbana da capital baiana.

A experiência com os processos de edição e montagem adquirida por Rio Branco nos anos 1970 com a linguagem cinematográfica, fazendo fotografia *still* ou trabalhando como câmera, diretor de fotografia e realizador em diversas produções, revelou-se importante já na produção de seu primeiro livro. Como em um filme, a sequência narrativa de *Dulce Sudor Amargo* inicia-se com imagens de cenas panorâmicas que introduzem Salvador ao leitor a partir de uma visão geral sobre essa cidade.

A fotografia de abertura do livro é apresentada isoladamente na página da direita e mostra um jangadeiro lançando-se ao mar sob a luz branda do início da manhã. Esta sugestão de começo de mais um dia é corroborada pelo par de imagens das duas páginas



seguintes. À esquerda, mais um jangadeiro, agora com uma criança, aparecem em cena ensolarada navegando por águas azuis que refletem a cor do céu e estabelecem as analogias temáticas e cromáticas com a imagem da direita. Nela, um grupo de mulheres parece participar de um ritual em um terreiro de candomblé, cuja parede ao fundo, também azulada, exibe o desenho de uma sereia seminua, representando Iemanjá, rainha do mar e protetora dos pescadores.

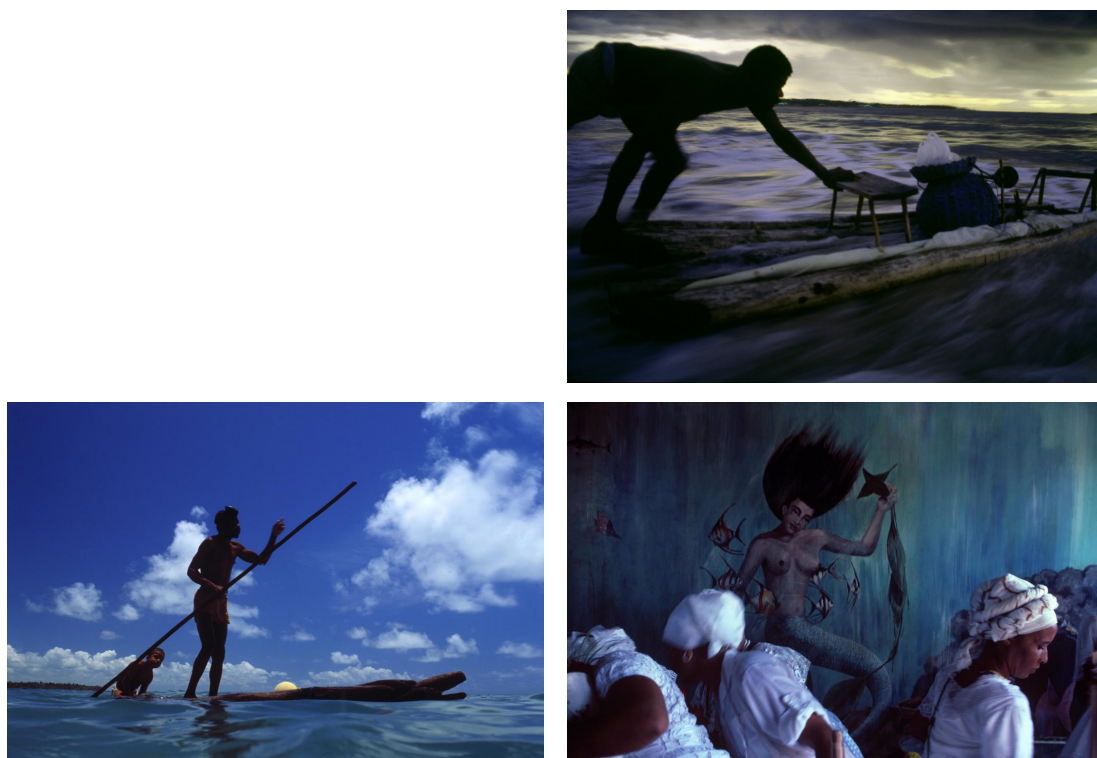


Figura 94 – Sequência das três primeiras fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

De maneira geral, uma atmosfera de tranquilidade e paz predomina nas sequências iniciais do livro. Elas trazem fotografias de diversas situações corriqueiras do cotidiano de uma cidade costeira em um país tropical que, pela luz, cores e, principalmente, personagens, poderiam se dar na África ou em um outro lugar na América – como é nesse caso o Brasil, e mais especificamente Salvador – onde boa parte de seus habitantes possui origem africana. Em sua maioria negras ou mestiças, as pessoas são registradas por Rio Branco nas praias, nas ruas, nas feiras e parques em meio a barracas de frutas ou de bebidas. Nessas primeiras fotografias (Fig. 95), os seus corpos se misturam aos grafismos presentes nas mesas, cadeiras e em outras superfícies, como na estampa de um lençol que

serve como biombo em uma tenda de praia, nos muros das casas ou mesmo nos tapumes de barracas em um parque de diversão.



Figura 95 – Fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

A narrativa de *Dulce Sudor Amargo* propõe um sequenciamento e combinações de fotografias que articulam aspectos formais e semânticos e revelam as estratégias de seu autor para promover conexões entre elas. Seja pelas tonalidades cromáticas, seja pelo tipo de iluminação ou mesmo pela escolha e forma com que objetos, animais ou pessoas são aproximados, Rio Branco constrói sequências e justaposições que evocam novos sentidos os quais vão além daqueles expressos nas fotos quando consideradas isoladamente.

É quando nos deparamos, por exemplo, com uma imagem das costas de uma mulher registrada sem a sua cabeça e pernas. Trata-se de uma produção aparentemente simples do ponto de vista técnico, mas que, justaposta à outra fotografia feita sob o mesmo ângulo e enquadramento também das costas de um galo, força-nos a buscar os seus sentidos para além daquilo que vemos (Fig. 96). De costas e com os ombros e braços à mostra devido ao decote de sua miniblusa de estampa camuflada em tons de preto, branco, marrom e rosa, a modelo não identificada dialoga com o galo na medida em que este, também sem ter a sua cabeça incluída no quadro, possui penas de coloração semelhante. Porém, a despeito das cores e, claro, do enquadramento e composição de escalas similares, quais poderiam ser as estruturas significantes que estariam atuando nesse díptico?



Figura 96 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Nesse momento inicial e mais suave da narrativa, aberta com imagens de jangadeiros, praia, banhistas e parque de diversão, é ainda difícil para o leitor remeter essas duas fotografias ao Pelourinho, embora elas pareçam ter sido feitas ali. A pele bronzeada das costas da mulher (seria ela uma prostituta?) evoca sensualidade e erotismo, ao passo que as asas machucadas do galo expressam o lado dramático da vida de animais destinados, provavelmente, à luta, ao jogo e, claro, ao prazer e lucro de seus donos. Os visíveis ferimentos com manchas de sangue em suas costas sugerem as tradicionais rinhas de galos nas quais estes animais – tal como as mulheres na condição de prostitutas – têm os seus corpos expostos ao uso, por vezes muito violento, sendo ainda explorados financeiramente às custas do prazer alheio.

Contravenção na maior parte dos países do mundo, essas rinhas envolvem, em geral, apostas em dinheiro e fazem parte da cultura no Brasil, acontecendo, muitas das vezes, em lugares onde também ocorrem outras atividades ilícitas, como o tráfico de

drogas e a exploração da prostituição. Assim, erotismo e drama, prazer e dor são dualidades que começam a aparecer no livro, cujo par de fotografias acima surge como o seu primeiro momento mais tenso, quando também o humano e o animal são enfaticamente associados pela primeira vez.

Nesse sentido, esse díptico, apresentado nas páginas 30 e 31, parece dar início aos momentos mais críticos do livro sobre a realidade social específica do Pelourinho que, no entanto, vai se mostrar somente mais à frente em sua narrativa com os registros de cenas fortes, exibindo a degradação das moradias e da condição humana, sobretudo das mulheres, desse bairro.

Por ora, um certo dulçor das cenas cotidianas de Salvador ainda permanece por mais dezoito páginas do livro. Dessa maneira, como em um filme, cuja linearidade é por vezes cortada por situações díspares que embaralham as noções de tema e tempo da obra e provocam descontinuidades em sua leitura, a narrativa cinemática de *Dulce Sudor Amargo*, após este breve momento de tensão, retoma o seu ritmo mais “adocicado”, com fotografias de feiras e barracas com bandeirinhas, além de mulheres, homens e crianças trabalhando, descontraindo-se, dormindo ou jogando capoeira.



Figura 97 – Fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Apesar da simplicidade e da aparente precariedade das condições de vida de seus personagens, não há sinais de tristeza em suas expressões, como pode ser observado no díptico abaixo (Fig. 98). Na imagem da esquerda, dois homens descansam sobre uma lona suja e rasgada que fora esticada ao chão para servir-lhes como colchão. Enquanto um deles, deitado de bruços, parece fazer de um jornal amassado um objeto de encosto, o seu parceiro ao lado, com o corpo relaxado e olhar distante, exhibe expressão facial serena, como de alguém que reflete tranquilamente sobre algo. Já na imagem à direita, um casal em uma escadaria compartilha um momento de descontração, tendo ao seu lado uma lata de cerveja e um embrulho de papel. Sentado no degrau de baixo, o homem encontra-se entre as pernas da mulher, provavelmente a sua esposa ou namorada, que, do degrau de cima, manipula o seu cabelo em um gesto de carinho e intimidade. Diante da câmera fotográfica, as suas reações são diferentes: ele franze a testa em um sinal de surpresa, ela, por outro lado, exhibe um sorriso espontâneo, demonstrando simpatia e despreocupação para com a presença do fotógrafo.



Figura 98 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Nos retratos do livro, as pessoas são registradas de maneira direta, e quase sempre frontalmente, revelando assim a abordagem franca de Rio Branco, que não parece ter lançado mão do flagrante como estratégia de captura do “real”, tampouco utilizado recursos ficcionais como, por exemplo, a direção dos fotografados ou a preparação das cenas. Entretanto, dois momentos distintos na narrativa de *Dulce Sudor Amargo* podem ser observados não apenas pela época em que as suas fotografias foram produzidas, mas sobretudo pela prática fotográfica e pelos temas que abordam – ou como estes foram com elas construídos pelo fotógrafo.

Podemos perceber que as fotografias apresentadas até aqui são crônicas visuais de Salvador. Com esse trabalho realizado em 1984, a postura de Rio Branco pode ser comparada à do fotógrafo que vaga pela cidade à procura do acaso, daquilo que lhe aparece fortuitamente e lhe parece significativo sobre a cultura local. Porém, essas fotografias, que resultaram do trabalho de um tipo de cronista visual deambulando pelas ruas, praias, feiras e parques da capital baiana, e foram publicadas nas páginas iniciais e finais de *Dulce Sudor Amargo*, distinguem-se de um outro grupo de imagens que aparece na parte central do livro.

Diferente de uma prática fotográfica dispersa por Salvador e realizada por Rio Branco com um olhar contemplativo diante de suas paisagens e cenas cotidianas, as fotografias mais antigas produzidas em 1979, por outro lado, são o resultado de um olhar mais crítico do fotógrafo sobre um microcosmo muito particular desta cidade: a comunidade do Maciel, no Pelourinho. E foi, portanto, com esse olhar que Rio Branco concentrou-se nas ruínas arquitetônicas, nos corpos dos seus moradores e, principalmente, nas cicatrizes na pele de mulheres pertencentes a um grupo social específico desse bairro, que passava na época por um momento de decadência e abandono pelo poder público.

No final dos anos 1970, Rio Branco vivia em Salvador e ia ao Pelourinho cerca de duas vezes por semana para fazer retratos dos seus moradores e os nus dessas mulheres, que lhes eram, posteriormente, entregues em formato de monóculos. Realizadas durante as suas primeiras incursões no bairro, essas fotografias, muitas vezes com iluminação sombria e cores saturadas em tons quentes como o vermelho, o ocre, o marrom e o negro, expõem de maneira crua e direta a realidade social da região.

Diante desse contexto, o doce – ao qual o autor se refere na epígrafe do livro e que de maneira geral predomina nas primeiras 27 fotografias da sua narrativa – parece, então, ceder paulatinamente ao amargo de uma nova parte dessa obra. Assim, após esta introdução que apresenta uma visão amplificada da cidade por meio de signos generalizantes da sua cultura (jangada, candomblé, praia, barracas de diversão, capoeira etc.), eis que um par de imagens (Fig. 99) sinaliza o começo de um novo momento, um novo grupo de fotografias.



Figura 99 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Na imagem da esquerda, um homem negro olha sorridente para as lentes do fotógrafo enquanto apoia uma melancia sobre a cabeça. Os seus trajes estão sujos e em farrapos e parecem ter sido a ele doados. A estreita largura da camisa provavelmente não permite o fechamento dos botões e o seu comprimento mal alcança a cintura do modelo que, por sua vez, é demasiadamente larga para a calça, cujo abotoamento acaba por rasgá-la. O retrato é feito à frente de uma paisagem com uma colina esverdeada, mas a beleza natural do local é comprometida por dois aspectos que com ela concorrem na imagem. Primeiramente, o capim, mais próximo ao retratado, foi destruído pelo acúmulo de entulho e pedaços de plástico e papel. Ademais, enxergamos no segundo plano da foto pelos menos quatro urubus que indicam que o local seja um aterro sanitário, no qual a degradação ambiental acirra ainda mais a própria condição do personagem da cena, talvez um catador de lixo.

Os aterros são geralmente construídos às margens das cidades onde também vivem muitos destes catadores. Desse modo, esta imagem não apenas reforçaria este aspecto de marginalidade destes locais e desta profissão informal, mas também poderia funcionar no livro como uma espécie de fronteira imaginária entre as belas paisagens naturais e urbanas de Salvador apresentadas anteriormente e o bairro do Pelourinho que, apesar de localizado no Centro Histórico da cidade e não em seus arredores, abrigava em seus casarões degradados grupos sociais notadamente marginalizados como prostitutas, bêbados, moradores de rua etc.

Nesse sentido, na imagem ao lado (e já do outro lado da “fronteira”) a fachada de um casarão dilapidada pelo tempo marca definitivamente a entrada do leitor neste novo ambiente do livro. Poucas são as partes nas quais ainda é possível vermos a sua parede intacta e pintada em verde claro, cor que aproxima as fotografias do díptico e, mais uma

vez, evidencia a preocupação formal do seu autor na combinação das imagens nas páginas. No entanto, além da questão formal, é a partir do reboco mal feito, dos tijolos à mostra, das janelas com madeiras rachadas ou do varal esticado em frente a essa velha edificação que podemos perceber a situação de precariedade do local. Além disso, é a primeira vez que os escombros do Pelourinho são associadas ao elemento humano, como pode ser observado na figura de uma mulher escorada ao poste e tendo ao fundo as paredes destruídas.

A partir daí, esse clima de precariedade se estende nas próximas páginas a outras casas e objetos e, claro, à vida das pessoas como, por exemplo, no díptico seguinte (Fig. 100), no qual vemos em uma das imagens um automóvel velho, aparentemente um Chevrolet Belair, com a pintura azul manchada e o para-choque dianteiro parcialmente enferrujado. Em primeiro plano, o carro acaba tomando grandes proporções e diminui ainda mais as duas figuras das já pequenas crianças de short e descalças sentadas na calçada suja que aparecem no segundo plano da imagem. Uma delas é anã e, pela aparência torcida de seus braços e mãos, parece ser vítima de paralisia infantil. Sem adultos por perto, ela se encontra sozinha e cabisbaixa, o que adensa ainda mais a cena e evoca o clima de abandono também presente na fotografia da página ao lado. Nela, vemos longas vigas de madeira que apoiam a fachada de um casarão em vias de tombar. Chama a atenção a aparente indiferença (ou falta de opção) dos seus moradores que, à beira da janela e olhando em direção ao fotógrafo, parecem não se importar com a perigosa situação em que vivem. Mais uma vez, a semelhança da iluminação e das cores nas duas fotografias foi certamente determinante para a sua justaposição nas páginas. Além da luz difusa que não entra diretamente por entre as edificações e do tom acinzentado dos paralelepípedos encardidos que cobrem as ruas do bairro, o amarelo, o azul e o ocre predominam em ambas as imagens, mantendo, assim, o equilíbrio cromático presente desde os primeiros dípticos do livro.





Figura 100– Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Todavia, é somente após folhear mais algumas páginas que o leitor sai momentaneamente das ruas do Pelourinho e acessa, através do olhar de Rio Branco, o interior dos casarões e toda a carga erótica e, ao mesmo tempo, dramática que emanava dos prostíbulos que ali funcionavam. Nesse momento, o clima de tensão aumenta no livro e a narrativa ganha força ao estabelecer, de forma ainda mais contundente, relações subjetivas entre os elementos formais e temáticos apresentados nas fotografias.

As semelhanças formais das imagens no díptico abaixo (Fig. 101) podem ser facilmente identificadas, seja pela iluminação oblíqua que entra pelas portas deixando parte dos objetos ou dos personagens parcialmente sombrios, seja pela coloração amarelada ou azulada da fachada dos casarões ao fundo ou ainda pelo estilo barroco das balaustradas do parapeito nas sacadas das duas fotografias. Entretanto, o que destacamos aqui, e que predomina nas próximas imagens do livro, é a associação estabelecida entre os corpos das mulheres, muitas vezes marcados por cicatrizes, e a precariedade de suas moradias. Na imagem da direita, a personagem, possivelmente uma prostituta, encontra-se encostada em uma parede corroída pelo tempo. Com as mãos na cintura, ela parece ter erguido a camiseta e deixado os seios à mostra para posar com altivez (e, talvez, deboche) para o fotógrafo, demonstrando segurança e tranquilidade mesmo em um ambiente violento, como sugere a imagem à esquerda ao mostrar, entre outras coisas, um revólver em uma sacada que, por sua vez, parece ser a mesma da foto ao lado.



Figura 101 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

De fato, esse grupo de fotografias do livro é muito forte, mas não se trata de um trabalho realizado em torno apenas do sofrimento de pessoas vivendo em situação de desigualdade social, já que as imagens também exaltam a sexualidade, o erotismo e a sensualidade que emanavam dos corpos dessas mulheres e funcionavam como uma forma de resistência frente àquele ambiente degradado. Além disso, estas imagens evidenciam uma prática fotográfica respeitosa, que envolvia o diálogo fotógrafo-fotografada. A proximidade mantida entre eles comprova essa relação dialógica. Em vez de flagrantes ou, por outro lado, de cenas previamente montadas e dirigidas, o que há é uma negociação do fotógrafo com as modelos, que para ele posam de modo sedutor. Esta disposição para o trabalho advinha delas próprias que, como admite Rio Branco, “pediam para serem retratadas e faziam os nus, que eram pagos pelo o que elas cobriam por uma trepada”. O fotógrafo explica ainda que as fotos eram feitas pela manhã, quando “todas estavam mais relaxadas” e quando o “lado pessoal estava mais presente do que o profissional, relacionado à noite, às drogas, à bebida e à sedução. Eram, portanto, as mulheres como sustentáculo de uma sociedade destruída pela ação do homem” (BOUSSO, 2012, p. 22).



Figura 102 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Nas fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, os corpos, especialmente os das prostitutas do Maciel, são representados como símbolos detonadores de sensações e questões diversas. Eles trazem inscritos em suas superfícies não apenas sinais da passagem do tempo, mas sobretudo marcas advindas da existência dessas mulheres em um universo muito particular como era aquele do Pelourinho no final dos anos 1970. Ou seja, além de rugas e a aspereza da pele, os seus corpos exibem marcas das experiências por elas vividas, tornando-se, por isso, um terreno fértil para a comunicação e a expressão de sua condição no mundo. Com essa perspectiva, o fotógrafo soube enxergar e registrar a condição social por elas compartilhada naquele ambiente sem, contudo, querer revelar a verdade sobre a sua individualidade, observando-as mais por aquilo que elas tinham em comum: as cicatrizes na pele.

Como nota Paulo Sergio Duarte (2000), as cicatrizes das prostitutas singularizam este grupo de mulheres, pois os seus “corpos poderiam se confundir com qualquer outro corpo”, não fosse por trazerem “literalmente à flor da pele, rastros de existência”. Rastros que mostram como as suas peles não passaram impunes pela dura experiência de viver desse lado da sociedade. O crítico e pesquisador reflete também sobre o simbolismo das cicatrizes e a dor que são provocados não apenas na pele, como também na vida, no espírito daquelas que as levam:

[...] cada cicatriz tem um tempo e uma memória guardada na subjetividade dos portadores daqueles corpos e esse tempo é toda a eternidade: o instante da dor em que a carne foi cortada, a hemorragia, a cicatrização, o processo de incorporação no espírito da marca definitiva da violência sofrida ou voluntária (DUARTE, 2000).

Tendo provavelmente como causas a violência sexual, os acidentes de orgias, os rituais religiosos, as doenças ou ainda as brigas de rua, as cicatrizes presentes na pele da maioria das prostitutas retratadas por Rio Branco mostram como o fotógrafo concentrou-se nessas marcas para documentar o universo, por vezes dramático, em que elas viviam, sem deixar de exaltar o lado sensual e atraente que pulsava dos seus corpos.



Figura 103 – Fotografia de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Em uma das fotografias desse conjunto (Fig. 103) uma mulher negra deitada com as mãos na cabeça e os cotovelos apoiados sobre o colchão olha para dentro das lentes do fotógrafo. A sua expressão é serena, mas forte. As marcas na pele, ou os “rastros de existência”, podem ser observados em seu rosto e, principalmente, em seus braços. Com formatos e tamanhos diversos, tais marcas são, talvez, de espinhas, de pequenos ferimentos casuais, de queimaduras de cigarro ou ainda de cortes mais graves a ela desferidos, como, por exemplo, uma cicatriz maior próxima ao seu cotovelo direito nos faz crer. Entretanto, além do corpo e de suas cicatrizes, o enquadramento e a composição desta e de outras fotografias nesta parte do livro não deixam de incluir a situação do ambiente que pode, por sua vez, ser comparada às condições de vida das suas personagens. Assim, o olhar do seu espectador, em uma leitura circular dos elementos presentes na imagem, transita pelas marcas do tempo tanto no corpo desta mulher quanto na sua morada. Ou seja, ele circula ora pelas cicatrizes na sua pele, ora pelas paredes deterioradas do seu quarto, cuja pintura descascada se mistura às folhas de revistas nelas coladas que, além de ocultar parte dos rebocos, ainda serve como uma “janela”, um extracampo que transportaria imaginariamente a modelo para outras realidades.

Para Milton Guran (1998), o ato de fotografar se dá em um espaço muito curto de tempo, o que resume toda a singularidade e complexidade da fotografia. Em um trabalho de documentação, pontua o pesquisador, exige-se do fotógrafo o reconhecimento antecipado daquilo que se pretende registrar. Ou seja, é necessário prever ou intuir aquilo que se quer representar. Segundo ele, nem tudo o que se vê é fotografável e pode ser traduzido de forma eficiente através da linguagem fotográfica, mas:

[...] por outro lado, uma das potencialidades da fotografia é a de destacar um aspecto particular, que se encontra diluído em um vasto e sequencial campo de visão, explicitando, através da escolha do momento e do enquadramento, a singularidade e transcendência de uma cena (GURAN, 1998, p. 91).

Diante das observações de Guran, é possível avaliarmos que, nos retratos das prostitutas feitos por Miguel Rio Branco, mais do que da escolha do momento – já que não há flagrante, mas pose –, foi através da escolha do enquadramento e, principalmente, das justaposições de imagens nas páginas do livro que o fotógrafo conseguiu explicitar a singularidade e, sobretudo, a transcendência das cenas. Ao escolher determinados enquadramentos e justaposições que destacam a sensualidade e as cicatrizes dos corpos juntamente com as paredes deterioradas dos ambientes, promovendo assim articulações subjetivas entre eles, o fotógrafo intuiu, diríamos, essas marcas do tempo nas pessoas e nas coisas como o fundamento primordial das metáforas visuais ambíguas presentes no livro: dor e prazer, drama e erotismo, opressão e resistência, pobreza e altivez.

Em suma, é por meio dessas associações metafóricas que os meros documentos fotográficos de Miguel Rio Branco se tornam “imagens-poema”, como assim Duarte definiu suas imagens “que se envolvem com os indivíduos que vivem à margem, mas que neles alcançam o *élan* vital e os apresentam como gente saturada de humanidade” (DUARTE, 2000).



Figura 104 – Sequência de fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

As fotografias acima (Fig. 104) são aqui apresentadas tal como na sequência do livro e sugerem a pluralidade de sentidos, incitando a reflexão de quem as observa. Elas sacodem a visão simplista que as relacionaria unicamente à prostituição, à miséria e ao sofrimento, direcionando o seu espectador para outras possibilidades de interpretação daquele universo fotografado. Se por um lado não escondem o drama e a dor de pessoas que vivem em moradias precárias e trazem na pele diversas cicatrizes oriundas, provavelmente, de cortes, queimaduras e doenças, por outro lado essas fotografias foram produzidas a partir de um olhar solidário do fotógrafo para com as personagens, cujas representações exaltam, além da sensualidade dos seus corpos, os seus momentos de prazer e afetividade. Assim, o que vemos é uma desconstrução da suposta mensagem objetiva e

unívoca na representação fotográfica que, nestes retratos, parte de temas concretos e muito recorrentes na história do fotojornalismo e da documentação social, como prostituição, violência e desigualdade, para abordar questões mais amplas e subjetivas, não se limitando a tratar unicamente das intempéries na vida de pessoas pertencentes a grupos sociais estigmatizados e economicamente desfavorecidos.

O corpo é um elemento-chave na obra de Rio Branco que, a partir dele, constrói boa parte das metáforas visuais de suas narrativas. E em *Dulce Sudor Amargo*, as associações metafóricas criadas pelas imagens não se restringem apenas às paredes corroídas e aos corpos humanos, mas se estendem também aos corpos de animais, como vimos anteriormente no díptico com fotografias das costas de uma mulher e de um galo ferido (Fig. 96).

Seguindo essa linha associativa, entre homens e bichos, o livro apresenta ainda diversas fotografias de cobra, galos e, principalmente, cães que surgem em meio às pessoas, nas ruas, na porta de casas e igreja. Dentre elas, destacamos um dos trabalhos mais famosos de Rio Branco, que não apenas aparece nesta publicação, como também é reutilizado em outros projetos de exposição, livro ou projeção. “*Dog man*” e “*Man dog*” (Fig. 105) são os títulos das imagens que compõem, provavelmente, um dos momentos mais fortes de *Dulce Sudor Amargo*, pois, de forma extremamente crua e visceral, expõem a dramática condição de abandono e miséria de um cachorro e um homem que, no entanto, lutam para sobreviver.



Figura 105 – Díptico de *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Domesticado há milhares de anos e presente em quase todas as civilizações no mundo, o cão é um bicho extremamente resistente e leal ao dono. Numa situação na qual o próprio homem – na foto acima generalizando a condição social dos moradores de rua do

Pelourinho – encontrava-se jogado à sorte, sujeito às mais diversas forças de opressão que ali prenominavam na época, ao cachorro da imagem ao lado também não lhe restaria, supomos, muitas opções senão se entregar ao acaso. Entretanto, cá os vemos resilientes. Dormindo deitados sobre calçadas sujas de ruas quaisquer do bairro, ambos são registrados por Rio Branco em posição semelhantes e a partir de ângulos aéreos (em *plongé*) e iluminação muito similares. Além desses aspectos formais que os aproximam, eles ainda compartilham, com persistência, um estado comum de penúria que é evidenciado pelas feridas de micoses na pele do cão e pelas roupas sujas e rasgadas do homem. Pela força estética que possuem, estas fotos já seriam impressionantes se observadas isoladamente, no entanto, quando justapostas, elas se contaminam e o impacto visual do díptico, em vez de apenas chocar o espectador no que toca à miserabilidade do homem, faz, por outro lado, com que ele reflita sobre a resiliência humana aqui diretamente equiparada à força e à resistência de um cachorro abandonado diante das dificuldades de sobreviver sozinho nas ruas.

Após as últimas fotografias dessa parte central do livro, que apresentam cães, galos e pessoas registrados em meios aos escombros do Pelourinho, com cores quentes e sob a penumbra dos casarões, a narrativa é finalizada com mais algumas imagens de praia, ruas, mercados e personagens da vida cotidiana de Salvador, nas quais a iluminação direta pelos raios de sol e as cores mais frias como o branco e o azul vistas no começo do livro voltam a aparecer.

Embora não apresente uma sequência linear de acontecimentos, a narrativa é, contudo, encerrada, como em seu início, com cenas mais leves da capital baiana que, nesse momento, retiram o leitor de um certo tipo de enclausuramento provocado pelas ruas estreitas e quartos sombrios daquele bairro e o reconduzem novamente para uma visão mais ampla, denotando claramente a existência de uma história sobre uma cidade real com personagens reais vivendo em condições e lugares específicos e identificáveis nas imagens do livro. Assim, o sequenciamento das imagens no livro assemelha-se à narrativa de um filme, ao proporcionar um sobrevoo introdutório e finalizante pelas belezas naturais e urbanas de Salvador, com a sua riqueza humana e cultural, cujo ápice é, a nosso ver, o mergulho na realidade das prostitutas da comunidade do Maciel, o que também é reforçado pelo título do livro: suor doce porque sensual, mas amargo por causa da prostituição e de todo o contexto social em volta.



É inegável que toda a narrativa seja permeada por aproximações formais (luz e cores), instabilidade semântica (contaminação das imagens nos dípticos) e por momentos de quebras e continuidades (alternância de assuntos e mistura dos ensaios distintos) que abstraem parcialmente os temas centrais mais óbvios como prostituição e desigualdade social e evidenciam a estética expressiva, o olhar pessoal e a capacidade de construção poética do seu autor. Porém, são especialmente as fotografias feitas no Maciel, com a sua carga semântica marcadamente ambígua, que revelam com maior contundência a singularidade poética dessa documentação ao abordar simultânea e paradoxalmente o drama e a felicidade, a miséria e a austeridade, o amargo e o doce, enfim, a dor e o prazer das prostitutas do Maciel, trazendo mais questões do que afirmações sobre a sua realidade. Com isso, o livro, apesar de sua forte carga humanista, acaba se diferenciando dos relatos supostamente objetivos e realistas do fotojornalismo e também das narrativas compassivas da vertente social da escola documental norte-americana da primeira metade do século XX, como vimos no capítulo dois desse estudo. Além disso, as imagens dessas mulheres tornam *Dulce Sudor Amargo* uma obra também pouco convencional aos padrões clássicos das reportagens brasileiras, nas quais as fotografias eram usadas, em geral, como ilustrações dos textos que exaltavam muitas das vezes o lado exótico e pitoresco das cidades brasileiras como, por exemplo, as representações de uma Salvador de praia, música, festa, religiosidade e sem grandes conflitos sociais.

Em sua pesquisa sobre Miguel Rio Branco, Livia Aquino (2005, p. 86) cita a crítica do *Jornal da Tarde*<sup>75</sup> escrita, em 1980, por ocasião da exposição das fotografias do Maciel a qual indica que, mesmo trabalhando com uma “temática de fácil assimilação” como é o caso de imagens de um lugar decadente e destruído, o fotógrafo soube mesclar a documentação com um discurso pessoal, revelando “um universo intimista de sensualidade e marcas deixadas pela vida nos corpos e nas paredes corroídas”. Em seguida, a pesquisadora destaca as especificidades dos trabalhos que se originaram da documentação fotográfica e cinematográfica empreendida por Rio Branco no Maciel:

A inscrição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (sic), encontrada pelo autor em um dos bordéis e que intitula o filme em 16 mm feito no Maciel, sugere que os sinais não estão somente no corpo, mas também na vida de quem habita aquele lugar. E em *Dulce Sudor Amargo*, Miguel Rio Branco parece descobrir a cicatriz como um

---

<sup>75</sup> OLIVEIRA, Moracy R. de. Rio Branco, polêmico, instigante. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 03 nov. 1980.

dos elementos que sugerem a passagem do tempo no corpo, buscando outras representações para o mesmo problema (AQUINO, 2005, p. 86).

Nos comentários acima, Aquino ressalta as cicatrizes nos corpos e as marcas nas paredes corroídas dos casarões do Pelourinho, sinais presentes *apenas* em parte das fotografias do livro, ou seja, somente naquelas fotos realizadas em 1979 nesse bairro, e não nas imagens de personagens diversos nas praias, parques e ruas de Salvador produzidas por Rio Branco em 1984.

Vale lembrar aqui que, além de comporem a exposição *Nada levarei...*, realizada, em 1980, nas galerias da Fotóptica e Funarte, respectivamente em São Paulo e Rio de Janeiro, e posteriormente se misturarem às imagens em movimento captadas pelo fotógrafo na mesma região para constituir o curta-metragem de mesmo nome, exibido em 1981 no Festival de Brasília, foram as fotografias do Maciel que garantiram a Rio Branco o posto de correspondente da *Magnum* no Brasil.

Ademais, a revista *Aperture* publicou, em 1983, a reportagem “Mulheres do Maciel”<sup>76</sup> com as fotografias das prostitutas e um texto do próprio fotógrafo que denunciava as tensões sociais em Salvador, cidade da qual a comunidade do Maciel representava uma parcela desamparada e marginalizada, o que comprova o inegável cunho político e engajamento social desse ensaio.<sup>77</sup>

Desse modo, em 1985, quando *Dulce Sudor Amargo* é publicado, essas fotografias já haviam sido não apenas expostas em galerias como obras de arte, mas também assegurado a participação e a entrada de Rio Branco, respectivamente, na *Aperture* e na *Magnum*, revista e agência dedicadas à fotografia artística e ao documentarismo autoral. Isso mostra como a carreira profissional de Rio Branco encontrava-se nessa época em um momento de *articulação* (não de separação) entre documentação e arte, registro e expressão, meios de comunicação e galerias. Embora ele tivesse desistido, após *Diálogos com Amaú*, de se tornar membro da *Magnum*, a fim de não “abrir mão da [sua] liberdade de criação” e poder seguir os temas e o caminho que queria, como chegou a comentar para Persichetti (2008a, p. 13), o fotógrafo/artista, já de volta ao

---

<sup>76</sup> RIO BRANCO, Miguel. *The women of Maciel*. *Aperture Magazine*, n. 92, Fall, 1983.

<sup>77</sup> Sobre este aspecto, Rio Branco observa que a sua postura política “nunca foi partidária”, mas reconhece o caráter político do trabalho no Pelourinho: “Eu fazia um trabalho no qual olhava para o mundo que me desagradava e precisava mostrar esse desagrado; nesse sentido poderia ser considerado como tal” (apud BOUSSO, 2012, p. 20-21).

Brasil, ainda permanecia como correspondente dessa agência e vivia, portanto, entre esses “dois mundos de expressão” por ele considerados “paralelos” (SIZA, 2010, p. 110).

Dessa forma, é nessa dualidade entre o ofício de documentarista enquanto correspondente da *Magnum* e o artista com os seus projetos pessoais no processo de experimentação com a linguagem fotográfica e na busca de rompimento com as narrativas factuais do jornalismo que Rio Branco vai editar o seu primeiro livro, mesclando fotografias de diferentes períodos e regiões de Salvador para, segundo ele, subverter tematicamente o trabalho inicial sobre a realidade do Maciel:

O que propus no livro foi uma certa subversão temática.[...] Quando decidi fazer o livro, me interessava avançar. Pretendia apresentar as prostitutas em seu lado mais duro sem deixar de manifestar certa sensualidade. Queria criar um paralelismo com este aspecto, que não cheguei a tratar até quatro ou cinco anos depois de ter iniciado o trabalho em 1984. Foram dois momentos distintos em minha vida e o fato de mesclar ambas histórias era uma maneira de desconstruir um pouco um tema básico de uma forma mais sutil e fluida. Não me interessava fazer um livro insistindo na vertente terrível. Em *Dulce Suor Amargo*, os temas foram para mim a dor e o prazer. Eu gosto de fazer estas mudanças (RIO BRANCO apud SIZA, 2010, p. 113).<sup>78</sup>

Diante deste depoimento, percebemos que, para Rio Branco, a inserção de fotografias de cenas mais leves no livro faz parte, portanto, de um projeto de “avanço”, de “subversão temática” mediante a suavização da “vertente terrível”, que era o lado mais duro da prostituição na comunidade do Maciel, no Pelourinho. E, de fato, as fotografias de praias, parques e ruas de Salvador afastam, ainda que momentaneamente, o leitor da realidade social específica daquele bairro e abrem uma nova perspectiva para um lado mais doce nessa obra. Além disso, as afinidades inusitadas de temas, cores e iluminação nas imagens contribui também para uma melhor fruição da narrativa do livro, permitindo ao leitor transitar por diversas regiões de Salvador e ampliar, assim, a sua visão sobre a cidade

---

<sup>78</sup> No original: “Lo que propuse en el libro fue una cierta subversión temática. [...] Cuando decidí hacer el libro, me interesaba avanzar. Pretendía presentar las prostitutas en su la más duro sin dejar de manifestar cierta sensualidad. Quería crear un paralelismo con este aspecto, que no llegué a tratar hasta cuatro o cinco años después de haber iniciado el trabajo, en 1984. Fueron dos momentos distintos en mi vida y el hecho de mezclar ambas historias era una manera de desconstruir un poco un tema básico de una forma más sutil y fluida. No me interesaba hacer un libro insistiendo en la vertiente terrible. En *Dulce Sudor Amargo*, los temas fueron para mí el dolor y el placer. Me gusta hacer cambios”. (RIO BRANCO apud SIZA, 2010, p. 113).

e algumas de suas diferentes realidades, que também podem ser facilmente observadas em outras capitais brasileiras.

No entanto, embora concordemos que a inserção desse novo grupo de fotografias feitas nas ruas de Salvador em 1984 contribuam para abrandar um tema básico (e muito comum em projetos de documentação) como o lado duro da prostituição, a tal subversão temática pretendida por Rio Branco não teria, a nosso ver, se dado exatamente por essa mistura de imagens, mas, principalmente, pelo fato de o fotógrafo ter construído *representações positivas das prostitutas* através de imagens que exaltam a beleza e a sensualidade dos seus corpos e as mostram em seus momentos de prazer e afetividade, ao mesmo tempo que não escondem o drama e a dor expressos em suas cicatrizes e seus ambientes destruídos.

Em sua análise deste livro, Klautau de Araújo Filho (2015, p. 200) nota que, ao se afastar do Maciel por meio da inclusão de novas imagens de outras regiões de Salvador e desejar que o seu tema seja “prazer e dor”, Rio Branco exercita uma tentativa de abstração para fugir discretamente do factual da comunidade de prostituição e escapar assim da imposição do referente em um trabalho fotográfico de caráter documental. O pesquisador reconhece que esta ação de Rio Branco “indica as mudanças que acontecerão em seu percurso artístico nas próximas décadas”, sendo este livro um atestado dessa abstração em curso. No entanto, ele aponta que nessa “tentativa de deslocamento do fato histórico e social” (a realidade do Maciel) em direção ao horizonte mais aberto da América Latina,<sup>79</sup> ou ainda nesse “movimento modesto de abstração” em direção ao horizonte aberto de uma representação da identidade brasileira, há um tipo de acomodação do trabalho que coube bem (ou foi engolfado) no projeto editorial da coleção mexicana *Río de luz*, da qual *Dulce Sudor Amargo* faz parte.

De acordo com os estudos de Klautau de Araújo Filho (2015), a coleção *Río de luz* surgiu para fazer frente à supremacia das publicações de outros países, notadamente aqueles do chamado Primeiro Mundo, que, conseqüentemente, narram a história da América Latina a partir de seus pontos de vista. O seu editor e coordenador, Pablo Ortiz Monasterio, era um militante na produção e reflexão sobre uma fotografia identificada por

---

<sup>79</sup> Esta aproximação no livro com uma realidade latino-americana é apontada por Klautau de Araújo Filho que cita, entre outras, a primeira imagem (Fig. 100) que abre a parte central do livro (Pelourinho-Maciel), na qual aparece um carro da década de 1960, com duas crianças ao fundo, sentadas no meio-fio. Para ele “é impossível não relacionar essa imagem às cenas típicas e turísticas dos automóveis envelhecidos das ruas de Havana. Cuba é aqui, em *Dulce sudor amargo*” (KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO, 2015, p. 200).

uma cultura de origem e via o livro como o melhor suporte para a fotografia, pois ele permitia a constituição de uma certa ordem, uma sequencialidade como discurso, funcionando ainda de forma democrática e portátil e proporcionando, por conseguinte, a circulação da produção fotográfica no país em contrapartida à ausência de mercado de arte e galerias que, naquela época, só existiam na Cidade do México.

Nos dados oficiais de *Dulce Sudor Amargo*, que trazem informações como data, cidade, tipo de papel, gráfica e tiragem do livro, vê-se escrito: “A edição esteve ao cuidado do autor e de Pablo Ortiz Monasterio”,<sup>80</sup> indicando este como corresponsável por um tipo de edição geral da obra. Entretanto, nos agradecimentos, Miguel Rio Branco, após citar Jimmy Fox e Jean Yves Cousseau como parceiros no processo de construção das associações, das sequências e ritmo das imagens, afirma que “na *adaptação e produção* para a coleção Río de Luz trabalhei com Pablo Ortiz Monasterio” (RIO BRANCO, 1985).

81

No entanto, Klautau de Araújo Filho observa que estes detalhes fazem sentido, pois o fotógrafo vinha de trabalhos com marca muito pessoal e tinha interesse em adequar o seu trabalho ao projeto editorial da coleção, cujas publicações, segundo Monasterio, além de fazerem frente ao mercado de livros norte-americano, objetivavam educar as camadas populares, em geral analfabetas e submetidas à mídia televisiva, e ajudá-las a resgatar a história do continente (uma história contada pelos seus próprios habitantes). Klautau de Araújo Filho destaca, então, uma fala do editor mexicano que elogia o trabalho de Rio Branco e considera *Dulce Sudor Amargo* como um dos melhores livros da coleção, pois a obra “permanecia na tradição da fotografia latino-americana, mas incorporava novos elementos em seu uso da cor”. Ademais, para Monasterio, o fotógrafo brasileiro “entrou em certos universos para mostrar as coisas terríveis sobre a vida”, tendo realizado, conclui Monasterio, um trabalho “belo e doloroso – e de algum modo a América Latina é dessa forma” (MONASTERIO apud KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO, 2015, p. 210).

Nesse sentido, Klautau de Araújo Filho, que já havia destacado os objetivos da coleção dentro de uma política de publicação de livros artísticos (diga-se autoral e documental) e, ao mesmo tempo, de caráter didático e educacional, questiona-se sobre o

---

<sup>80</sup> No original: “*La edición estuvo al cuidado del autor y de Pablo Ortiz Monasterio*”. (RIO BRANCO, 1985).

<sup>81</sup> No original: “*La adaptación y producción para la colección Río de Luz la trabajé con Pablo Ortiz Monasterio*”. (Idem).

propósito de a América Latina sustentar a imagem de “bela e dolorosa” em nome do México. Ele ressalta, em seguida, o fato de o título do livro (*Doce suor amargo*) ter sido uma “boa metáfora”: necessária para Rio Branco – no curso de sua poética – na possibilidade de olhar o Maciel no Brasil e útil para Monastério apropriar-se da imagem do Brasil como espelho na América Latina (idem, p. 211).

Refletindo sobre o resultado final de *Dulce Sudor Amargo* em relação ao trabalho inicial no Maciel, o pesquisador afirma que:

O trabalho com o Maciel é um trabalho feito no limite, em todas as suas significações possíveis. A comunidade do Maciel em *Nada Levarei...* (exposição e filme) tem o corpo como o parâmetro para se discutir sociabilidade, identidade, pose. No livro *Dulce Sudor...*, o limite fica entre a autenticidade do inquieto trabalho original (*Nada levarei...*) e a pretensão (ideia projetada pelo nacionalismo mexicano) de representar um continente predestinado ao belo, terrível, doloroso e doce (KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO, 2015, p. 212).

Klautau de Araújo Filho (idem, p. 227) vê a ampliação no livro do cosmos para além da vida “pesada” do Maciel como um desejo de Rio Branco em alcançar um tema mais abstrato (dor e prazer); um desejo que pode, contudo, ser relacionado à vontade de Monastério de que o livro represente uma América Latina restrita “a uma realidade dolorosa, mas bonita; terrível, mas exuberante; pobre, mas esteticamente dramática”. Dessa forma, o pesquisador considera tal ampliação como uma “adaptabilidade ao projeto político dos mexicanos”, embora reconheça a qualidade artística do livro, destacando, assim como fizemos ao longo deste item do presente capítulo, dois aspectos que atestam a escrita refinada de Rio Branco: o aspecto fílmico (cadência narrativa e montagem das séries de 1979 e 1984) e o pictórico, com a fusão de cores (quentes e frias).

Contudo, para além destes aspectos formais, é preciso destacarmos outra (talvez a mais) importante característica em *Dulce sudor amargo*: a sua forte carga política. Ou seja, o que há neste livro é um pensamento poético que permite a coexistência de contrários (dor e prazer, drama e erotismo, opressão e resistência, pobreza e altivez) já mencionada anteriormente. Em suma, operam nesta obra a experimentação formal (estética e narrativa) e o engajamento do fotógrafo.

Desse modo, essa mistura de imagens pode, por um lado, ser vista como uma evolução do trabalho ao combinar as diversas facetas de Salvador com suas belezas e

mazelas sociais e urbanas – características inegáveis desta e de outras cidades no Brasil e mesmo na América Latina. Mas, por outro lado, percebemos que, mais do que na introdução e finalização do livro, que apresenta fotografias de temas variados dessa cidade, é, principalmente, na junção da decadência das moradias do Maciel com a sensualidade e os “rastros de existência” nos corpos de pessoas, e também de animais, resistindo às intempéries com altivez e lutando para sobreviver, que Rio Branco constrói de maneira mais contundente (e engajada) o seu discurso poético. Dito de outra maneira, é nesse jogo de associações que o fotógrafo encontra o elo essencial para estabelecer a principal metáfora visual do livro (dor e prazer) e, conseqüentemente, ressaltar o lado político e o viés artístico de seu trabalho.

Com a articulação desses aspectos operada na metade do livro, fica claro não apenas o seu engajamento frente às mazelas sociais de um microcosmo encravado em pleno Centro Histórico de Salvador, mas também o seu desejo de subverter poeticamente o caráter factual e objetivo de um trabalho que, por se concentrar em uma região específica e marcada pela pobreza e prostituição, poderia facilmente se limitar à produção de uma narrativa realista e restrita unicamente à denúncia das más condições de vida no local. Afinal, essas “imagens-poema”, termo usado por Duarte (2000) para classificar os retratos das prostitutas do Maciel, “não apelam para a mobilização dos afetos em cima das desigualdades, não fazem apelo piegas, nem denunciam. Mas, tampouco, se restringem ao registro e ao documento”. É nelas que residiria mais precisamente o caráter subversivo dessa obra, já que mesclam, como também notou Aquino (2005, p. 86), documentação e discurso pessoal e descontrolam “uma temática de fácil assimilação” como é a prostituição naquela comunidade.

Em *Dulce Sudor Amargo*, a postura engajada de Rio Branco na produção de um ensaio, a edição das fotos e a construção da narrativa demonstram claramente um trabalho de documentação, pois tratam – ainda que de maneira não linear – de um local específico e personagens identificáveis. Essas características, que ajudaram a consolidar o estatuto de um gênero chamado “fotografia documental”, aproximando-o do discurso realista do fotojornalismo, serão, no entanto, sacudidas por Rio Branco em *Silent book*, livro no qual o artista, além de abster-se de textos informativos, irá retomar e complexificar ainda mais algumas de suas estratégias subversivas do documento adotadas em seus primeiros trabalhos como *Negativo Sujo* e *Diálogos com Amaú*.

### 4.3 *Silent Book*

Publicado primeiramente em 1998 pela Cosac & Naify e reeditado em 2012 também por esta editora, o livro *Silent Book* surge como um marco na história da fotografia contemporânea brasileira e na própria trajetória profissional de Miguel Rio Branco em sua busca pela autonomia da linguagem fotográfica nesse tipo de suporte.

Diferente da maioria dos livros de fotografia editados no Brasil até então, esta publicação inovou em diversos aspectos. Além da alta qualidade de impressão e do seu pequeno formato quadrado (20 x 20 cm), *Silent Book*, como o próprio título sugere, não traz numeração de páginas nem qualquer informação textual, exceto o nome do autor e do livro na folha de rosto e os dados catalográficos no final. Nas 77 fotografias (apenas 2 em preto e branco), objetos, obras de arte e corpos de boxeadores, prostitutas e animais são registrados em planos fechados que realçam as suas formas, desnudam os seus detalhes e, ao mesmo tempo, isolam-nos do seu contexto, fragmentando-os ao ponto de os tornarem-nos enigmáticos em sua simples figuração. As cores quentes e a iluminação sombria permanecem na maioria das imagens deste trabalho, mas dessa vez há uma suavização nos contrastes. Além disso, com a troca das câmeras de pequeno formato pelos aparelhos de filmes 6x6, as imagens ganham mais nitidez e riqueza de detalhes. Todavia, é especialmente o amadurecimento de Rio Branco no processo de edição e montagem das fotografias nas páginas que singulariza esta obra ao potencializar a sua força poética e conceitual e ampliar as possibilidades interpretativas da sua narrativa, tornando-a, assim, muito apropriada ao debate sobre o uso do documento fotográfico como meio de comunicação e expressão artística.

Esse processo de maturação da escolha das fotografias e da própria estrutura de *Silent Book* começa, na verdade, bem antes da sua publicação em 1998. É verdade que podemos voltar ao final dos anos 1970, quando Rio Branco já misturava fotografias de diferentes trabalhos e cortava e colava os seus registros documentais do sertão baiano, de frigoríficos ou do carnaval carioca para compor os seus “blocos de anotações” apresentados em *Negativo Sujo* (1978). No entanto, foi em meados dos anos 1990 que o fotógrafo, já mais alheio ao fotojornalismo e focado apenas em seus projetos pessoais, dedicou-se à realização de três trabalhos que se associam diretamente ao livro.



Trata-se das instalações *Out of nowhere*<sup>82</sup> e *Porta da escuridão*,<sup>83</sup> realizadas, respectivamente, pela primeira vez em Cuba (1994) e Alemanha (1996) e a exposição *Santa Rosa*, exibida em 1998 na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. Esta última exposição é fruto de um ensaio realizado na Academia de Boxe Santa Rosa, na Lapa, Rio de Janeiro, entre os anos 1992 e 1994, período em que fotógrafo documentou a rotina do lugar, apresentando, segundo ele mesmo, “um microcosmo de figuras do bairro: boxeadores, meninos de rua, jovens prostitutas, policiais e marginais” (RIO BRANCO, 2012b).

Em *Out of nowhere* (“Fora de lugar nenhum”), fotografias de várias séries de Rio Branco (incluindo algumas do ensaio *Santa Rosa*), *stills* de filmes antigos e recortes do jornal policial norte-americano *Police Gazette* da década de 1920 que o fotógrafo encontrou na academia de boxe são justapostos e colados sobre pedaços de tecidos negros. Em meio à diversidade de imagens nesses tecidos costurados uns aos outros e presos às paredes, espelhos antigos e bisotados se encontram apoiados no chão e refletem não apenas os acontecimentos representados nas fotos e nos recortes de jornal, mas também o próprio espaço expositivo. Por fim, o ambiente é tomado por uma atmosfera sombria e obscura ao ser pobremente iluminado com lâmpadas incandescentes de baixa densidade e receber uma trilha sonora que mistura Gorecki e Bing Crosby. Já *Porta da escuridão* envolve duas projeções fotográficas com trilha sonora sobre uma tela translúcida. Nela, imagens pornográficas, tiradas de um vídeo do *Canal Plus*, e fotografias de representações religiosas se sobrepõem e também se afrontam por sua dicotomia, provocando, segundo Rio Branco (SIZA, 2010, p. 116), “uma reflexão sobre o medo ligado à sexualidade”, reflexão também presente, ainda que “em um plano secundário”,<sup>84</sup> em *Silent Book* que, por sua vez, recebeu diversas imagens usadas nessa instalação.

---

<sup>82</sup> Após ser montada na 5ª Bienal de Havana, a instalação foi exibida no Ludwig Forum, em Aachen, na Alemanha (1994) e na IFA Gallery, em Stuttgart, também nesse país (1995). No ano seguinte, foi remontada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Casa Vermelha, em Curitiba, durante a Bienal de Fotografia dessa cidade. *Out of nowhere* fez parte também da exibição *Entre els ulls* na Fundació La Caixa, na Espanha (1999) e da exposição individual *Pele do tempo* no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (2000). Em 2001, ela vai para o Groninger Museum, na Holanda e dez anos depois é apresentada no espaço Kulturhuset, em Estocolmo, na Suécia. E por fim, faz parte da mostra “Ponto Cego”, realizada em 2012 no Santander Cultural de Porto Alegre (RIO BRANCO, 2013).

<sup>83</sup> *Porta de escuridão* é produzida para a Prospect 96, na Frankfurter Kunstverein, na Alemanha, sob curadoria de Peter Weiemeier. No mesmo ano, ela é exibida no Brasil ao fazer parte da exposição *Out of Nowhere*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio (RIO BRANCO, 1996).

<sup>84</sup> No original: “[...] *En ciertos trabajos, como, por ejemplo, Silent Book y Porta da escuridão, hay una reflexión sobre el miedo ligado a la sexualidad. Este aspecto aparece en un plano secundario en el libro [...]*”. (SIZA, 2010, p. 116).

Desse modo, Rio Branco vai extrair dessas produções muitas fotografias e também uma nova maneira de montá-las no livro, a fim não de tratar diretamente da realidade factual por elas registradas, mas de evocar questões abstratas tal como o fez em *Dulce Sudor Amargo* e a relação entre dor e prazer. Entretanto, diferente deste, cuja narrativa evolui para passar uma impressão dual sobre Salvador e, mais detalhadamente, sobre a realidade do Pelourinho e a condição de vida de seus moradores no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, *Silent Book* não aborda situações temporais de uma cidade específica com locais e personagens identificáveis.

Em vez de um ensaio de longa duração sobre um tema concreto e específico, o livro é composto, tal como nas instalações supracitadas, por séries fotográficas menores com temáticas abstratas e variadas e realizadas não apenas em épocas distintas, mas também em diversas cidades de países como Espanha, Brasil, França e Cuba. Contudo, não há paisagens tampouco imagens captadas em planos gerais que nos permitem reconhecê-las. O que se vê são fotos de cenas no interior de igrejas em Santiago de Compostela, de detalhes de touradas em Madrid, de muros, de esculturas, de texturas e de pequenos objetos em Barcelona e Nîmes, de corpos entrecortados de animais e pessoas geralmente em ambientes fechados como, por exemplo, em um circo ou na Academia de Boxe Santa Rosa no Rio de Janeiro, entre outras.

Sem recorrer a malabarismos formais ou truques laboratoriais, as fotografias do livro não sofrem grandes manipulações no processo fotográfico e podem, por isso, ser observadas sob o prisma da verossimilhança, da objetividade e com a força documental desse tipo de imagens. Entretanto, elas provocam verdadeiras mutações semânticas nos objetos e corpos que registram, já que, na maioria das vezes, os apresentam-nos extremamente fragmentados, isolados de seus contextos originais, e ainda justapostos em dípticos ou trípticos e como parte de uma narrativa cujo sequenciamento lhes confere uma força poética muito expressiva que não teriam se vistos separadamente. Desse modo, *Silent Book* não se limita ao valor referencial dos objetos e corpos em sua representação direta, mas exalta também a sua beleza cromática e explora, sobretudo, a sua carga simbólica ambígua oriunda da natureza imagética das fotografias de Miguel Rio Branco e do diálogo que mantém entre si e com o todo da obra, como veremos em seguida.

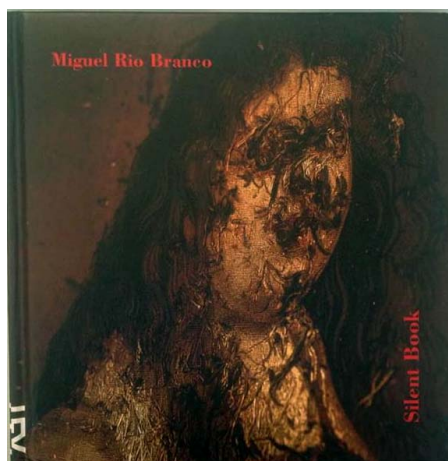


Figura 106 – Capa do livro *Silent Book*, 1998, (2ª edição).

A imagem da capa (Fig. 106) é exemplar a esse respeito. Podemos, a princípio, supor que ela seja uma pintura, um retrato pictórico mal acabado ou abandonado, cujo personagem não pode ser identificado devido aos traços “irregulares” e ao aparente estado de deterioração da obra. No entanto, trata-se, na verdade, de uma fotografia do lado inverso de uma tapeçaria.<sup>85</sup> Realizado de maneira direta, sem formalismos gratuitos ou intervenções de laboratório, esse mero registro fotográfico é uma representação figurativa de um rosto, contudo, desfigurado e fotografado justamente por sua qualidade de quase abstração. Assim, neste e em muitos outros casos a fotografia, com a sua singular capacidade descritiva, é explorada por Rio Branco não apenas para registrar determinado objeto, mas, principalmente, para fragmentá-lo, isolá-lo de seu contexto maior (a tapeçaria completa e o local onde esta se encontrava) e finalmente utilizá-lo no livro sob uma nova carga simbólica gerada pela sua força imagética de aparência monstruosa. Na capa, o “Toque do mal”,<sup>86</sup> representado por esta fotografia sinistra do rosto diabólico bordado e registrado ao avesso, provoca no espectador, logo de saída, uma sensação de terror e medo, instigando-o ou coibindo-o a prosseguir com a leitura da obra.

---

<sup>85</sup> Em sua dissertação de mestrado sobre Miguel Rio Branco, Aquino (2005, p. 100) escreve que a capa do livro traz “a imagem de uma tapeçaria vista pelo avesso” e, mais recentemente, Klautau Araújo Filho (2015, p. 273) afirma que o próprio fotógrafo confirmou esta informação durante a Conferência “Escrevendo com fotos”, realizada como parte do Encontro de Fotolivros, no Sesc Vila Mariana, São Paulo, 10 abr. 2015.

<sup>86</sup> O título dessa fotografia é “*Touch of Evil*” (Toque do mal), 1994. Apesar de *Silent Book* não conter textos ou legendas, algumas informações sobre as séries e a identificação do local e ano de produção de parte das fotografias do livro podem ser encontradas na página de Miguel Rio Branco no site da *Magnum Photos* < [https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=2K1HRG77AM1Q](https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRG77AM1Q) > Acessado em: 07 set. 2015 e também em alguns livros e catálogos de exposições (RIO BRANCO, 1998a; 2005; 2012; PERSICHETTI, 2008a) e serão eventualmente mencionadas nesse capítulo.

Em seu processo de ressignificação simbólica dos objetos e corpos apresentados no livro, Miguel Rio Branco utiliza como estratégia narrativa não apenas imagens isoladas, mas, principalmente, dípticos e trípticos que combinam dinamicamente por meio de folhas desdobráveis elementos captados da realidade ao seu redor, provocando o espectador a dilatar o seu olhar e a criar teias de sentidos entre eles. Ao agrupar fotografias sensuais e violentas produzidas nos mais diferentes lugares do Brasil e do mundo, os referentes nelas registrados tais como pequenos signos, sinais, marcas, texturas, corpos, tatuagens, suores entram em estado de instabilidade semântica devido às analogias visuais provocadas pelas justaposições. Sobre este aspecto, Herkenhoff (1994, p. 55) nota que, nesses grupos de fotografias criados por Rio Branco, o tema se constrói por fragmentos do real, por múltiplos níveis de analogia ou por pequenas operações. O pesquisador afirma ainda que, diante desses conjuntos paralelos:

O olhar confronta-se permanentemente com a sedução da imagem, nos seus jogos. Analogias visuais, conjecturas, são algumas das primeiras reações do olhar nesse labirinto, onde situações existenciais, a forma, a substância ou a natureza da coisa, sua presentificação na imagem – tudo forma a trama e o tecido dessa fotografia. Sob as analogias visuais estão, ainda mais ativos, contágios e tensões (HERKENHOFF, 1994, p. 55).



Figura 107 – Tríptico de *Silent Book*, 1998.

Voltemos, então, à imagem da capa reutilizada dentro do livro, mas que, dessa vez, não aparece sozinha. Em um novo contexto (Fig. 107), justaposta a duas outras fotografias situadas à sua esquerda, ela pode agora com estas dialogar, deixando-se contagiar para adquirir ou transferir novas significações. Ao centro, não se observa senão alguns traços negros que não chegam a formar uma figura reconhecível. Porém, após a análise de suas formas e da superfície escura sobre a qual foram feitos, tais traços se

revelam os mesmos dos da foto da capa. A imagem central é, portanto, um fragmento ampliado de parte dos cabelos do rosto desfigurado na fotografia à direita. Ainda que ambas se conectem mais precisamente por aspectos formais (traços e cores) do que por relações semânticas, a página escura ao centro teria nesse grupo uma função especial ao servir como uma espécie de ponte pela qual nosso olhar desloca suavemente, movendo-se de uma extremidade a outra desse tríptico e unindo dois personagens radicalmente diferentes por aquilo que têm em comum: o anonimato. Esse deslocamento, da bizarra figura no avesso de uma tapeçaria com olhos, bocas e nariz costurados em direção ao torso másculo e suado do boxeador negro, pode nos fazer imaginar que o estado de desfiguração do rosto bordado seja similar ao da face (ausente) deste atleta após uma luta árdua. Ademais, devemos destacar ainda que a presença de personagens fictício e real em um mesmo grupo de imagens (e que se repete em outras passagens da narrativa) denota a existência no livro de um lugar imaginário e compartilhado por eles que, no entanto, provocam sensações distintas: um de medo e assombro, outro de luta e resistência.

Sem as molduras que tendem a limitar a nossa imaginação sobre o seu extracampo, as fotografias são impressas sempre “sangradas” e se fortalecem ao serem combinadas por meio de diferentes tipos de montagens. O livro é composto, principalmente, de dípticos, podendo ainda apresentar as suas fotografias impressas em folhas desdobráveis que, ao se abrirem, permitem a formação de trípticos conforme vimos no exemplo acima com as fotos da capa e do torso do boxeador. Em outras passagens, uma fotografia pode vir disposta à direita e acompanhada à esquerda por uma página totalmente negra, tingida graficamente, ou, em alguns casos, por um detalhe impresso que é, na verdade, um pequeno fragmento ampliado dela mesma, como na imagem abaixo que abre a narrativa de *Silent Book*.



Figura 108 – Fotografia de abertura do livro *Silent Book*, 1998.

A primeira fotografia do livro (Fig. 108) mostra uma porta esculpida em um muro de arquitetura medieval. Deteriorado, ele parece se estender pela página da esquerda, já que a mesma, nesse caso, não é totalmente tingida em negro, pois traz impressa um detalhe da foto da porta ao lado. É possível ver ali a textura e os tons de luz azulada sobre o muro que, no entanto, escurecem por completo até o fim da página, dando-nos, dessa forma, a impressão de estarmos em um beco, no qual a passagem pela porta sombria se mostra estranhamente convidativa. Símbolo de ingresso em um novo ambiente, essa porta no começo do livro funciona, então, como acesso ao universo enigmático criado por Rio Branco, mas passível de compreensão (ou remodelação) segundo a interpretação daquele que nele penetra.

Ainda que não apresente uma narrativa linear com começo, meio e fim, percebemos que o sequenciamento das imagens em *Silent Book* imprimem um certo ritmo e uma carga dramática que vão se intensificando na medida em que avançamos em suas páginas. Após sairmos do “beco” e cruzarmos a escura passagem pela “porta azul”, encontramos-nos diante de cenas igualmente tensas (Fig. 109).



Figura 109 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

Primeiramente, na página da esquerda, vemos a fotografia de uma casa de madeira com a pintura desgastada. À sua frente, ainda que pouco visível, pois se revela em silhueta, um jardim aparentemente descuidado devido à altura do mato próximo à porta de entrada nos faria crer que a casa estivesse abandonada, não fossem as roupas de cama encardidas penduradas no varal indicando a presença de pessoas no local. Ao fundo, as

últimas luzes do dia iluminam um céu insólito coberto por uma névoa de cor entre o magenta e o lilás, deixando a casa na penumbra.

Casa é abrigo, lugar de conforto e segurança, mas não é isso o que sentimos diante desta representação na imagem fotografada em Cubatão, cidade paulista localizada no chamado “Vale da Morte”, onde dezenas de indústrias petroquímicas e de aço liberam no ar toneladas de gases tóxicos, poluem o meio ambiente e ameaçam a vida dos moradores da região, conforme denuncia a legenda<sup>87</sup> desta e de outras imagens (retratos e paisagens) do ensaio intitulado “Brazil, Cubatao” e apresentado na página de Rio Branco no site da agência *Magnum*. Esta fotografia faz parte, pois, de uma documentação sobre aquela cidade, mostrando as indústrias e o cotidiano dos seus habitantes no trabalho, nas ruas, nos bares ou em suas moradias modestas nas favelas, e foi realizada para a agência francesa com fins de distribuição e publicação em revistas na imprensa internacional.

No livro, contudo, ela não se refere à realidade de Cubatão, muito menos denuncia a poluição e a condição de vida das pessoas na cidade. O seu uso, nesse caso, evidencia o desejo de Rio Branco em criar uma atmosfera de apreensão, que é claramente corroborada pela imagem da página ao lado, na qual uma faca caída ao chão sobre uma poça de sangue nos alude para uma possível presença de violência e morte no desenrolar da narrativa.



Figura 110 – Fotografia de *Silent Book*, 1998.

---

<sup>87</sup> “Cubatao has a population of 110.000 inhabitants, located near Sao Paulo in southeastern Brazil. They call it “The valley of Death”, a sulfurous pall often hangs in the air, hiding a toxic inferno below. Fish pulled from the city's fetid rivers are blind and mutant. What is endangering Cubatao is the pollution. A study showed that in one given day the 22 giant petrochemical and steel plants pumped into the air some 875 tons of toxic gasses, 473 tons of carbon monoxide, and 182 tons of sulfuric oxide. Although industries have spent \$60 million to reduce pollution, the situation will not have cleaned itself completely.” Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com>>.

E, para acentuar ainda mais o clima de tensão, nas duas páginas seguintes (Fig. 110) um quadro totalmente negro à esquerda, além de manter a uniformidade cromática da obra e evocar o silêncio sugerido em seu título e em outras páginas também escurecidas, força a concentração do espectador, direcionando invariavelmente o seu olhar para a fotografia de um homem em um curral ou em qualquer outro ambiente rústico de chão batido. Sentado sobre uma pedra, com os cotovelos apoiados sobre as pernas e as mãos no rosto, o personagem, (novamente) não identificável por estar cabisbaixo e portar um chapéu de aba larga, parece lamentar algum acontecimento trágico, intensificando, assim, o tom dramático deste início do livro.

Nesse sentido, as fotografias da faca ensanguentada e do homem aparentemente desolado, produzidas respectivamente nos bastidores de uma tourada em Madrid e em um ambiente rústico de Sevilha,<sup>88</sup> encadeiam-se à da casa sombria em Cubatão não para descrever as situações registradas ou narrar os acontecimentos por trás dos elementos de cada uma delas, mas para construir poeticamente, no livro, uma história fictícia, um “fato” novo, uma trama imagética desvinculada, porém, de um lugar, de um tempo e de personagens específicos.

Assim, diante deste processo de reutilização e ressignificação das imagens, uma pergunta se faz necessária: como pensar o documento fotográfico associado às noções de prova, testemunho ou peça de convicção que o definem – tal qual o fizeram as sociedades científicas do século XIX e ainda o fazem jornalismo – como uma imagem detentora da verdade factual, quando uma mesma fotografia pode ter seus sentidos *e status* alterados ao ser rerepresentada em diferentes contextos?

Consideradas “jornalísticas” ou “documentais” quando distribuídas pela *Magnum* e publicadas por revistas que as utilizam, em geral, como reproduções objetivas da realidade, as fotografias de Miguel Rio Branco podem, ao mesmo tempo, adquirir outros significados e ainda ser recebidas como “obras de arte” quando reutilizadas, posteriormente, em novos trabalhos, seja nas paredes de galerias e museus, fazendo parte de uma exposição, instalação ou projeção, seja nas páginas de um livro, compondo uma narrativa, ora sozinhas, ora em dípticos e trípticos ao mesmo tempo contidos em um

---

<sup>88</sup> Tal como a legenda da fotografia de uma casa em Cubatão (Fig. 109), as legendas tanto da imagem da faca ensanguentada ao seu lado (Bastidores de tourada, Madrid, Espanha, 1995) e desta do homem com chapéu (El cabrero, Sevilha, Espanha, 1993) estão disponíveis em: <<http://www.magnumphotos.com>>.



conjunto maior como é o caso das imagens de *Silent book*. Dessa forma, para além da função denotativa e informativa das fotografias nas páginas de uma revista, o que ocorre nesse livro é um tipo de *subversão da noção de prova* desses documentos fotográficos que, dentro da sua complexa narrativa, não se encontram atrelados ao onde, quando e quem indispensáveis nos relatos de cunho realista muito comuns às documentações científicas, ao fotojornalismo e mesmo à chamada “fotografia documental” enquanto gênero associado à prática jornalística e ao seu discurso-verdade, como vimos nos dois primeiros capítulos desse estudo.

De acordo com o curador, escritor e editor brasileiro, Adriano Pedrosa (1999), um dos aspectos mais subversivos na obra de Miguel Rio Branco é a sua resistência em realizar e finalizar a concretização de um trabalho, privilegiando o desenvolvimento de novas possibilidades em termos de inserções, justaposições, formatos e significados. Analisando os modos de produção e circulação do seu trabalho nos últimos anos, ele nota que o artista tem retomado antigos projetos abandonados e também se dedicado à produção de séries limitadas de fotografias e afirma que essas mudanças em sua carreira profissional estão certamente associadas à ampla penetração da fotografia no circuito da arte a partir dos anos 1980. Após salientar que a fotografia continua sendo um meio, mais do que qualquer outro, e mais do que nunca, com distintos *status* contextuais, indo, por exemplo, dos “instantâneos” à “fotografia de moda”, do “fotojornalismo” à “fotografia *fine art*”, Pedrosa, então, destaca que Rio Branco, ao produzir fotografias para diferentes locais – da revista *National Geographic* até o cubo branco do espaço expositivo –, acabou por reunir um impressionante arquivo de imagens que transitam entre os mais diferentes campos, aparecendo e reaparecendo de maneiras variadas.

Atualmente, suas imagens podem transitar por campos vizinhos (em um panorama que, apesar das ocasionais sobreposições, continua tradicionalmente segmentado) e ganhar nova força através de outras construções, contextos, dimensões, formato e suportes. Nesta contínua reinterpretação, uma simples imagem pode aparecer, desaparecer e reaparecer de diferentes formas e em diferentes trabalhos – como uma simples cópia; ampliada e justaposta com uma segunda imagem; impressa em um livro ao lado de uma terceira; ganhando novo tamanho, quadro ou cor; transformada em projeção em uma instalação (PEDROSA, 1999, p. 105-106).<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> No original: “Now his images are able to travel through neighbouring fields (in a panorama which, despite those occasional overlaps, remains traditionally segmented) and gain new potency through other constructions, contexts, dimensions, formats and supports. In this continuous reinterpretation, a single image

A partir dessa perspectiva, percebemos que as fotografias podem ter as suas significações definidas não apenas por aquilo que elas mostram, mas, sobretudo, pela maneira com que são apresentadas. Diferente de boa parte dos meios de comunicação impressos (e televisivos) nos quais o processo de edição de imagens é geralmente muito controlado e voltado à representação supostamente realista do mundo, um livro autoral, editado de forma totalmente independente, torna-se, por vezes, um suporte mais adequado e utilizado por fotógrafos e artistas como Miguel Rio Branco<sup>90</sup> que buscam explorar a natureza polissêmica da fotografia dentro de uma narrativa poética que não se opõe ao real, mas apresenta um relato com diversos níveis de realidade, inviabilizando qualquer tentativa de leitura unívoca do seu conteúdo visual.

Tanto em *Dulce Sudor Amargo* quanto em *Silent Book*, o ato de ver e interpretar as imagens se encontra estritamente ligado à construção das suas narrativas que, em ambas as obras, dá-se a partir da seleção e justaposição das fotografias segundo a sua forma e conteúdo e também sob a influência da linguagem cinematográfica, conferindo-lhes ritmo e interrelação entre as páginas. Entretanto, enquanto o seu primeiro livro *apresenta* um trabalho fotográfico realizado em Salvador, *Silent Book* é o trabalho em si mesmo, dado o seu peculiar processo de produção.

Diferente de *Dulce Sudor Amargo*, na seleção e montagem das fotografias de *Silent Book* há dois aspectos que complexificam significativamente a narrativa. Além de selecionadas a partir de ensaios e séries com temáticas distintas, as fotografias seguem uma sequência heterogênea marcada por saltos e cortes, quebras e retornos, continuidades e descontinuidades que rompem com a noção de tempo linear e evolutivo, jogam com o inconsciente, a memória e a imaginação do espectador e, conseqüentemente, tornam a sua leitura muito aberta, escapando, portanto, de um entendimento lógico, como podemos notar nas páginas seguintes do livro.

---

*may appear, disappear, and reappear in many ways and works – as a single print; enlarged and juxtaposed to a second image; printed on a book next to a third one; gaining new size, frame or colouring; transformed into slide projection in an installation*". (PEDROSA, 1999, p. 105-106).

<sup>90</sup> De acordo com o seu site oficial, o artista possui um total de 16 livros publicados, sem contar os diversos catálogos editados por ocasião de suas exposições nacionais e internacionais. O último deles, intitulado *Maldicidade*, foi publicado em 2014, também pela editora Cosac Naify. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br>>. Acessado em: 10 abril de 2016.



Figura 111 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

A mudança das imagens, do clima de medo e morte nas cenas tensas da porta azul e casa sombrias, da faca e do homem cabisbaixo para uma academia com boxeadores ativos e dispostos marca claramente um corte, uma interrupção na fluidez da narrativa. Nesta passagem do livro, deparamo-nos com um díptico em que três boxeadores se exercitam. À esquerda, um deles, de calção vermelho, treina diante de um espelho que não o reflete, mostrando apenas parte da precária academia com a sua porta empenada, piso desgastado e paredes manchadas e com um aviso que recrimina o uso de bebidas e drogas.<sup>91</sup> Registrado de costas e em movimento, o personagem se converte em um borrão na imagem devido à baixa velocidade do obturador da câmera e torna-se irreconhecível, tal como os seus colegas da página ao lado. Estes, por sua vez, aparecem com mais nitidez na fotografia, embora novamente não tenham os seus rostos revelados por Rio Branco. Enquanto um deles se alonga em uma barra de ferro e exhibe apenas as suas costas musculosas, o outro, de frente, com punhos em riste e o rosto “mal” iluminado, posa para o fotógrafo com altivez ou, mais do que isso, com orgulho, como quem está muito disposto ao retrato e vendo, talvez pela primeira vez, o seu treino e esforço serem valorizados. Afinal, retratar é dar destaque a uma pessoa que, neste caso, foi representada de maneira positiva em um momento sublime de devoção ao esporte, ao prazer físico e, por conseguinte, à saúde e à beleza de seu corpo.

---

<sup>91</sup> Na parede da academia fotografada, pode-se ler o seguinte aviso: “Se você fuma está no lugar errado. Se faz uso de alguma droga está fora daqui agora e já”.



Figura 112 – Díptico de *Silent book*, 1998.

Nas duas páginas seguintes (Fig. 112) a narrativa flui naturalmente, pois permanecemos no mesmo ambiente, tendo, à esquerda, mais um boxeador fotografado de costas, o que não causa surpresa, apesar da impressionante envergadura de seus ombros que tomam quase todo o quadro da imagem. A tonalidade de sua pele negra se assemelha à cor do piso e das paredes da academia, bem como a dos degraus e corrimão da escada que lhe dá acesso, como os vemos na foto à direita. Esta, sim, causa-nos estranhamento. É que há duplicidade de elementos provocada pelo reflexo de um espelho nela não identificável à primeira vista. A entrada ao universo do boxe é marcada, então, por um efeito de *trompe-l'oeil* que amplia as dimensões desta imagem e provoca sobreposições dos objetos registrados na cena, em que a pintura de uma caveira com capacete de boxeador se destaca, sugerindo que o perigo, o medo e a morte possam ser enfrentados pelo treinamento, coragem e fé desses atletas em sua luta diária dentro e fora da academia.



Figura 113 – Díptico de *Silent book*, 1998.

Porém, mais uma vez uma quebra na narrativa provoca uma certa confusão mental no espectador, que começava a se acostumar com a documentação fotográfica da academia de boxe. Trata-se da passagem ao díptico seguinte (Fig. 113), no qual a foto da esquerda

reproduz parcialmente a pintura *O Último Julgamento* (1570), de Martin de Vos (1532-1603), que mostra corpos contorcidos de homens e mulheres nus e seminus sendo puxados por sátiros em direção a uma parte em chamas da tela. Ao seu lado, um emaranhado de ataduras usadas provavelmente por boxeadores como proteção de mãos forma um desenho que muito se assemelha aos personagens da pintura, seja pelos formatos similares dos corpos e das gazes que se encaixam no díptico, seja pela iluminação oblíqua que acentua as sombras e a tonalidade das cores quentes como o laranja, o vermelho e o preto predominantes em ambas as imagens, transformando-as praticamente em uma só “sangrada” em página dupla. Nesse perspectiva, percebemos que luz e cor fazem a foto das ataduras transcender o seu caráter meramente descritivo, impregnando-a de novos sentidos que vão além da representação fidedigna de um objeto de proteção de mãos para boxeadores, sobretudo quando justaposta a uma imagem com personagens fictícios como aqueles que aparecem na pintura ao lado.

Assim, além da influência de seus aspectos formais, somos provocados a buscar (ou imaginar) o sentido de fotografias de realidades extremamente distintas, de mundos diametralmente opostos (real e irreal) como esses do díptico em que um monte de ataduras do universo de luta, fé e coragem do boxe se relacionam de maneira paradoxal com uma “visão das trevas” representada na pintura, que evoca sentimentos de medo e pecado.

Há certamente diversas leituras possíveis nas fotografias de *Silent Book*. Seja como for, está claro que as construções semânticas dos conceitos no livro se dão não apenas pelos aspectos formais das fotos e pelas justaposições em dípticos e trípticos, mas também pelo sequenciamento das imagens nas páginas, no movimento e tempo de sua leitura e do seu folhear. Ou seja, são também a visão do todo e a imaginação por ela provocada no espectador que conferem força conceitual e qualidade poética ao livro, transformando-o em uma obra complexa; uma publicação definitivamente não de contemplação de imagens, mas de associações labirínticas entre os seus documentos fotográficos que, para se transformarem em obras estéticas, demandam ao seu espectador uma “dupla dialética”, tal como salientou Soulages (2010) sobre a “passagem do sem-arte à arte”.

Assim, retomando os seus ensinamentos já destacados no segundo capítulo dessa pesquisa quando foi comentado sobre a recepção das imagens de Eugène Atget como objetos artísticos, essa transformação em obra se torna possível, primeiramente, por meio

de uma “dialética generalizante”, que envolve a passagem de uma foto isolada a um conjunto de fotos, ou seja, um trabalho de contextualização após o qual “uma foto pode assumir uma força, um interesse e uma multiplicidade de sentidos extraordinários” (idem, p. 161). Depois vem uma “dialética particularizante” que, uma vez situada uma foto na totalidade da obra, permite o espectador retornar à foto particular, momento em que ela pode ser recebida em seu isolamento. E é por isso que, explica Soulages (ibidem, p. 162), “uma foto isolada pode escapar, numa primeira visão, a uma recepção estética, e depois, após a dupla dialética, ser recebida como objeto artístico”.

Nessa perspectiva, percebemos que é graças à coerência das fotos escolhidas e à exploração de suas potencialidades dentro da narrativa de *Silent Book* que as suas “simples” imagens podem ser recebidas como documentais e, ao mesmo tempo, como obras de arte. É, portanto, a edição e montagem das fotografias, bem como a sua contextualização (dupla dialética) por parte do espectador, que ampliariam as possibilidades de criação dos trabalhos de documentação, como os de Rio Branco, transformando-os em obras estéticas.

Diante desse contexto, podemos conjugar o trabalho de ressignificação das fotografias empreendido por Miguel Rio Branco com uma de suas falas (RIO BRANCO apud SIZA, 2010, p. 116) sobre a “reflexão do medo ligado à sexualidade” presente tanto na instalação *Porta da escuridão* – de onde migraram algumas imagens para *Silent Book* – quanto nesse livro, a fim de melhor analisarmos o fragmento da pintura de Martin de Vos (Fig. 114) e como ele se associa a outras sequências de fotos desta publicação.



Figura 114 – Fotografia de *Silent Book*, 1998.

Nessa pintura homens e mulheres parecem envergonhados pelo “pecado” da nudez e do sexo e são levados à força pelos sátiros, essas divindades menores da natureza com aspecto de homem e cauda e orelhas de asno ou cabrito que, segundo a mitologia grega, viviam nos campos e bosques onde mantinham relações sexuais com as ninfas. Juntos, sátiros e ninfas seguiam o cortejo de Dionísio, deus das festas, dos vinhos, da insânia, protetor dos que não pertencem à sociedade convencional e símbolo de tudo o que é caótico, irracional, perigoso e inesperado. Este contexto mitológico pode ser trazido aqui para elucidar outras passagens do livro nas quais esse fragmento da pintura fotografado por Rio Branco encontra eco. Afinal, nessas passagens vemos fotografias que remetem, direta ou indiretamente, ao desejo sexual e ao erotismo, sendo justapostas, precedidas ou sucedidas por imagens de aspecto diabólico ou por representações divinas que os reprimem.



Figura 115 – Sequência de *Silent Book*, 1998.

Uma dessas sequências (Fig. 115) traz um díptico no qual vemos na página da esquerda um tronco nu de mulher moldado à cera e fotografado frontalmente por Rio Branco. Pela perfeição das formas, não reconhecemos de imediato a artificialidade do corpo feminino, provavelmente encontrado em algum museu de história natural, já que a sua única vestimenta é uma rústica pele de animal como as que usavam os nossos antepassados. Porém, independente da sensação de dúvida quanto à sua artificialidade, a

beleza e a sensualidade do corpo com os seios à mostra, somadas à sua coloração avermelhada, ataçam o olhar e podem despertar instintos eróticos do seu espectador que, ao mesmo tempo, é tomado por estranhamento e medo diante da imagem ao lado. Nela, flores de jambo<sup>92</sup> caídas sobre as raízes da árvore ou sobre uma folha seca de palmeira adquirem a forma de uma imensa mão coberta de pêlos vermelhos e com garras monstruosas que parece sair de um buraco negro e querer saltar do quadro da página para, talvez, puxar a “mulher-pecadora” ao lado e levá-la para um outro plano, para uma “sociedade não convencional”, onde também viveriam, segundo a mitologia grega, os sátiros da pintura apresentada anteriormente. Além disso, a mão sobre os seios da mulher de cera na foto à esquerda ecoa a “mão de jambo” da imagem ao lado e faz com que as flores sejam lidas como garras. Nesse sentido, o sentimento de medo ligado à sexualidade permanece na obra por meio desse díptico, mas também do tríptico em que ele se transforma com o desdobrar de mais uma página nessa passagem do livro.

A terceira fotografia desse grupo (Fig. 115), além de possuir a mesma iluminação sombria e cores saturadas com a predominância do vermelho e o negro das imagens ao lado, apresenta dois homens também cortados pelo enquadramento na altura de suas cinturas e pescoços, assim como o tronco nu da personagem de cera. Pela quantidade de pessoas ao seu redor, eles parecem participar de alguma festa ou celebração. Enquanto um deles aparece envolto em uma colcha de seda, tal como está a mulher de cera em sua pele de animal, o outro, no segundo plano da foto, mantém a sua mão sobre o peito esquerdo exatamente como ela também o faz. Assim, fotografados em contextos distintos, mas unidos nesse tríptico pelo jogo de mãos, pela ausência de rostos e, claro, pelos corpos seminus que evocam sensualidade e erotismo, a mulher de cera e os dois homens compartilham agora uma nova realidade de medo provocada pela figura de aparência diabólica da imagem ao centro.

Embora a questão do medo ligado à sexualidade apareça em algumas partes do livro, é importante lembrarmos que Rio Branco faz uma ressalva, observando que, diferente da instalação *Porta da escuridão*, em *Silent Book* esta relação se encontra “em um plano secundário”, como diz o fotógrafo (apud, SIZA, 2010, p.116). De fato, entre os temas abstratos possíveis de serem identificados no livro (como medo, sexualidade, religião, resistência, sonho, memória etc.), podemos perceber o reaparecimento de questões

---

<sup>92</sup> A legenda da fotografia, “Flores de jambo, casa do Tunga, Rio de Janeiro, c. 1985”, pode ser encontrada em outra publicação do fotógrafo (RIO BRANCO, 1998a, p. 146).



recorrentes em sua obra, tais como a violência, a passagem do tempo e, conseqüentemente, os sinais que remetem ao binômio vida-e-morte.



Figura 116 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

Os símbolos religiosos estão presentes em muitos momentos da narrativa de *Silent Book*, ora em cenas de igrejas católicas, ora em registros de pinturas sacras, ou ainda representados por meio de pequenos objetos, como é o caso de uma das fotos do díptico acima (Fig. 116) em que uma cruz cristã se encontra provavelmente sobre a lápide de um túmulo. O nome do falecido, Benedito Braz da Silva, pode nela ser lido, embora Rio Branco, mais uma vez, não tenha tido a intenção de identificar o seu personagem ao optar pela apresentação do objeto de ponta-cabeça. Afinal, o que se buscou aqui não foi representar o fato de um determinado falecimento, mas a manutenção de temas abstratos no livro.

Se por um lado esta cruz, entre os seus diversos sentidos, é principalmente um signo de veneração aos ensinamentos e vida de Cristo, por outro lado, quando exposta de cabeça para baixo, ela simboliza também o anticristo, o satanismo, a morte e as forças pagãs. Desse modo, os binômios vida-e-morte, bem-e-mal se juntam à relação medo-sexualidade mantida também neste díptico que associa antagonicamente a cruz, símbolo sagrado para a Igreja, a um preservativo, método contraceptivo condenado por esta instituição religiosa por vulgarizar o sexo e transformá-lo, grosso modo, em um ato de morte de uma nova vida.

Contudo, apesar desta dicotomia simbólica nas imagens, as suas características formais aproximam estes objetos já que, além de registrados em leve *plongé* e impressos nas páginas centralizados e em escalas idênticas, ambos exibem a mesma aparência de

desgaste e abandono. Neste sentido, este trabalho ganha contornos paradoxais ao colocar em confronto objetos tão heterogêneos, cujas associações se complexificam ainda mais com os desdobramentos das páginas do livro para a formação de trípticos que, nessa passagem, abordam novas questões como, por exemplo, o tempo e a memória.



Figura 117 – Trípticos de *Silent Book*, 1998.

Os dois trípticos (Fig. 117) advindos dos possíveis desdobramentos do díptico “cruz e preservativo” escondem, a cada momento, um desses dois elementos e fazem surgir duas novas imagens que com eles (agora separados) dialogam. No primeiro, formado pela virada da página à esquerda, deparamo-nos com imagens de objetos em estado de abandono. A maçaneta enferrujada e coberta por teia de aranha, o detalhe de uma parede com ranhuras e pintura desgastada e, novamente, o preservativo usado e jogado ao chão indicam a passagem implacável do tempo e expõem os efeitos em suas superfícies. Dessa vez, é a força do tempo expressa na maçaneta e na parede, e não mais a condenação religiosa materializada pela cruz naquele díptico (Fig. 116), que afeta o preservativo, livrando-o da outrora conotação maculada de um ato sexual sem o “sagrado” propósito de reprodução para agora lhe outorgar o simples sentido de lixo, de descarte que serviu, porém, como protetor contra doenças e, portanto, da vida. Ademais, a foto da maçaneta com teia de aranha, tal como as imagens da “porta da escuridão” no começo do livro e da escadaria de entrada da academia de boxe, transcende o significado primeiro de uma porta qualquer. Ela sugere uma passagem há muito tempo fechada, uma interdição e, portanto,

um contexto maior de mistério que Rio Branco vem criando com a meia luz, os cortes e outros artifícios que se afastam da representação exata e da clareza documental, servindo aqui ao tema da sexualidade e sua condenação moral e religiosa.

Já se desdobrarmos a página à direita teremos um segundo tríptico, quando então as fotografias do preservativo, da parede e da maçaneta dão lugar a um muro deteriorado e a um relógio empoeirado que neste momento dialogam com a cruz. O tempo é, mais uma vez, a questão central neste novo conjunto. Afinal, a fotografia de um relógio, aparentemente fora de funcionamento, evoca uma parada no tempo e no próprio transcorrer da história, levando-nos imaginariamente a uma época distante no passado. E é aí que a memória também pode ser um conceito importante na narrativa do livro, pois nos possibilitaria recordar (ou imaginar) um cenário histórico de guerra em Paris que, neste tríptico, encontrar-se-ia representado na fotografia do monumento do Arco do Triunfo cravado a balas, como a sua legenda, encontrada em uma outra publicação de Rio Branco, confirma-nos.<sup>93</sup> Nessa perspectiva de interpretação, a imagem da cruz, antes voltada à condenação do sexo, é “contaminada” por fotos que sugerem um passado de guerra, violência e morte e, em sua instabilidade simbólica, poderia ser vista agora como um contraponto, atuando então como uma metáfora de luta pela paz e fé entre os homens.

Cabe aqui ressaltar, mais uma vez, que estas fotos são representações figurativas. São registros de objetos os quais não sofrem abstração de suas formas, possuindo, por isso, uma estreita proximidade com o referente, com o real. No entanto, como bem pontuou o filósofo francês Edgar Morin (2016), “há sempre algo a mais – uma espécie de magia latente – no desdobramento do real representado pela fotografia ou pelo cinema do que no real em si”.<sup>94</sup> E em *Silent Book* esse algo a mais, essa magia é evidenciada não apenas pela fragmentação e isolamento destes objetos (e corpos) fotografados, mas, sobretudo, pela maneira com que o seu autor os edita e os monta em suas páginas. Em suma, é no processo de construção do discurso imagético do livro que as suas fotografias (muitas delas oriundas de encomendas comerciais, de pautas jornalísticas, de trabalhos de *documentação*)

---

<sup>93</sup> No livro-catálogo da exposição de Miguel Rio Branco *Plaisir la douleur*, realizada em 2005 na Maison Européenne de la Photographie, em Paris, é apresentada uma sequência de quatro páginas com imagens de parte do monumento cravado a balas e com as seguintes legendas: “*Trous de balles*, (Buracos de balas), 1993” e “*Arc du triomphe*, 1993/2001” (RIO BRANCO, 2005, p. 106-109).

<sup>94</sup> No original: “*Il y a toujours quelque chose de plus dans le dédoublement du réel (photo, cinéma) que dans le réel. Une espèce de magie latente*” (MORIN, 2016).

adquirem novas significações e têm a sua natureza polissêmica revelada, subvertendo assim a noção de prova ou testemunho atribuída ao documento fotográfico.

Sobre o processo de subversão do documento fotográfico e do próprio *status* documental de sua obra, Rio Branco comenta que:

A base da fotografia ou do cinema, quando tomada sobre o real, acaba sempre tendo um lado documental, a *construção* que você faz depois é que acaba dirigindo ela para *outro lado*. Você pode usar pedaços e serem sempre documentos. Agora a construção já vira outra coisa (RIO BRANCO apud CHIODETTO, 2007, grifo nosso).

É interessante percebermos aqui como Miguel Rio Branco enxerga a importância do processo de pós-produção da fotografia (e do cinema) como responsável pela alteração de seu *status*. Pelo seu comentário acima e em muitas de suas entrevistas, é possível deduzirmos que do “outro lado” daquilo que ele considera “documental” estaria a criação artística, fruto, no seu caso, da construção com documentos que representariam não a realidade, mas o seu olhar, a sua expressão pessoal sobre a realidade ou, como ele diz, a sua “experiência com a vida”. Assim, de um lado, a sua ideia de “documental” parece se basear na definição de um gênero que, apesar das complexidades conceituais e históricas que o foram moldando ao longo do tempo, como vimos no segundo capítulo dessa pesquisa, consolidou-se com a prática fotojornalística de representar e narrar descritiva e objetivamente a realidade visando atender a jornais e revistas em seu compromisso com a verdade. De outro lado, para Rio Branco, os seus “trabalhos mais interessantes”, entendidos como trabalhos artísticos, seriam aqueles que “questionam” e “arrebentam” a realidade. Ou seja, são aqueles que *reconstruem a realidade* a partir do seu ponto de vista, tratando-se ainda de trabalhos “autorreferenciais”, como ele chegou a considerar a sua obra.

[Ela] é bastante autorreferencial. Houve momentos que fiz trabalhos solicitados por razões profissionais, mas a origem da minha obra é autorreferencial: somos eu e o mundo, o mundo e eu, sempre. Não objetivo a publicação em revistas como a *Life*, a *Geo* ou a *National Geographic*, mesmo que eu tenha realizado trabalhos deste tipo por motivos financeiros. A edição final era sempre decepcionante. [...] As fotos que eu procurava tinham que representar minha experiência com a vida. Só que isso acontecia na edição final, que nunca ou quase nunca era realizado para as fotos publicadas pelas revistas. [...] Existem alguns trabalhos em que eu consegui, de alguma forma inconsciente, explorar o questionamento da

realidade. Os meus trabalhos mais interessantes são os que arrebatam a realidade através da fotografia (RIO BRANCO apud BOUSSO, 2012a, p. 16, 36 e 44).

Ainda sobre esse assunto, Rio Branco reconhece que “o documental é base do meu trabalho, a questão da realidade, do que existe” (apud PERSICHETTI, 2008a, p. 35), porém, ele admite em seguida que “a *desconstrução* dessa base documental muito forte fica mais do que clara em livros como *Silent Book*, *Entre os Olhos* e mesmo *Notes on The Tides*” (idem), todos realizados a partir do final dos anos 1990.<sup>95</sup>

Apesar de as estratégias poéticas utilizadas por Rio Branco demonstrarem em *Silent Book* um tipo de reconstrução da realidade em forma de ficção, ao desconectarmos a relação entre as suas fotografias e o real (ou o mundo exterior), podemos, por vezes, considerar exageradamente este livro como uma representação *somente* da experiência do fotógrafo com a vida. Ou seja, podemos tomá-lo como uma experiência exclusivamente autorreferente, o que implica pensarmos que as suas fotos seriam capazes de falar apenas de si próprias e, claro, do seu autor, e não dos ambientes, pessoas e objetos nelas registrados. Porém, sabemos que, a despeito da narrativa ficcional e imaginária de *Silent Book*, podemos reestabelecer algumas conexões entre as suas imagens e o mundo real. Afinal, ainda que não tenhamos vivido as experiências de Rio Branco, é inegável que os temas construídos nesta obra podem permear as nossas vidas e que podemos sentir, interpretar, aprender e até mesmo nos identificar com as coisas, os lugares, os personagens e as questões *documentadas* em suas fotografias.

---

<sup>95</sup> *Entre os olhos, o deserto* foi primeiramente montada como instalação composta de três projeções com aproximadamente 400 imagens coloridas apresentadas como dípticos ou trípticos. Elas eram projetadas numa parede na qual se escravavam barras de ferro e objetos utilitários como, por exemplo um ventilador. O trabalho foi montado no *InSite* de San Diego na Califórnia (1997), na Fundación La Caixa na Espanha (2000), na exposição *Pele do Tempo* no Centro de Arte Helio Oiticica (2000), entre outros locais, antes de virar livro homônimo publicado, em 2001, pelo Cosac & Naify. Além das fotos, a publicação trazia um DVD com o registro da instalação e o texto “Entre os olhos, o deserto: no escuro”, escrito pelo crítico de fotografia norte-americano David Levi Strauss. *Notes on the tide* foi publicado em 2006 pela editora do Groninger Museum, da Holanda. Trata-se de um pequeno livro em formato de caderno de notas com anotações e desenhos muito pessoais de Miguel Rio Branco que se misturam a fotos de vários dos seus projetos anteriores como *Negativo Sujo* (1978), além de retratos feitos em prostíbulos em Luziânia, Goiás, e no Pelourinho, em Salvador.

Neste contexto, há um aspecto que chama a atenção. Uma parte considerável de *Silent Book* (pelo menos um terço) é composta por fotografias extraídas do ensaio realizado durante dois anos na Academia de Boxe Santa Rosa, localizada na Lapa, Rio Janeiro, onde Rio Branco envolveu-se e documentou, às vezes de maneira muito íntima, os seus personagens, a maioria pertencente a classes vulneráveis e economicamente desfavorecidas (boxeadores, jovens prostitutas, meninos de rua, policiais e marginais). Assim, além de resultar na exposição *Santa Rosa*, realizada em 1998 na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, e ter algumas de suas fotos expostas na instalação *Out of nowhere*, este ensaio foi significativamente usado em *Silent Book*, contribuindo de modo decisivo na construção da trama visual do livro e conferindo-lhe ainda um caráter politicamente engajado que pode ser observado pela maneira com que Rio Branco constrói positivamente a representação de seus personagens.

Como vimos em algumas passagens de *Silent Book* analisadas anteriormente, as fotografias do ensaio *Santa Rosa* permeiam toda a sua narrativa e marcam momentos de quebra em sua leitura. Afinal, elas mostram boxeadores esbeltos e suados em estado de prazer e exaltação ao corpo e ao esporte que contrastam com a sensação de medo evocada pelas cenas sombrias nas imagens de objetos e representações religiosas. No díptico abaixo (Fig. 118), por exemplo, boxeadores e prostituta demonstram confiança, despreocupação e até certa indiferença com a presença do fotógrafo que, por sua vez, registra-os natural e dignamente, dissolvendo o sentimento de culpa ou censura ao sexo provocado pelas justaposições de corpos seminus, extratos de pinturas maniqueístas e figuras de aparência diabólica que aparecem ao longo do livro.



Figura 118 – Díptico de *Silent Book*, 1998.

Na imagem da esquerda, um boxeador é fotografado em *contra-plongé*, ângulo que, ao situá-lo visualmente “acima” do espectador, engrandece-lhe e, conseqüentemente, confere-lhe um ar de respeito e superioridade. De peito, pescoço e cabeça erguidos e com olhar fixo ao alto, ele parece orar e confiar a sua vida (e não temer) a um poder divino, pedindo-lhe, talvez, força para prosseguir na luta corporal dentro do ringue e na batalha pela sobrevivência diária fora dele. De fato, em sua expressão não há medo a nada. Ao contrário, a sua figura é austera e segura. Já na fotografia da direita, um casal é registrado em um cômodo íntimo, talvez em um banheiro ou vestiário da academia. Ele, com a pele suada, aparece curvado diante de uma pia e ela, com os seios à mostra, observa-o com ternura, indicando o clima de intimidade entre os dois e sugerindo que estejam se limpando após se relacionarem sexualmente. Fotografado sob uma luz incandescente que, refletida em uma parede vermelha, acentua ainda mais as tonalidades quentes da cena e reforçam a sensualidade dos seus corpos, o casal então se aproxima não só física como formalmente do boxeador da imagem ao lado, cuja pele, também suada, possui cor semelhante. Esta aproximação confere ao díptico uma carga semântica positiva ao criar uma atmosfera salutar e revigorante de devoção ao corpo e ao prazer sexual destituída, todavia, de qualquer sentimento de pecado ou culpa moral. Assim, não há condenação ao sexo tampouco vergonha por parte dos personagens pelos seus corpos *seminus*.

Embora não tenha objetivado adaptar o trabalho realizado na Academia de Boxe Santa Rosa a um gênero chamado “documental” nem mesmo usar as imagens dos boxeadores como prova da sua identidade dentro de uma narrativa factual sobre a realidade daquele ambiente, Rio Branco as produziu a partir de um processo que se assemelha ao de documentações tradicionais. Ou seja, o trabalho na academia de boxe – tal qual aquele produzido entre as prostitutas do Maciel, no Pelourinho, em 1979 – constitui-se de um ensaio de longa duração que reúne um conjunto de documentos visuais sobre um lugar e os seus personagens. Assim, como este trabalho é fundamental na produção de *Silent Book*, poderíamos dizer que este livro se beneficia de dois componentes muito tradicionais que o manteriam também no campo documental: a prática do ensaio e o olhar engajado do seu autor na representação de determinados grupos sociais historicamente estigmatizados como boxeadores e prostitutas que, em suas imagens, são registrados em estado de altivez e resistência.

Entretanto, diferente de *Dulce Sudor Amargo*, cuja narrativa é constituída por dois ensaios que contam uma história sobre uma cidade específica com locais e personagens identificáveis, *Silent Book* não se resume ao trabalho na Academia de Boxe Santa Rosa. Ao fragmentar e isolar os objetos e corpos dos seus contextos e combinar fotografias selecionadas a partir de diferentes trabalhos, Miguel Rio Branco apresenta neste livro uma narrativa que desconstrói os temas originais de cada um deles e constrói um mundo imaginário, superando os limites espaciais e temporais das imagens e transcendendo a narração de assuntos concretos, de fatos e acontecimentos e a própria descrição objetiva de pessoas, lugares e coisas, características muito comuns ao fotojornalismo e aos ensaios tradicionais da “fotografia documental”, gênero a ele associado em meados do século XX.

Ademais, esta fragmentação de objetos e corpos operada na maior parte das fotos de *Silent Book* é mais uma das formas de Rio Branco afirmar a sua poética expressiva e o seu olhar pessoal sobre o mundo, o que o diferencia também do “estilo documental” de Evans, cujos preceitos da neutralidade e do apagamento do fotógrafo diante do objeto tinham como um dos pré-requisitos não apenas a frontalidade, mas igualmente a “globalidade”, ou seja, a “vista duplamente frontal e integral” das coisas e seres fotografados (LUGON, 2011, p. 207).

Diante deste contexto, percebemos que Miguel Rio Branco não rompe com a fotografia direta, nem com a prática do ensaio engajado, que eram algumas das características que ajudaram a consolidar e, ao mesmo tempo, *confinar* a ideia de “fotografia documental” dentro de um gênero – tal como o fotojornalismo – voltado à produção de relatos factuais, logo ao uso do documento fotográfico como prova e representação realista do mundo. Porém, ao misturar diferentes séries e ensaios em *Silent Book*, Rio Branco explora um processo dinâmico de montagem dos documentos fotográficos nas páginas deste livro que envolve, em seu folhear, em suas dobras e desdobras, combinações variáveis de fotografias, cujos sentidos nunca são fixos dentro da sua narrativa. Assim, ao revelar a natureza polissêmica destes documentos e subverter a sua noção de prova, este modo poético de justapô-los e organizá-los em uma sequência não-linear amplia as possibilidades de criação no documentário fotográfico contemporâneo, aproximando-o do campo das artes visuais e dos seus processos experimentais que, em geral, não buscam a verdade última nas imagens nem mesmo apresentam temáticas claramente definidas.



Ao analisarmos a sua trajetória profissional, percebemos que Rio Branco, desde os anos 1970, com *Negativo Sujo*, já direcionava a sua produção fotográfica ao campo da arte e buscava a abstração temática através da construção de narrativas poéticas nas quais ele combinava documentos fotográficos oriundos de diferentes épocas e locais. No livro *Dulce Sudor Amargo* (1985) há, claramente, aspectos documentais que o associam ao trabalho do fotojornalista engajado na documentação de temas sociais e, sobretudo, na denúncia das mazelas de Salvador no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. A obra apresenta, portanto, uma história sobre esta cidade em um período determinado por meio de um conjunto de fotografias que destacam uma região e personagens identificáveis vivendo à margem da sociedade e das políticas públicas da época. Entretanto, *Dulce Sudor Amargo* não se limita à crítica social na medida em que mistura a documentação da vida cotidiana na comunidade do Maciel, no Pelourinho, com o olhar pessoal do fotógrafo, que encontrou nas ruínas dos casarões do bairro e no corpo dos seus moradores as metáforas essenciais para a construção de uma narrativa ao mesmo tempo poética e politicamente engajada.

Ainda que os seus trabalhos marcadamente documentais, com temáticas mais facilmente identificáveis comecem a se flexibilizar ao longo dos anos 1990 com a produção de suas instalações multimídias e com o seu distanciamento da *Magnum* e do mercado editorial, é principalmente com *Silent Book* que Rio Branco atinge, até aquele momento, o ponto mais emblemático na sua busca pela autonomia da linguagem fotográfica e pelo desligamento do “onde”, “quando” e “quem” das suas imagens, referências obrigatórias tanto nas documentações científicas do século XIX, quanto no fotojornalismo e nos trabalhos tradicionais do gênero documental. Como vimos, além de não apresentar legendas ou quaisquer tipos de textos introdutórios explicativos, este livro mistura em sua narrativa fotografias de épocas, lugares e mesmo de projetos distintos, agrupando-as em dípticos e trípticos que, ao se beneficiarem de uma diagramação e montagem muito dinâmica, subvertem de maneira poética a noção de prova do documento fotográfico.

No entanto, é preciso salientar que, se por um lado, este processo de subversão poética do *documento* coloca em xeque o seu valor de prova, por outro lado, sinaliza as potencialidades do seu uso no sentido mais amplo do termo (para retomar aqui a sua noção original): o de registro (textual, sonoro, fílmico, fotográfico) que, realizado a partir de um

estudo de longa duração, reúne um conjunto de informações que pode *ensinar* algo a seu espectador; um ensino, no caso de Rio Branco, não por meio de fotografias com mensagem unívoca e verdade absoluta, mas através de narrativas polissêmicas cujo alcance dos seus múltiplos significados demanda tempo de análise e interpretação por parte do seu espectador.

Assim, é possível afirmar que os trabalhos de Miguel Rio Branco, ao romperem não com a prática de documentação, mas com os padrões historicamente instituídos para a criação e consolidação de um gênero chamado “fotografia documental”, contribuíram para o processo de transposição das fronteiras que insistiam em separar o documentário fotográfico das artes visuais no Brasil, apontando ainda para um momento de transição entre os períodos moderno e contemporâneo na fotografia brasileira. Embora os fotógrafos modernistas brasileiros ligados tanto às revistas ilustradas quanto aos fotoclubes, com destaque para Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca do Foto Cine Clube Bandeirantes, tenham, sobretudo nos anos 1960, marcado uma mudança no uso da fotografia, utilizando não apenas como meio de comunicação, mas também de expressão artística, a fotografia como obra de arte encontrava-se até então, no Brasil voltada às técnicas, estéticas e temáticas clubistas, que, a partir do final dos anos 1970, porém, começam a ser questionadas por alguns profissionais como Rio Branco. Ao explorar a fotografia para além da questão da linguagem, seus trabalhos, muitos deles oriundos de pautas jornalísticas e ensaios documentais, buscam construir a representação do Outro a partir não apenas de uma abordagem poética e politicamente engajada, mas também de uma relação ética e dialógica, sendo inseridos ainda em territórios outrora restritos a trabalhos concebidos com propósitos estritamente estéticos como museus e galerias, tanto no país quanto no exterior.

## 5. Mario Cravo Neto e a poética da mitologia afro-brasileira

Este quinto e último capítulo da pesquisa, além de apresentar brevemente o percurso profissional de Mario Cravo Neto, analisará dois dos seus mais de vinte livros, os quais nos permitirão refletir sobre a sua maneira singular de fotografar os temas afro-brasileiros que marcam a cultura e a religiosidade de sua terra natal, a Bahia. Diferentemente de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco, Cravo Neto não trabalhou em jornais, revistas, agências de imagens ou qualquer outro tipo de veículo de comunicação da imprensa brasileira ou internacional, mas, embora não tenha passagem pelo jornalismo ou mesmo pelo universo das publicações editoriais de caráter documental, a maior parte de sua obra se concentra na fotografia, dentre outras linguagens artísticas. Ao longo de mais de quarenta anos da carreira como artista, ele experimentou o desenho, a pintura, a escultura; porém, escolheu a imagem fotográfica como o principal meio para se expressar, envolver-se e documentar o povo baiano e as suas manifestações populares e religiosas, tanto no ambiente sagrado das igrejas e terreiros de candomblé, quanto no ambiente profano das ruas, mercados, feiras, praia e fortes de Salvador.

Em *Bahia*, o seu primeiro livro, publicado em 1980, reúne-se um conjunto de fotografias que homenageia essa cidade. São, em sua maioria, retratos do povo e das suas paisagens urbana e natural, que, em linguagem tradicionalmente documental, apresentam os aspectos sociais, culturais e religiosos da capital baiana. Entretanto, há nessa obra algumas imagens as quais subvertem o cânone da fotografia e se distanciam da ideia de espelho do real, o que é conferido por meio de sombras e silhuetas, bem como de desfoques e borrões provocados, respectivamente, pela contraluz ou iluminação precária e pelo uso de baixas velocidades do obturador da câmera. Ademais, há fotografias com cortes diferenciados que trazem, em alguns casos, pessoas de costas ou ainda objetos inusitados como um cubo de gelo, pinturas na parede etc. Estes são alguns dos aspectos formais que já evidenciaram, no começo de sua carreira como fotógrafo, aquilo que ele extrapolaria em seus trabalhos futuros, como, notadamente, no seu mais emblemático livro, *Laróyè*. Nele, além de efeitos visuais, Cravo Neto adere a estratégias ficcionais de encenação e, sobretudo, de ressignificação simbólica dos corpos de pessoas e animais e também de objetos registrados nas ruas de Salvador a fim de afirmar a ancestral carga espiritual presente no homem baiano e no ambiente que o rodeia e, mediante ela, sugerir a

presença, em Salvador, de Exu, um dos mais complexos orixás do panteão dos deuses iorubanos.

Embora *The eternal now* (O eterno agora, 2002), que reúne uma série de retratos produzidos em estúdio por Mario Cravo Neto ao longo das décadas de 70 e 90, seja o seu trabalho mais conhecido e o qual rendeu-lhe projeção internacional, nossa análise vai se concentrar sobre estes dois livros cujos processos de produção mais se assemelham aos adotados tradicionalmente no campo da documentação, ou seja, àqueles em que o fotógrafo trabalha a partir de cenas e personagens reais. Afinal, a ideia é examinar como a fotografia dita “documental” se transformou sem necessariamente extrapolar totalmente os seus procedimentos tradicionais como, por exemplo, com a realização de fotos previamente pensadas em estúdio.

### **5.1 Breve biografia e percurso profissional de Mario Cravo Neto**

Mario Cravo Neto nasceu em 1947, na cidade de Salvador, Bahia. Filho do escultor Mario Cravo Junior, ainda muito jovem recebeu dele as primeiras orientações no campo do desenho e da escultura e beneficiou-se do fértil ambiente cultural e artístico da sua casa, onde o seu pai mantinha o ateliê e recebia muitas pessoas como escritores, pintores, fotógrafos, capoeiristas, viajantes etc. Embora o início de sua formação tenha se dado em sua própria casa, foi durante uma estada em Berlim, em 1964, que Cravo Neto, acompanhando o seu pai em um programa de residência artística, começou as suas experiências em escultura e fotografia. Nessa época, Cravo Neto pôde realizar viagens à Espanha e Itália com a sua família para conhecer lugares e museus e também se relacionar com artistas e intelectuais de outras partes do mundo, especialmente com o pintor Emilio Vedova e o fotógrafo Max Jacob com quem esteve em contato direto. Ainda em Berlim, assistiu a uma regência do maestro Stravinsky e também uma apresentação do jazzista norte-americano Miles Davis. Assim, impulsionado por esta rica atmosfera artística na capital alemã, ele passou a dedicar a maior parte do seu tempo ao trabalho criativo.



Figura 119 – Autorretrato de Mario Cravo Neto.  
(Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/>>).

Em 1969, Mario Cravo Neto conheceu em Salvador aquela que seria a sua primeira esposa, a dinamarquesa Eva Christensen, com quem o baiano ficaria casado até 1982 e teria dois filhos, Lua Diana e Christian. Eva morava em Nova York e estava de passagem pela Bahia como parte de sua viagem pela América Latina quando foi apresentada a Mario Cravo Junior que, nessa ocasião, perguntou-lhe se ela gostaria de conhecer o interior da Bahia com o seu filho. Mariozinho – como Cravo Neto era carinhosamente chamado pelos amigos – estava com viagem marcada para Cachoeira, no Recôncavo Baiano, e Eva para lá partiu no dia seguinte com o jovem fotógrafo. Era feriado de São João. A cidade estava em festa e com as portas das casas todas abertas para que todos os viajantes pudessem comer e beber à vontade (MOURA, 2013, p. 15). Eva Christensen (2013, p. 157) lembra que ficou “totalmente apaixonada por aquela atmosfera” e também impressionada com o vigor de Cravo Neto, o qual passava os dias inteiros fotografando. Ela relata ainda que o acompanhava como uma espécie de assistente, carregando o tripé, o estojo da câmera e fornecendo-lhe as lentes objetivas. Com esta aproximação, eles acabaram se apaixonando e Eva decidiu cancelar a continuação da sua viagem pela Argentina e Venezuela para, em vez disso, com ele viajar por Minas Gerais. Segundo Eva (idem, p. 159), como a sua estadia na Bahia foi se prolongando, Cravo Neto viu ali a sua chance de ir à Nova York para morarem juntos. “Eu era”, conta ela, “como a ‘passagem’ para as suas experiências artísticas e para a vida longe de seu ambiente protetor”.

A fim de conseguir não apenas um espaço de aprendizagem, mas também o visto de entrada para os EUA, eles escreveram para vários artistas em Nova York como Frank Stella, David Smith, Louise Bourgeois, Louise Nevelson, entre outros, pedindo que aceitassem Cravo Neto como seu o aprendiz. Apenas um deles – Eva não se lembra quem – respondeu-lhes, mas negativamente. Então, apesar da aversão de Cravo Neto a escolas,<sup>96</sup> a solução encontrada foi a obtenção de um visto de estudante por meio de sua inscrição na *Art Students League*, onde ele estudaria sob a orientação de Jack Krueger, um dos precursores da arte conceitual.

No curto e intenso período de um ano, entre 1969 e 1970, Mario Cravo Neto viveu experiências que contribuíram de maneira significativa para a sua formação pessoal e profissional. Primeiramente, Eva e Mario alugaram um pequeno apartamento no *Lower East Side*, na época um dos bairros mais baratos da cidade. Embora o imóvel fosse precário e o seu proprietário um senhor mafioso que muito os importunava, eles buscaram superar as dificuldades, inclusive financeiras, e aproveitar as oportunidades que a metrópole lhes oferecia. A disponibilidade de livros e materiais para a produção artística em pintura, escultura e fotografia impressionava Cravo Neto, que também visitava galerias e museus.

Era tempo do expressionismo abstrato e ele, desde que ali chegou, entrou em contato com a obra de alguns de seus artistas favoritos como Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock e Willem de Kooning. O movimento hippie e o rock psicodélico daquele período também o deixaram maravilhado. Além de músicos brasileiros como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Dorival Caymmi, ele escutava Bob Dylan, Janis Joplin, The Beatles e ele chegou a ver Jimmy Hendrix de muito perto durante um concerto realizado na noite de réveillon dentro de um velho cinema em Fillmore East. Cravo Neto foi também muito influenciado por Andy Warhol, na época o líder da vanguarda nova-iorquina, e todo o seu grupo, que envolvia vários artistas como o músico e compositor Lou Reed e a banda The Velvet Underground. A essas influências, somou-se ainda o uso de drogas: Eva Christensen (MOURA, 2013, p. 161) conta que Cravo Neto começou a fazer experiências com LSD. Além disso, fumar maconha era um hábito quase diário.

---

<sup>96</sup> Eva Christensen (2013, p. 159) observa que Cravo Neto “havia passado por uma espécie de doutrinação: deve-se ‘pôr a mão na massa’, em vez de investir o tempo em livros”. Em entrevista a Nadja Vladi e Tatiane Mendonça, o artista confirmou a sua aversão aos estudos formais: “Fiz até o colegial porque não teve jeito, mas não tinha saco” (VLADI; MENDONÇA, 2009, p. 14).

Nesse contexto de experiências culturais e sensoriais diversas, incluindo assistir a shows de rock, visitar museus, ler livros, escutar músicas, vivenciar a atração de drogas lisérgicas e perambular por diversos bairros da cidade, Mario Cravo Neto trabalhou de maneira incansável a pintura, a escultura e, paralelamente, a fotografia. Após se mudarem para o ateliê no número 46 da *Grand Street*, Mario e Eva tiveram sua situação de moradia estabilizada. Ele então matriculou-se na *Art Student League*, passou a ter uma certa rotina e, introduzido pelo seu professor, Jack Krueger, na arte conceitual e na arte da terra (*Earth Art*), Mario começou a pintar e realizar esculturas em acrílico baseadas no processo do *terrarium*, uma forma de criar plantas em cilindros fechados. Enquanto as suas esculturas voltavam-se para as formas da natureza, as suas pinturas eram abstratas, ainda que traços de mar, céu e flores podiam ser nelas percebidos por meio das cores vivas como os azuis e os verdes, indícios claros da saudade que ele sentia da natureza da sua terra natal, a Bahia (CHRISTENSEN, 2013; MOURA, 2013).

A escultura e a pintura eram meios de expressão os quais Cravo Neto já vinha utilizando desde a sua adolescência em Salvador e, embora ele já tivesse fotografado durante a sua estada na Alemanha, foi mais precisamente em Nova York que ele experimentou, de fato, essa nova linguagem de maneira muito criativa. As fotografias dessa época revelam o olhar inventivo e o desejo do artista de explorar os seus limites. Tratou-se, portanto, de uma importante fase de produção que precisa, ainda que brevemente, ser comentada aqui haja vista a análise, nesse capítulo, de parte da obra que Cravo Neto desenvolveria posteriormente. Afinal, esses trabalhos fotográficos, produzidos na virada dos anos 1960 e 1970, já apresentam alguns aspectos formais e também os primeiros sinais da maneira singular de documentação que ele adotaria ao longo de sua carreira.

A edição desses trabalhos, inéditos ao público por mais de quarenta anos, resultou na exposição *Butterflies and Zebras*, realizada em 2013 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.<sup>97</sup> Nela, ou no livro-catálogo que a acompanhou (CRAVO NETO, 2013), o espectador se encontra diante de fotografias captadas a partir de uma visão muito pessoal

---

<sup>97</sup> Sob a curadoria de Diógenes Moura, que debruçou-se com o Cravo Neto no trabalho de pesquisa e edição das milhares de imagens, a exposição começou a ser pensada em 2006 e, apesar de programada para 2008, ela precisou ser adiada primeiramente pela crise que se estabeleceu no Brasil e depois pela morte do artista em 2009. Por uma decisão curatorial e para que o público tivesse uma compreensão maior sobre a obra de Mario Cravo, além das fotos nova-iorquinas, também foram exibidas 45 imagens em preto e branco da série *The Eternal Now* (2002), certamente o seu trabalho mais conhecido.

do autor. As imagens iniciais (algumas feitas a partir da cama de Eva e Mario) trazem cenas íntimas e, ao mesmo tempo, desconcertantes do primeiro apartamento do casal localizado no subsolo de um prédio. Quase sempre subexpostas e produzidas com enquadramentos assimétricos, desfoques, filtros coloridos e baixas velocidades de obturador, elas são “registros” – se é que assim podemos considerá-las devido ao seu nível de quase abstração – do ambiente interno, de objetos e mesmo de parte dos seus corpos que, em alguns casos, são dificilmente reconhecíveis (Fig. 120). Há também retratos de Eva e autorretratos de Mario que aparecem em meio às esculturas e pinturas do estúdio montado em seu novo apartamento. Em um dos retratos, também usado na capa do livro, Eva surge, por exemplo, com o rosto parcialmente distorcido, pois ela foi fotografada a partir do seu reflexo numa superfície de papel ou chapa metálica (Fig. 121). Para Ivo Mesquita (2013, p. 5), diretor técnico da Pinacoteca, trata-se de uma “série em busca de descobertas, nada mental, com planos e cortes realizados ao acaso, o que faz com que o conjuntos se torne ainda mais provocante ao descrever movimentos que transitam entre o mundo interior e exterior”.

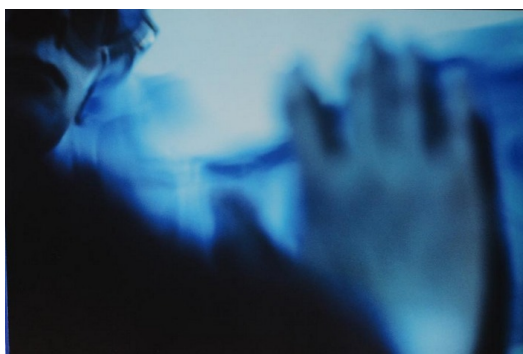


Figura 120 – Mario Cravo Neto. *Butterflies and Zebras*, Nova York, 1969-70.

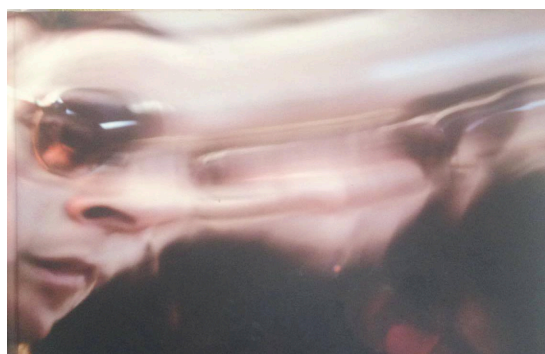


Figura 121 – Mario Cravo Neto. Capa do livro *Butterflies and Zebras* (2013).

Em um outro grupo de fotografias, a cidade de Nova York aparece. São vistas aéreas tomadas das janelas de apartamentos e, principalmente, cenas cotidianas captadas durante as deambulações de Cravo Neto por lugares como Tompkins Square Park, Bowery, China Town, Canal Street e West Village. Elas mostram uma cidade obscura, enigmática e com pessoas vagando pelas ruas e becos em meio à sujeira, carros, caminhões e edifícios. Sim, estas documentam Nova York e a rotina do seus moradores, mas, tal como aquelas produzidas no interior do seu apartamento, elas escapam à noção tradicional de fotografia como “espelho do real”, já que Cravo Neto continua, em seu processo de



experimentação, movimentando a câmera durante as longas exposições para, desse modo, fotografar objetos, animais e, principalmente, pessoas borradas e tremidas. Além disso, muitos dos seus personagens estão desavisados da presença da câmera ou são surpreendidos pela abordagem ágil e sorrateira do fotógrafo. Eles são fotografados de costas, entrecortados (só os pés ou os braços e mesmo sem a cabeça) e ainda podem aparecer como vultos, sombras, silhuetas, ou mesmo sobrepostos a outros planos, quando o fotógrafo os registra refletidos em vidraças de vitrines, como aparenta ser o caso de uma senhora que o fita com seriedade (Fig.123).

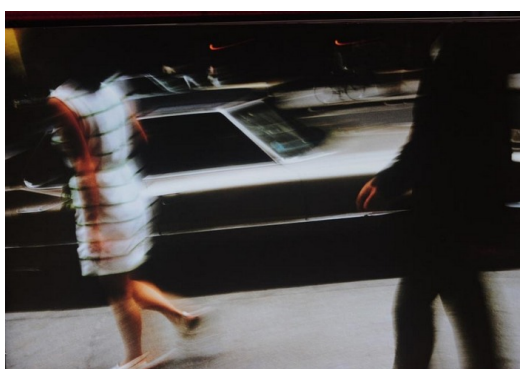


Figura 122 – Mario Cravo Neto. *Butterflies and Zebras*, Nova York, 1969-70.



Figura 123 – Mario Cravo Neto. Capa do livro *Butterflies and Zebras*, Nova York, 1969-70.

Por fim, há ainda as fotografias realizadas no metrô que deram origem ao ensaio duplamente ousado *On the subway* – parte dele publicado, em 1972, na revista *Camera 35 mm* (CRAVO NETO, 1972). Na época, fotografar no metrô era proibido e esse desafio foi um fator de estímulo a mais para o jovem artista baiano. Ademais, a sua ousadia se estende também à própria estética das imagens, que apresentam aspectos formais semelhantes aos das fotografias supracitadas. Entretanto, além de borradas, subexpostas e com os personagens entrecortados, tremidos e quase sempre solitários e introspectivos a caminhar pelas escadas e galerias do metrô, ou mesmo sentados dentro de seus vagões à espera da chegada de sua estação, o flagrante tornou-se nesse momento estratégia obrigatória na ação de Cravo Neto.



Figura 124 – Mario Cravo Neto. *On the subway*, Nova York, 1969-70.

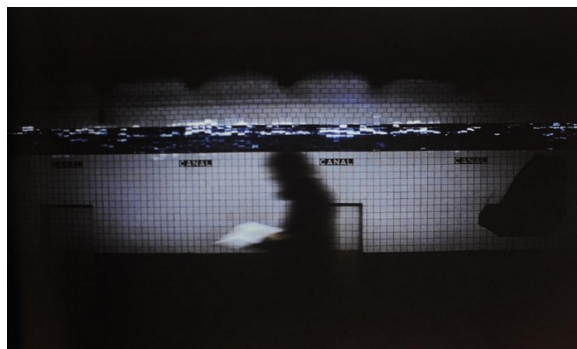


Figura 125 – Mario Cravo Neto. *On the subway*, Nova York, 1969-70.

É preciso destacar que a abordagem e as escolhas formais na produção fotográfica nova-iorquina de Mario Cravo Neto não visavam exatamente registrar a realidade da cidade e da vida de seus habitantes, mas apresentar a sua visão sobre ela; enfim, a visão de um artista que mergulhou na atmosfera de transgressão, de mudanças de comportamentos, de quebra de paradigmas, de descobertas e excessos do começo dos anos 1970 nos Estados Unidos.

Cravo Neto fez uso de LSD e maconha e é inegável que essas experiências tenham influenciado na sua forma de sentir, ver e documentar a cidade. Porém, apesar de muitas das fotos remeterem a uma “visão alucinógena”, na qual os efeitos do ácido lisérgico costumam causar impressões ilusórias de movimento em objetos estáticos e de sobreposição de planos, Cravo Neto (apud VLADI; MENDONÇA, 2009, p. 14) afirma que este material não foi feito porque ele usava LSD, mas sim devido à maneira pela qual a cidade o afetava e o levava “para esse lado, de tentar *traduzir* inicialmente uma grande falta que sentia da natureza e depois aquele *visual incomum* de uma metrópole como Manhattan”. Em síntese, completa o artista, as fotos foram feitas “com a ideia de uma passagem do tempo” e, obviamente, de como ele se via naquela cidade. Assim, pela sua fala e, claro, pelas suas imagens, percebemos um fotógrafo menos preocupado em registrar o “real” do que em entender e – como pintor que era – organizar pictoriamente aquele “visual incomum” marcado pela agitação urbana. E, para isso, Cravo Neto optou, entre outras escolhas, por ângulos inusitados e velocidade lenta do obturador a fim de, como ele mesmo disse, “traduzir” seus sentimentos em relação à falta de natureza, transformando-os finalmente em um conjunto de fotografias belas e harmônicas entre si, que não apenas impressionam pela coesão formal e conceitual, como também prenunciaram, desde aquele

momento, a personalidade irreverente e criativa de um dos mais consagrados fotógrafos brasileiros como ele se tornaria.

Sobre a relação dessas fotografias com o futuro profissional de Cravo Neto, o jornalista Jonas Lopes (2013, p. 25) afirma que elas poderiam “ser tomadas como mera curiosidade periférica da carreira de um artista importante”, mas ele também alerta que “não é o caso”, pois “há nelas o ímpeto de um jovem tateando as peculiaridades de uma nova linguagem, em especial por algum excesso na decisão de movimentar propositalmente a câmera enquanto fotografa”. Lopes não considera exagero enxergar nesses experimentos iniciais os traços associados ao grande artista que Cravo Neto se tornaria. Na sua opinião, Cravo Neto exibiu, já nesses primeiros trabalhos, “o germe de sua produção fotográfica madura” (idem).

Diante desse contexto, é possível afirmar que estas crônicas visuais nova-iorquinas revelam tanto uma cidade muito particular sob o ponto de vista do artista quanto o começo da obra de um jovem fotógrafo, influenciado por sua formação inicial em outras linguagens, como ele mesmo atesta: “Escultura, desenho e arte conceitual me deram o conhecimento e a base para meus trabalhos posteriores com fotografia” (CRAVO NETO apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 243). Assim, percebemos que Cravo Neto utilizava o equipamento fotográfico de maneira semelhante à que fazia com os materiais de sua pintura e escultura: tudo era visto como elementos constitutivos de obras que expressassem os seus sentimentos e transcendessem a ideia de representação da realidade a fim de criar imagens a partir dela, como um outro trecho de sua fala sobre fotografia nos confirma: “A fotografia não representa realidade nenhuma, isso é uma grande babaquice. A fotografia é uma imagem da vida, mas vista sob a ótica do autor. Por isso que eu digo: a fotografia é um autorretrato” (CRAVO NETO apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 243). E ainda sobre este aspecto autoral das suas fotos de Nova York, Lopes (2013, p. 26) aponta uma questão importante, ao notar que, além de representarem uma declaração de amor a Eva, estas imagens, se contassem uma história, “seria a de alguém correndo contra o tempo para – agora que conhecemos o que Mario viria a fazer depois –, deparar, no fim do processo, com a conclusão de que manejá-lo é uma decisão sábia”.

De fato, Mario Cravo Neto soube sabiamente manejar o tempo para, ao longo de mais de quarenta anos de carreira artística, construir uma obra de riqueza inestimável. Porém, nessa “correria contra o tempo”, era inevitável que o artista se deparasse com uma

série de adversidades. A primeira delas ainda em Nova York o fez regressar, inesperadamente, à Bahia. Embora muito produtiva, a intensa vida de trabalho nas ruas e em seu ateliê, potencializada pelo uso de drogas e pelo próprio estresse de uma cidade cujo ambiente competitivo, pouco amigável e, portanto, bem diferente de sua terra natal, acabou lhe deixando mentalmente debilitado. E, mesmo com um futuro promissor nessa cidade, tendo conseguido ali uma galeria para expor as suas esculturas e, sobretudo, um emprego como fotógrafo na sucursal nova-iorquina da revista *Veja*, o que o ajudaria nas despesas da casa, Cravo Neto foi diagnosticado por um psiquiatra com um colapso nervoso e, sem realizar a sua exposição e assumir o emprego na revista, teve que embarcar às pressas para Salvador, onde ele e Eva Christensen começariam uma nova vida (CRAVO NETO, 2013).

O retorno à Bahia não foi fácil, mas os medicamentos, o ambiente familiar, as conversas com o pai, o amor, o amparo e o apoio incondicionais de Eva foram essenciais à recuperação de Cravo Neto e à sua volta ao trabalho. Enquanto aguardava a chegada de suas obras vindas de Nova York, ele passou a limpar as antigas esculturas modeladas em sucata de ferro<sup>98</sup> e continuou a pintar com acrílico e óleo e a fotografar nas ruas da cidade de Salvador e arredores. Cravo Neto também expandiu a sua produção de esculturas em acrílico com a nova vegetação e pedras de rios que ele buscava no sertão baiano, explorando, posteriormente, novos materiais como *plexiglass*, fibra de vidro e resinas sintéticas. Estas esculturas foram expostas na XI Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1971, ano em que ele recebeu o Prêmio de Escultura Governador do Estado de São Paulo, tendo ainda participado das três edições seguintes desse evento (1973, 1975 e 1977).

Entre os anos 1971 e 1974, Cravo Neto dedicou-se à imagem em movimento, documentando cinematograficamente os seus trabalhos de *land art* que envolviam a intervenção direta na natureza do sertão como, por exemplo, a queima de carvão ao ar livre e a montagem de botijões de gás em chamas em um ambiente rural. Estes trabalhos renderam-lhe as primeiras noções da linguagem cinematográfica. E no verão de 1974, ele viajou para Goiás para trabalhar como diretor de fotografia em *Ubirajara* (1975), filme de André Luiz pelo qual ganhou da Embrafilme o Prêmio Coruja de Ouro de Melhor Fotografia.

---

<sup>98</sup> Mario Cravo Neto expôs suas esculturas pela primeira vez na Primeira Bienal de Artes Plásticas da Bahia, realizada em 1965, quando ele recebeu nessa ocasião o prêmio de escultura desse evento.

O artista ainda participou na década de 1970 de outros filmes como diretor de fotografia,<sup>99</sup> mas depois ele se afastou deste tipo de produção. Segundo o seu filho, e também fotógrafo Christian Cravo (2015, p. 93), Cravo Neto “argumentava que o trabalho em equipe não era para ele”. Christian explica ainda que a “sua natureza tímida e retraída o fez voltar à escultura e à fotografia”.<sup>100</sup> Todavia, ele ainda fez nessa época alguns filmes voltados para temas muito pessoais<sup>101</sup> e, posteriormente, enveredou-se em projetos experimentais com o vídeo que, pelas técnicas mais simples, possibilitou-lhe trabalhar solitariamente.<sup>102</sup>

Entre o final de 1974 e o começo de 1975, Mario Cravo Neto trabalhou demasiadamente, não apenas para produzir a sua exposição de esculturas na XIII Bienal de São Paulo, mas também para finalizar com André Luiz a montagem do filme *Ubirajara*, a tempo de apresentá-lo no Festival de Cannes, prazo o qual não conseguiram cumprir. Tudo isso aconteceu em meio a uma situação econômica dramática em que Eva e Mario viviam, levando novamente o artista à beira de um colapso nervoso. E para complicar ainda mais o contexto de estresse desse período, ele sofreu um grave acidente de carro, o qual o manteve acamado e com as pernas engessadas por mais de cinco meses, tendo ele, em seguida, que fazer exercícios de reabilitação para reaprender a andar.

Apesar das dores que o acompanharam pelo resto de sua vida, o acidente representou um importante momento de renovação em sua carreira, no qual Cravo Neto, que “sempre quis seguir os passos do pai e tornar-se escultor”, libertou-se daquilo que Eva Christensen (2013, p. 175) sentia ser “uma expectativa sobre ele” ou “uma espécie de responsabilidade de levar a tradição adiante”. Em razão de sua pouca mobilidade, ele deixou de lado a escultura – sem, contudo, abandonar os seus fundamentos – para se dedicar à fotografia em um estúdio montado em sua casa.

Tratou-se de uma nova fase não apenas provocada tanto pela sua condição física limitada, quanto motivada pela “necessidade de revitalização do meu trabalho de escultor”,

---

<sup>99</sup> Em sua cinematografia, destacam-se os documentários *Iyá-Mi-Agbá* (1979), de Juana Elbein e *Smetak* (1978), de Walter Lima, além de *Nós* (1978), filme de ficção também deste diretor.

<sup>100</sup> No original: “[...] su naturaleza tímida y retraída le hizo volver a la escultura y la fotografía. Argumentaba que el trabajo en equipo no era para él”.

<sup>101</sup> Os primeiros filmes de Mario Cravo Neto abordam temas da sua vida diária e familiar. Ele começou com *Lua Diana* (1972), uma filmagem do nascimento de sua filha. Em seguida, produziu *Luz e sombra* (1976) e *Gato/Capoeira* (1979), que tratam respectivamente do seu acidente de carro e de um capoeirista-bailarino pelas ruas de Salvador.

<sup>102</sup> Mario Cravo Neto produziu os vídeos *GW-43* (1990) com imagens da Guerra do Golfo transmitidas pela CNN e gravadas pelo artista diretamente da tela do televisor, *Nash U 19* (1991) durante sua viagem à Amazônia e *Exus dos ventos* (1992) em que ele documenta o seu pai esculpindo na madeira.

como Cravo Neto mesmo chegou a declarar (apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 245). Nessa empreitada, o artista, à procura de um suporte de fundo para os retratos, descobriu nas lonas velhas e usadas que cobrem as cargas de caminhões um mundo de tons e texturas elaboradas pela ação do uso e do tempo. Dessa forma, ele decidiu usá-las na produção de uma série que levou, inicialmente, o título de *A Lona Neutra e Seus Personagens*. Sobre a apropriação dessas lonas e de outros objetos, Cravo Neto explicou que:

O convívio íntimo com esses panos impregnados de vida estimulou em mim a necessidade de revitalização do meu trabalho de escultor através da redescoberta da apropriação e manipulação desses elementos de fundo que, redimensionados numa colocação plástica, se aliam a outros objetos da minha escolha. São na maioria guardiões de uma outra vida, refugos de uma sociedade transitória, mas que permanecem possuidores de energias temáticas nas mãos e na sensibilidade do artista (CRAVO NETO apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 245).

Cravo Neto falou em “redescoberta da *apropriação*” numa provável referência a esse conceito amplamente utilizado no meio artístico, cuja origem se deu no começo do século XX com os *readymade* de Marcel Duchamp.<sup>103</sup> Ademais, tal redescoberta, ao pressupor uma estratégia do passado, pode também associar-se à origem de sua carreira como escultor, cujo trabalho envolvia o processo de apropriação e manipulação de materiais diversos, mas que, após o seu acidente, voltou-se às fotografias construídas e encenadas no estúdio. Neste exercício, o artista retratava em preto e branco e diante das lonas os seus personagens – em geral parentes, amigos e vizinhos – sozinhos ou justapostos a objetos inanimados e animais dos quais ele se *apropriava*, tais como lâminas de metal, estatuetas, pedras, conchas, ossos, chifres, peixes, aves, cães, bodes, envolvendo-lhes, por vezes, em tecidos, linhas, galhos secos de árvores etc.

---

<sup>103</sup> Além do conceito de apropriação, Mario Cravo Neto (apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 243) afirma ter incorporado de Marcel Duchamp a ideia de que “a arte é um meio de libertação, de contemplação ou de conhecimento. A arte não é uma categoria separada do viver. O fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A liberdade não é o saber, mas o que emana dele”.



Figura 126 – Mario Cravo Neto. *Sacrifício V*, 1989. Da série *The eternal now* (2002).

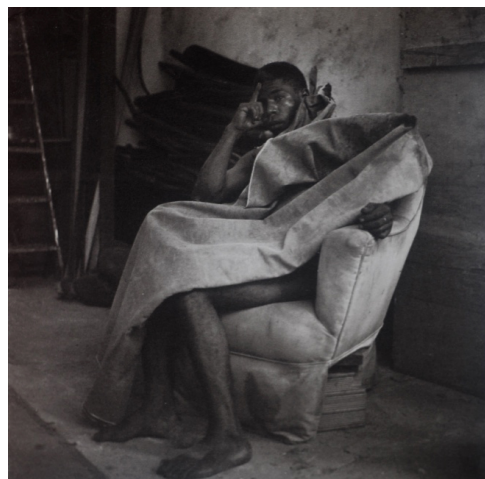


Figura 127– Mario Cravo Neto. *Diálogo com Exu*, 1985. Da série *The eternal now* (2002).

Nessa época, além de o principal interesse de Cravo Neto ter recaído na fotografia, uma outra nítida mudança ocorreu também na estética de suas obras. Diferentemente das experiências com o *terrarium* e do abstracionismo das pinturas e fotografias nova-iorquinas que marcaram a linguagem muito expressiva utilizada pelo autor naquela cidade, esta nova série é composta de retratos figurativos de personagens e objetos apropriados, organizados e registrados no estúdio, a partir de condições técnicas e conceituais previamente pensadas. Ou seja, ao contrário do jovem artista que experimentava livremente os limites da câmera na produção fotográfica “não mental” de Nova York, com imagens borradas, tremidas e captadas na tensão e agito das ruas, observamos nessa série de retratos um fotógrafo minucioso<sup>104</sup> e consciente em seu trabalho de representação mimética dos corpos e objetos. Cravo Neto lançou mão das baixas luzes e do jogo de luz e sombra a fim de revelar os seus detalhes, definir os seus volumes e destacar as suas texturas e, por conseguinte, o aspecto tátil das suas superfícies e o aspecto tridimensional das formas – estratégias estas que se assemelham ao trabalho do escultor. Assim, fotografia e escultura misturaram-se nesse processo criativo, que envolveu ainda uma carga ficcional oriunda da encenação dos personagens dirigidos pelo fotógrafo.

---

<sup>104</sup> Em depoimento a Rubens Fernandes Junior, Mario Cravo Neto revelou que o seu aprendizado mais técnico com a fotografia aconteceu quando conheceu o alemão Hans Mann, amigo do pintor Carybé, que frequentava o estúdio de seu pai. Foi com ele que aprendeu quase tudo de manejo técnico, iluminação, enquadramento, laboratório e, principalmente, rigor, organização e conforto para poder desenvolver sua produção (FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 243).

Nessas série de “esculturas fotográficas” – conceito que particularizaria a sua obra –, os temas não se revelam facilmente, pois eles são definidos pela junção de elementos diversos e, por vezes, estranhos entre si, criando uma linguagem artística para tratar da cultura e religiosidade da Bahia, onde a tradição indígena misturou-se ao legado cultural português e africano introduzido durante o período colonial e o seu povo, nesse singular sincretismo étnico-cultural, constituiu-se pela diversidade de costumes e crenças. Assim, nascido e crescido em Salvador, Cravo Neto soube reunir não apenas nesses retratos, mas praticamente em toda a sua obra, elementos extraídos do imaginário religioso que remetem diretamente aos mitos e ritos do cristianismo e, sobretudo, do candomblé, nome dado na Bahia às manifestações religiosas dos povos iorubá (ou nagô), bantu, jeje, ijexá, entre outros, cuja cultura e tradições foram trazidas e estabelecidas no Brasil pelos africanos escravizados (BASTIDE, 1978; VERGER, 2002).

A produção dos retratos em estúdio de Mario Cravo Neto, que se estendeu de 1975 até 1999 e resultou na publicação, em 2002, do livro *The eternal now* (O eterno agora), é certamente o seu trabalho mais conhecido e o qual rendeu-lhe projeção internacional. Este sucesso é atribuído, segundo o próprio autor (CRAVO NETO apud VLADI; MENDONÇA, 2009, p. 18), a “uma série de razões. Primeiro, por causa da maneira inusitada de fotografar, fazer retratos. Depois, os personagens, mais afros”. E talvez sejam mesmo essas as características que teriam fundamentado a prática fotográfica de Cravo Neto: a busca pelo inusitado no sentido de querer sempre renovar a linguagem em seus trabalhos e, sobretudo, o seu envolvimento, cada vez maior, com a sua terra natal e as crenças da sua população de maioria afrodescendente. Nesse sentido, é pertinente a observação de Fernandes Junior (2013, p. 247) ao comentar que o fotógrafo baiano foi se afastando das “experiências lisérgicas realizadas no final dos anos 1960” e se aproximando progressivamente da “ancestralidade religiosa impregnada fortemente no cotidiano de Salvador”.

Nessa cidade, além do trabalho em preto e branco de estúdio, Cravo Neto dedicou-se, desde os anos 1970 até pouco antes do seu falecimento em 2009, à documentação fotográfica em cor, não apenas dos ambientes sagrados no interior de igrejas e terreiros de candomblé, mas também das ruas, praças, praias, feiras, mercados, para onde direcionava as suas lentes, principalmente, para as camadas mais pobres da sociedade, compostas de negros e mestiços. Contudo, nessas fotografias, eles nunca aparecem fracos



ou infelizes; por vezes cansados, mas sempre altivos e resistentes na rotina de trabalho, ou alegres, extasiados e, às vezes, até violentos nas tradicionais festas religiosas e populares da capital baiana.

Desse modo, o fotógrafo reuniu um acervo de mais de 300 mil imagens com as quais ele realizou várias exposições – incluindo instalações com projetores e som – no Brasil e no exterior, e também publicou mais de vinte livros, parte deles pela sua própria editora, a Áries. Dessa robusta produção editorial, percebemos que as obras publicadas nos anos 1980 se concentram na documentação da cultura, da arte e da religião, como, por exemplo, *Bahia* (1980), livro a ser analisado a seguir, que traça um panorama da vida cotidiana e da arquitetura da cidade; *Cravo* (1983), em que o fotógrafo registra de maneira muito pessoal as esculturas de seu pai; e *Exvoto* (1986), que apresenta uma série de fotografias da arte religiosa popular brasileira.

Em meados dos anos 1990, há novamente uma mudança em sua fotografia, momento no qual Cravo Neto dirigiu toda a sua atenção ao universo do candomblé, religião com a qual se envolveu profundamente durante sete anos, sendo iniciado, em 2003, no terreiro do pai de santo Balbino Daniel de Paula, o Ilê Axé Opô Aganjú. E, apesar de ele ter abandonado o terreiro e as suas obrigações por aparentemente não se adaptar as suas hierarquias,<sup>105</sup> a temática ligada ao candomblé – que de certo modo perpassa toda a sua obra – permanecerá muito forte nas suas últimas publicações. Com linguagem sofisticada, que mescla documentação e criação artística, elas trazem fotografias não apenas do terreiro e seus rituais, como em *Na terra sob meus pés* (2003) e *O tigre de Dahomey – a serpente de Widah* (2004) e *A flecha em repouso* (2008), mas também das cenas de ruas de Salvador, com a sua gente e as suas atitudes que, cuidadosamente observadas e documentadas pelo artista, fazem referência à mitologia do candomblé e notadamente à figura de Exu, divindade homenageada no seu mais emblemático livro, *Laróyè* (2000).

---

<sup>105</sup> Poucos meses antes de sua morte, em 2009, Mario Cravo Neto, ao ser questionado por Nadja Vladi e Tatiane Mendonça se o candomblé era um estímulo criativo para a sua fotografia, ele afirmou que, embora tivesse passado sete anos fotografando essa religião, mais precisamente o terreiro Ilê Axé Opô Aganjú, ele já não o fotografava mais. As repórteres lhe perguntaram, então, sobre o porquê de ele ter se tornado filho de santo e o artista demonstrou certa aversão ao terreiro, alegando que, após a sua iniciação, lá não mais voltou por não ter se adaptado à hierarquia da religião. Cravo Neto explicou, contudo, que “as manifestações afrodescendentes sempre me tocaram muito”, mas que não poderia se “engajar em um sistema político religioso autoritário, por causa da hierarquia” (VLADI; MENDONÇA, 2009, p. 15).

## 5.2 Bahia

Publicado em 1980 pela editora Raízes, *Bahia* é o primeiro livro de Mario Cravo Neto. Com tiragem de três mil exemplares, formato retangular (24,5 x 30,5 cm) e capa dura ilustrada nas cores azul, branco e vermelho, cores da bandeira da Bahia extraídas de uma imagem da Portada do antigo solar José Cerqueira Lima, a obra apresenta 108 fotografias coloridas realizadas em Salvador, entre os anos de 1968 e 1980, precedidas por um índice fotográfico com as suas legendas, informando do que se tratam, o local e ano de produção. Além disso, incluem-se ainda três textos de naturezas distintas, que mais se propõem a introduzir o leitor no contexto cultural e histórico da cidade do que a refletir sobre as imagens em si, indicando, assim, o caráter tradicionalmente documental do livro enquanto suporte de registro e memória da capital baiana e do seu povo.



Figura 128– Capa do livro *Bahia*, 1980.

Na introdução, Luiz Seráfico (CRAVO NETO, 1980, p. 5), após comentar rapidamente que as fotos de Cravo Neto “expressam na cor, na forma e no movimento o âmago da vida baiana”, destaca a importância de as imagens virem acompanhadas do texto épico de Jorge Amado e do estudo de Clarissa Junqueira Coimbra de Cretella no sentido de dar “uma visão da Bahia, história e tradição, a quem não a conhece”. Uma visão, na verdade, da sua capital apenas, já que, apesar de o título do livro levar a pensar em um trabalho que englobe todo o Estado, Bahia é o nome dado a essa cidade pelo povo da terra o qual, ao assim chamá-la, ignora ou não recorda o nome de batismo a ela conferido pelos colonizadores devotos: Cidade do Salvador ou Salvador.

Em *Canto de amor à Bahia*, Jorge Amado (1980, p. 8) introduz, poeticamente, o leitor na riqueza cultural da cidade “plantada em meio às águas”, onde as suas ladeiras, de dia, conduzem ao mar, ao cais do mercado e às feiras com a sua abundância e variedade de comidas e artesanatos e, de noite, aos candomblés com os seus batuques e cantos saudando os santos. Além de descrever a beleza “antiga, sólida e envolvente” da capital baiana, o escritor também exalta o homem “imaginoso, cordial [...] de fala larga, voz cantante e sangue misturado” que nela habita. Em suas frases belas e poéticas, Jorge Amado recita a Bahia como uma “terra mestiça com todos os coloridos do moreno, todas as nuances entre o branco e o negro”, e não deixa de notar que “nem tudo é poesia apenas, e o drama explode nas ruas em enxames de crianças famintas, na multiplicação dos mendigos, na fome em terra tão rica” (idem, p. 9). Assim, esse texto – originalmente publicado em 1945 como parte do clássico *Bahia de todos os santos: guia das ruas e mistérios da cidade de Salvador* (AMADO, 1970, p. 157-159), com o relato apaixonado do seu autor sobre as belezas e riquezas e, ao mesmo tempo, sobre a atmosfera de drama e pobreza também presente na capital baiana – sugere que Cravo Neto, ao escolhê-lo para abrir o seu livro, já visava, logo de saída, anunciar o tom do discurso imagético nele adotado: uma mistura de homenagem poética à sua cidade natal e sua gente com crítica social da sua realidade nos anos 1970.<sup>106</sup>

E, por fim, situado após a narrativa fotográfica, o último texto do livro vem contextualizar historicamente as imagens antes observadas pelo espectador. *A Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem*, escrito por Clarissa Coimbra de Cretella (1980), apresenta caráter essencialmente informativo e explicativo, e está dividido em três tópicos que tratam, didaticamente, da história da primeira capital do Brasil, da sua tradição barroca, externada na arquitetura civil e religiosa dos primeiros casarões, fortes e igrejas do país e, finalmente, do seu sincretismo caracterizado pela mistura de elementos culturais oriundos da Europa cristã, dos diferentes povos africanos aqui escravizados e da população ameríndia. É, portanto, desse caldeirão multicultural repleto de paradoxos, onde convivem, lado a lado, sofrimento e beleza, fome e fartura, opressão e resistência, antiguidade e

---

<sup>106</sup> De acordo com o índice fotográfico apresentado no livro, a maioria das fotografias foram produzidas na segunda metade da década de 1970, havendo algumas produzidas em 1974 e apenas uma em 1968. E elas serão aqui apresentadas tal como nas legendas desse índice. A única foto que não é, portanto, da década de 1970, mostra uma mulher com uma ferramenta em uma ruína e tem o título de “Invasão, Ondina” – o que dá a ideia da importância do tema social para o autor das fotos já que ele fez questão de resgatar algo que não se refere a um tema turístico.

modernidade, artes, crenças e tradições diversas, que Mario Cravo Neto vai extrair a matéria-prima para construir a sua Bahia, não apenas nesse, mas em quase todos os seus livros.

A sequência de fotografias do livro é iniciada com o registro de uma pintura popular na qual vemos, ao centro, a galé “Gratidão do Povo 1892”, principal embarcação de uma das mais tradicionais festas da cidade. A Festa do Nosso Senhor dos Navegantes, realizada entre os dias 31 de dezembro e 1º de janeiro, tem origem portuguesa e, em Salvador, envolve a procissão marítima de centenas de embarcações que acompanham essa pequena galé em sua condução, pela Baía de Todos-os-Santos, da imagem da Nossa Senhora da Conceição, concepção da Virgem Maria, que é tida como protetora dos navegantes contra os perigos do mar. Precedido por três dias de orações e missa solene, o evento acaba em festa do largo, transformando-se em um verdadeiro réveillon popular. Portanto, essa fotografia e a que a ela sucede na abertura de *Bahia* – na qual uma vista bucólica da praia de Itapuã ao amanhecer exhibe também o mar, nesse caso, com nove canoieiros remando em águas tranquilas (Figs. 129 e 130) – não apenas sugerem a profunda relação da cidade com o oceano, como também, vistas em sequência, apresentam os primeiros laços culturais e religiosos de sua gente formada pela mistura de europeus, africanos e indígenas. Afinal, além de as diferenças entre as embarcações representadas na pintura e na foto (a galé historicamente usada no mar Mediterrâneo e a canoa ou “piroga” tradicionalmente indígena) já denotarem as distintas raízes das quais surgiram o povo brasileiro, no sincretismo religioso afro-baiano a Virgem Maria é identificada com Iemanjá, a grande santa para ambas religiões, a católica e o candomblé.



Figura 129 – Mario Cravo Neto. *Procissão do Nosso senhor dos Navegantes, Boa viagem, 1980.*



Figura 130 – Mario Cravo Neto. *Canoieiros, Itapuã, 1979.*

As referências a Iemanjá, Rainha do Mar, e à própria relação do povo baiano com as águas permanecem explícitas e ininterruptas pelas próximas doze páginas e no final do livro (homens ilhados em uma pedra no mar). Nelas, observamos fotografias das lavadeiras da Lagoa do Abaeté, em Itapuã, dos saveiros e das emblemáticas jangadas de pescadores atracadas na praia de Amaralina ou no cais da Feira de São Joaquim e, notadamente, das baianas em trajes típicos com as suas oferendas destinadas à Santa.

As mulheres, portanto, predominam nessas imagens iniciais que, se, em casos isolados, mostram-nas entrecortadas (Fig. 131), em muitos outros elas aparecem – tal como a maioria dos personagens do livro – retratadas tradicionalmente em planos médios ou mais abertos, contextualizando-as no seu ambiente de trabalho ou de festejo (na lagoa, no mar ou em terra firme).

Na fotografia abaixo (Fig. 132), uma baiana, tipicamente vestida com bata branca, turbante, brincos, colares, braceletes, pulseiras e balangandãs, fita o fotógrafo com a simpatia e a alegria de uma devota que se orgulha em homenagear Iemanjá neste que parece ser o dia da sua maior festa, celebrada sempre no dia dois de fevereiro.



Figura 131 – Mario Cravo Neto.  
*Lagoa de Abaeté, Itapuã, 1979.*



Figura 132 – Mario Cravo Neto.  
*Baiana, Rio vermelho, 1979.*

Um grupo de fotografias que aparece em seguida confirma ser esta a Festa de Iemanjá. Uma das mais populares do ano, ela reúne, principalmente na praia do Rio Vermelho, uma multidão de pessoas de todas as origens e de todos os meios sociais, que vêm homenagear a Mãe das Águas e, sabendo da sua natureza vaidosa, trazem-lhe diversas

oferendas, tais como ramos de folhas frescas ou artificiais, frascos de perfumes, sabonetes, pentes, espelhos, cortes de tecido, etc. Cientes também de seu poder sobre as águas, muitas esposas de pescadores, que vivem no medo à espera do retorno de seus maridos, também lhe presenteiam com cartas e súplicas, pulseiras, colares e até dinheiro; tudo é transformado em imensas corbelhas floridas, as quais são levadas em procissão até a praia, onde os atabaques animam os fiéis. De lá, eles seguem em saveiros, barcos ou lanchas a motor para lançar esses balaios de presentes ao mar.

Assim, diante desse contexto, percebemos o cuidado de Cravo Neto ao trabalhar, junto a Emanuel Araújo e Carlos Gordilho, no projeto editorial e na sequência das imagens, justapondo-as, por vezes, em conjunto de quatro a fim de que, em página dupla, elas atuem esteticamente e funcionalmente para transmitir uma realidade sobre a relação entre Iemanjá e seus devotos; realidade mais facilmente compreendida por aqueles que conhecem a festa e as crenças em torno dessa divindade. É que, segundo a tradição, os presentes, uma vez depositados ao mar, devem mergulhar até o fundo, sinal da aprovação de Iemanjá. Caso contrário, se boiarem e forem devolvidos à praia, é sinal de recusa, para grande tristeza e decepção dos admiradores da divindade (VERGER, 2002, p. 193). No jogo de fotos abaixo, evidenciou-se a ocorrência de ambas as situações.



Figura 133 – Mario Cravo Neto. *Presente para Iemanjá*, Rio Vermelho, 1978.

Da Lagoa do Abaeté, das praias e festas de Iemanjá, o leitor é então conduzido ao asfalto, como prenuncia uma fotografia impressa em página dupla dos famosos Arcos da Conceição da Praia (Fig. 134). Realizada, provavelmente, no fim de tarde, momento em

que a iluminação oblíqua do sol acentuava os tons quentes do amarelo, vermelho e ocre das fachadas dos pequenos prédios bem preservados à beira-mar e dos casarões decadentes situados atrás dos arcos de concreto sujo e bolorado, a imagem exhibe, pela primeira vez no livro, uma ampla vista urbana de Salvador, sinalizando um novo rumo na narrativa em direção às crônicas de rua do cotidiano soteropolitano.

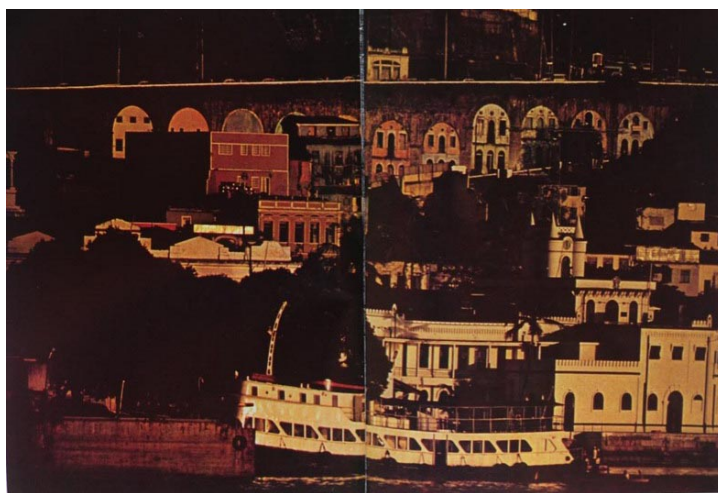


Figura 134 – Mario Cravo Neto. *Arcos da Conceição da Praia*, 1980.

Um grupo de quatro fotografias é novamente usado por Cravo Neto para apresentar a sequência de uma muito informal partida de futebol de rua, atividade de lazer tradicional nos bairros residenciais das cidades brasileiras (Fig. 135). Nelas, notamos jovens sem camisa e descalços, negros em sua maioria, que ocupam uma antiga ladeira de paralelepípedos para ali desfrutar um momento de diversão, atraindo a atenção dos moradores da região os quais observam o jogo da calçada de uma esquina. Além de apresentar essa popular forma de sociabilidade, o conjunto de fotos traz ainda outros importantes aspectos da cultura e arquitetura da cidade e da forma de organização urbana de seus moradores; a ladeira é mostrada com lixo esparramado no chão, fiação elétrica cruzada e a precariedade das casas com muros rebocados e pinturas desgastadas. As cenas também evidenciam a atmosfera de amizade, alegria e calma da brincadeira durante a qual os moradores ocupam toda a rua destinada aos carros que, no entanto, nela, nem em todo o livro, não se veem. É preciso lembrar que essas imagens datam do final da década de 1970. E se Cravo Neto, em sua homenagem poética à cidade e aos seus habitantes, parece ter excedido ao reunir cenas quase idênticas em uma mesma página, acertou na escolha do objeto, do local e do momento das fotos que não apenas destacam esta atividade tão

popular quanto os rituais religiosos, como também preservam a memória de uma pacata Salvador, muito diferente da atual, onde o tempo urge e o ritmo de vida acelerou drasticamente.

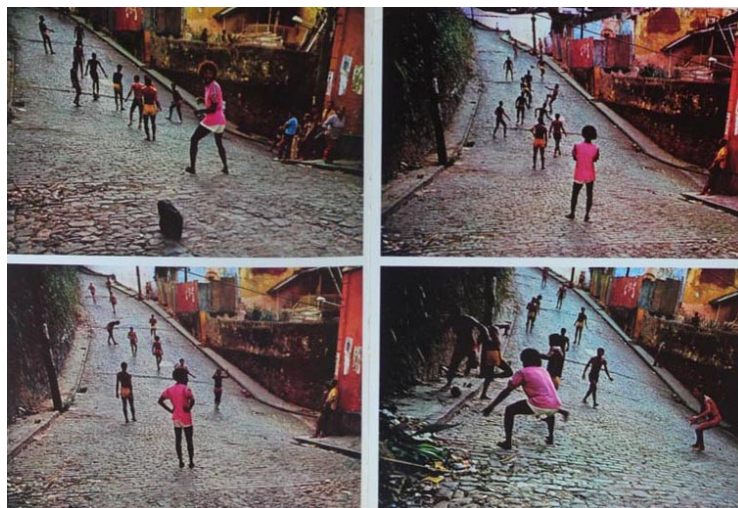


Figura 135 – Mario Cravo Neto. *Gameleira*, 1978.

A narrativa fotográfica se concentra essencialmente no povo baiano e na sua relação com a cidade, extraíndo dele e do seu cotidiano a carga informativa, cultural e, muitas vezes, poética necessária para a construção do seu livro. Afinal, como já dizia Jorge Amado (1970, p. 15), “aqui toda a cultura nasce do povo, poderoso na Bahia é o povo, dele se alimentam artistas e escritores. [...] Essa ligação com o povo e com os seus problemas é a marca fundamental da cultura baiana”. E Mario Cravo Neto, como um bom filho da terra, sabia disso e direcionou as suas lentes não para a população da classe alta, nem para a burguesia abastada, mas, sim, para a gente das camadas economicamente desfavorecidas da sociedade, como feirantes, ambulantes, pequenos comerciantes, meninos de rua, sacerdotes do candomblé, enfim, moradores de bairros populares e transeuntes que eram retratados durante as incursões do fotógrafo pelas regiões mais desassistidas de Salvador, bem como para o interior de igrejas e terreiros de candomblé.

Como observamos no capítulo anterior dessa pesquisa, nos anos 1970 o Pelourinho viveu um período decadente, tanto degradação social e do seu patrimônio arquitetônico, marcado pela pobreza, violência e prostituição, quanto pela má conservação de suas igrejas e casarões coloniais. Apesar disso, Cravo Neto, tal como Miguel Rio Branco, não fotografou o bairro e os seus moradores (ou frequentadores) pelo viés da



denúncia do descaso público por aquele ambiente que os rodeava. Porém, diferenciando-se do “forasteiro” Rio Branco que, em geral, voltava-se para os temas trágicos do lugar (prostituição, pobreza e marginalidade), o baiano Cravo Neto procurou, por outro lado, retratá-lo com um lirismo próprio que caracterizaria, desde então, o seu olhar sobre os assuntos locais e os seus conterrâneos. Profundo conhecedor da cidade, Cravo Neto enxergava beleza e originalidade nas cenas simples, singelas, por vezes tristes, da cidade e dos seus habitantes.

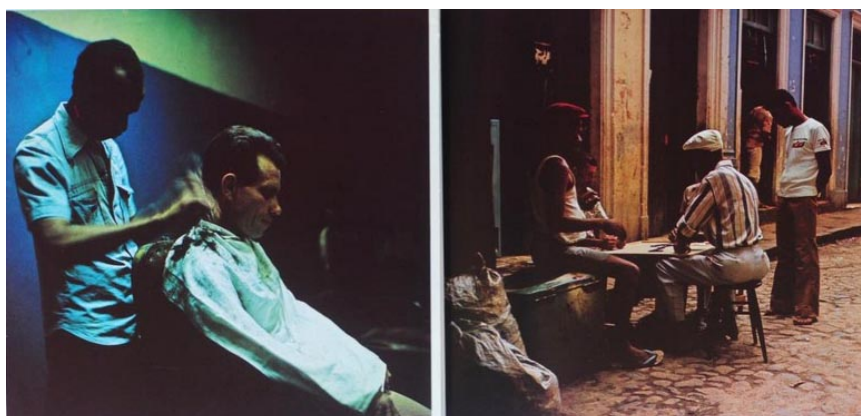


Figura 136 – Mario Cravo Neto. *Barbearia e Dominó*, Pelourinho, 1980.

Ainda que os personagens dessas duas fotografias acima pareçam desavisados da presença do fotógrafo, elas não poderiam ser consideradas exatamente como flagrantes; não no sentido de revelar alguma verdade ou de representar um momento incomum ou espetacular da vida dos retratados. O que verificamos nelas, bem como na maioria das imagens do livro, são situações corriqueiras que, justamente pela sua banalidade, exibem a singularidade do povo baiano na sua muito particular relação com o tempo. Justapostas nas páginas de *Bahia*, elas parecem querer falar sobre um certo tempo que corre mais lentamente, seja no movimento evidenciado pelo leve borrado da mão com a tesoura do atento barbeiro que aparas cuidadosamente os cabelos de seu cliente, seja pela aparente despreocupação dos jogadores de dominó com os possíveis horários e compromissos profissionais típicos dos grandes centros urbanos. Com um tabuleiro apoiado sobre as suas pernas a lhes servir como mesa e até um baú-lixreira como assento para um deles, esses jogadores se organizam improvisadamente para se divertir em “uma cidade onde se conversa muito. Onde o tempo ainda não adquiriu a velocidade alucinante das cidades do Sul” (AMADO, 1970, p. 14). Além disso, não há como ignorar que, se na imagem à

esquerda um negro, o barbeiro, trabalha para um branco, o cliente, cortando o seu cabelo, na foto ao lado, os personagens de ambas as cores se divertem no jogo. A justaposição destas fotos – certamente não arbitrária – sugere assim que as diferenças entre classes e raças não impedem, por vezes, a mistura e a convivência nos momentos de lazer e diversão.

Viver sob um ritmo mais lento, como notou Jorge Amado, não quer dizer, em absoluto, que o povo baiano não tenha uma história de trabalho duro, assim como de luta e resistência para enfrentar as desigualdades sociais, a opressão e o preconceito que perduram em Salvador desde a sua fundação até os dias atuais. Nesse sentido, se as paisagens naturais e urbanas da capital baiana e as ocasiões de festas e diversão se encontram representadas no livro, é também verdade que nele a vida do trabalhador em sua lida diária é não apenas mostrada, mas, sobretudo, enaltecida por Cravo Neto, por meio de retratos realizados nas feiras, mercados e praças da cidade.



Figura 137 – Mario Cravo Neto. *Verdureiro*, 1979 e *Vendedora de Acarajé*, 1978.

O *Verdureiro* da Feira de São Joaquim e a *Vendedora de Acarajé* do Campo Grande (Fig. 137) são exemplos de imagens em que percebemos mais facilmente o olhar respeitoso com o qual Cravo Neto observava a sua gente trabalhadora, registrando-a em momentos que a dignificam. Ambos os personagens são fotografados em planos médios os quais captam a quase totalidade de seus corpos e alguns elementos do seu entorno, nos possibilitando analisar parte do contexto no qual eles estão inseridos.

Sentado ao lado de um caixote e um balaio de vime quase vazio, o verdureiro, elegantemente vestido em roupa social e chapéu de pano, dedica-se à leitura de um livro. O seu horário de trabalho parece ter se encerrado, já que a sua provável banca de verduras se

encontra fechada, coberta em lona plástica e cordas. É nesse momento então que esse homem, após ter realizado o seu serviço, volta-se às orações ou ao conhecimento formal, extraído da bíblia ou de algum outro livro, uma atitude tão louvável quanto à da vendedora de acarajés da imagem ao lado. Ela, por sua vez, não poderia ter sido registrada em momento mais sublime, marcado por uma ação duplamente elogiável: ao mesmo tempo em que cuida de sua banca de acarajés, amamenta o filho em seu colo. Ademais, as feridas e cicatrizes visíveis na pele de seus corpos são marcas da vida difícil que levam e na qual as intempéries são resolvidas com perseverança e trabalho, como a imagem indica.

Esse olhar reverente de Cravo Neto para com o outro é ainda mais evidenciado pelas imagens de personagens que exercem profissões estigmatizadas ou que se encontram em situações complicadas de moradia. Em uma delas, uma prostituta é retratada no Pelourinho em pose espontânea, momento no qual, provavelmente surpresa com a presença da câmera, sorri para o fotógrafo (Fig. 138). Além de parecer não se importar em ter os seus seios visíveis devido à translucidez do seu vestido, em seu pescoço ela leva um colar com o amuleto em forma de um punho cerrado ou em figa, demonstrando a sua altivez e crença neste símbolo de resistência ou contra a inveja e mau-olhado.

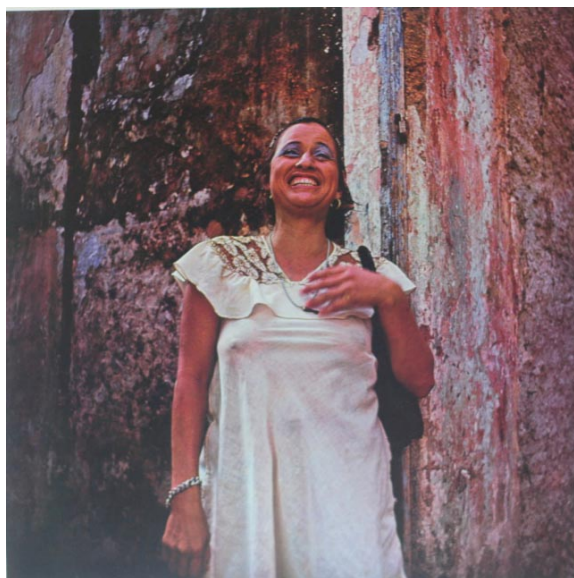


Figura -138 Mario Cravo Neto.  
*Mulher da vida*, Pelourinho, 1980.

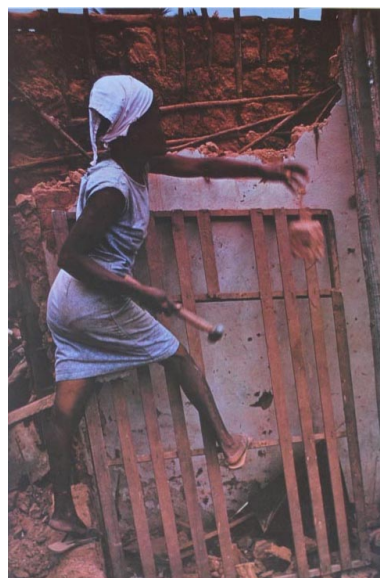


Figura 139 – Mario Cravo Neto.  
*Invasão*, Ondina, 1968.

Já em um outro retrato, a figura feminina é, mais uma vez, valorizada por Cravo Neto, que a registrou durante um trabalho duro e mais comumente realizado por homens (Fig. 139). Em meio aos escombros de uma antiga edificação e com uma pequena marreta

nas mãos, uma mulher negra derruba uma parede em um terreno invadido no bairro de Ondina, como a legenda da imagem nos confirma. Notamos ainda um muro de pau-a-pique ao fundo da imagem, sugerindo que uma nova residência, bem mais simples, tenha sido ali construída à revelia, obviamente, das normas legais do Estado. Dessa forma, o fotógrafo empoderou socialmente tanto a figura da prostituta quanto a da invasora de terrenos ao captá-las, respectivamente, em condições de honradez e trabalho pesado, independentemente da “imoralidade” e ilegalidade da atividade que exercem.

Segundo Jorge Amado (1970, p. 37), as invasões de terrenos e o surgimento de bairros operários e populares em Salvador começaram nos anos 1940. A partir dessa época, a cidade rica cresceu para o lado do mar, onde colinas eram rasgadas e novas ruas eram abertas e asfaltadas, gerando especulação imobiliária. Aos pobres, porém, isso não aconteceu. Quanto a estes, destaca o escritor, apenas “houve barulho, houve cadeia, houve tiro, gente presa e muita luta”. Contudo, apesar desse passado – e também presente – violento, de confronto e resistência, Stefania Brill (1986, p. 27), em conversa com Mario Cravo Neto sobre o seu trabalho, faz uma importante observação: “Pensando bem, nunca vi violência alguma em suas fotos, no entanto ela existe”.

Mesmo documentando a classe pobre trabalhadora, tema que o faz dialogar diretamente com a tradição dos fotógrafos pioneiros da corrente reformista chamada nos Estados Unidos de “fotografia social” e também do fotojornalismo engajado que se desenvolveu ao longo do século XX, Cravo Neto não apela, entretanto, para a estetização do sofrimento tampouco para o exotismo das temáticas populares e quase sempre afro-brasileiras dos seus trabalhos. As suas documentações fotográficas, realizadas entre os anos de 1970 e 2000, diferem-se não apenas das pinturas e relatos românticos e bucólicos dos primeiros viajantes pelas terras brasileiras, mas também das imagens do fotojornalismo e da publicidade produzidas nessa época no Brasil. Sobre este aspecto, Herkenhoff (1994, p. 49) nota que, em Salvador, “a presença das tradições africanas se mantém com intenso vigor”, e o olhar de Cravo Neto, “mesmo sem perder a dimensão étnica, reage contra a folclorização desse universo cultural popular muito comum na pintura e na literatura”.

Assim, mantendo uma visão positiva diante das condições, muitas vezes, precárias dos seus personagens, Cravo Neto documenta a população negra e, geralmente, pobre de Salvador, sem romantizar nem denunciar diretamente a sua realidade de opressão e violência que, com certeza, existe. O fotógrafo, diante da observação de Brill já

mencionada, até admite que, “às vezes, gostaria de fazer imagens de violência, só que não a vejo muito, passo por ela”. A violência, porém, não lhe é indiferente. Ele apenas a enxerga de outra forma: “Violento, para mim, nunca é um cadáver em si. Violência é incompetência, omissão, indiferença, estupidez ou uma simples falta de respeito para com o ser humano” (CRAVO NETO apud BRIL, 1986, p. 27).

De fato, esta forma de violência oriunda da incompetência, omissão e estupidez não precisa, necessariamente, ser representada com cadáveres. A fotografia a seguir (Fig. 140), realizada em uma das ruas antigas e mal conservadas durante o carnaval de 1980 no Pelourinho, referenda o discurso de seu autor. Por um lado, ela não esconde a fragilidade da vida de pessoas que, sem condições econômicas, de moradia e de educação adequadas, podem ser levadas ao abandono nas ruas ou ao alcoolismo, como sugere a figura de um homem deitado (talvez de ressaca) na calçada. Por outro lado, ainda que esse personagem, pelo seu local e condição de estar no mundo, chame a atenção do espectador mais fortemente para si do que para o resto da imagem, o fotógrafo teve o cuidado de escolher um enquadramento e uma composição suficientemente capazes de mostrar um certo contexto familiar e de festa (e não de morte) que denotam, respectivamente, a criança sentada em uma cadeira próxima a ele na porta de uma casa, e as bandeirolas coloridas cruzando a rua, amenizando assim aquele que, sem elas, seria somente um cenário de tristeza e desolação.

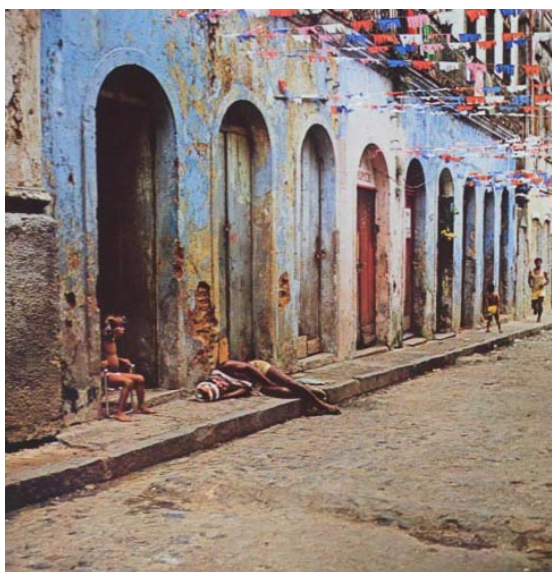


Figura 140 – Mario Cravo Neto. *Carnaval*, Pelourinho, 1978.

Diante dos últimos retratos apresentados acima, é possível percebermos que o engajamento social na obra de Mario Cravo Neto não se mostra pela espetacularização das mazelas humanas nem pela indiferença a elas. Sua indignação frente às desigualdades não se dá pela exposição crua e, por vezes, vulgar das condições precárias de vida da população pobre da sua terra, mas aparece mais precisamente na sua maneira de documentá-la franca e poeticamente, transformando-a em símbolo de força e resistência do povo. Talvez essa seja uma de suas estratégias para enfrentar as representações estereotipadas a respeito do povo baiano e, principalmente, da população afrodescendente e as suas religiões na Bahia.

De todo modo, parece que algumas das imagens de *Bahia*, mais do que expressar uma interpretação poética de Mario Cravo Neto sobre Salvador e a sua gente, são usadas no livro em caráter ilustrativo, no sentido de descrever objetivamente certos elementos que caracterizariam a cidade. É o caso, por exemplo, de alguns conjuntos de quatro imagens em página dupla que apresentam registros figurativos, quase catalográficos, de utensílios domésticos, frutas e outros produtos típicos da região, encontrados pelo fotógrafo na tradicional Feira de São Joaquim. Há também fotografias de bancas de venda de miudezas, quinquilharias e produtos variados e ainda, de forma até mesmo redundante, outros retratos de vendedoras de acarajé, o que transforma essa parte central do livro em uma espécie de glossário de objetos e tipos sociais que Cravo Neto, em sua primeira empreitada editorial, teria escolhido para, resumidamente, definir a rica cultura do povo baiano com ênfase na sua classe trabalhadora.



Figura 141 – Mario Cravo Neto. *Frutas – Cerâmica*, Feira de São Joaquim, 1977.



Figura 142 - Mario Cravo Neto. *Colher de pau – Jogo de dama*, 1980 e *Baiana – Bucha*, Feira de São Joaquim, 1978.



Figura 143 – Mario Cravo Neto. *Vendedor de melancia*, Feira de São Joaquim, 1979.

Contudo, a representação não totalmente figurativa é um outro aspecto de algumas fotografias de Cravo Neto que não apenas destoa da objetividade desses registros acima, como também questiona as associações historicamente estabelecidas entre esse *medium* e os conceitos de “espelho do real”, “prova irrefutável” ou “uma verdade em si”, distanciando, por conseguinte, o trabalho do fotógrafo baiano das práticas mais tradicionais do fotojornalismo e da documentação fotográfica. Prosseguindo com a sua atitude experimental na fotografia iniciada em Nova York, como já foi descrito no começo desse capítulo, Mario Cravo Neto utiliza simultaneamente as baixas velocidades do obturador e o movimento da câmera na produção de algumas imagens de personagens e também de paisagens urbanas do livro *Bahia*.

Uma delas exhibe a fachada da Igreja do Bonfim decorada com uma enorme quantidade de lâmpadas para uma provável comemoração natalina (Fig. 144). Ao fotografar a mais famosa igreja de Salvador em contra-plongé durante a noite, momento em que a ausência de luz natural demanda, em geral, o uso de longos tempos de exposição do filme, Cravo Neto, optando ainda por um leve movimento da câmera, transforma a igreja em pura poesia religiosa, em detrimento do registro objetivo de seus traços e detalhes arquitetônicos que permitiriam mais facilmente a sua identificação.

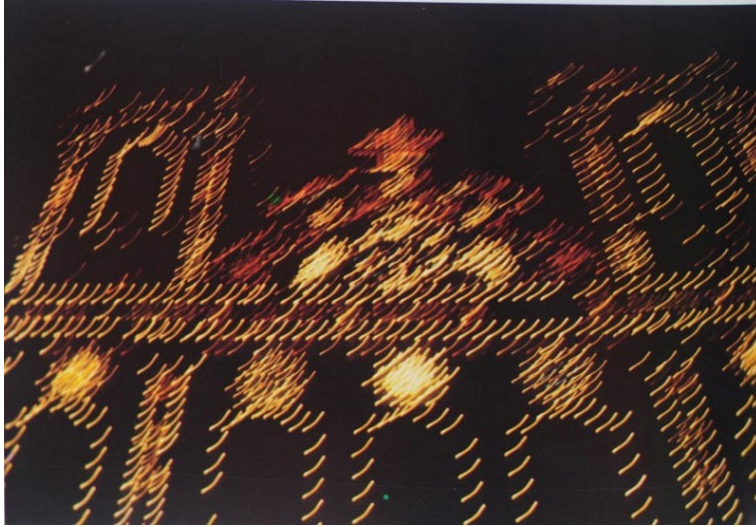


Figura 144 – Mario Cravo Neto. *Igreja do Bonfim*, Bonfim, 1975.



Figura 145 – Mario Cravo Neto. *Filha de Santo*, Boca do Rio, 1974.

Em uma outra fotografia desse grupo experimental (Fig. 145) mostrada em outra parte do livro e realizada no bairro da Boca do Rio, provavelmente durante uma cerimônia em um terreiro de candomblé, mal conseguimos identificar as filhas de santo devido aos efeitos provocados pelos seus movimentos somados, novamente, ao deslocamento da câmera e à baixa velocidade de obturador durante o registro da cena. Nessa situação, as tradicionais vestimentas dessas mulheres se tornam, na imagem, apenas manchas brancas a contrastar com outras manchas escuras menores que são parte de seus braços e rostos borrados. Além disso, a atmosfera de beleza e mistério na fotografia é ainda mais reforçada pelos brilhos oriundos dos reflexos da luz sobre as suas pulseiras de prata e outros elementos nos vestidos das filhas de santo que, com o movimento dos seus corpos, convertem-se em raios luminosos, indicando, talvez, o desejo de Cravo Neto de externar a sua visão sobre os mistérios que cercam uma religião esotérica como o candomblé.

Tal como a *santería* em Cuba e o *vodu* no Haiti e nos Estados Unidos, o candomblé originou-se na diáspora de diferentes povos africanos escravizados,<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> O candomblé surge no início do século XIX no estado da Bahia e posteriormente em Pernambuco, Rio Grande do Sul, Maranhão, Rio de Janeiro e no restante do país nos anos que se sucedem. De acordo com Bastide (1978, p. 15), “os candomblés pertencem a ‘nações’ diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: Angola, Congo, Gege (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala iorubá, da Costa dos Escravos), queto, ijexá. É possível distinguir essas ‘nações’ umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. Todavia, a influência dos Iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica aos Daomeanos, aos Bantos”.



formando-se e transformando-se no contexto social e cultural católico do Brasil do século XIX. Estabelecido na clandestinidade, já que por aqui as tensões seculares do sistema escravagista e o poder absoluto do catolicismo poderiam ter levado a sua extinção, o *candomblé*, para sobreviver, teve que adotar características regionais, o que o torna uma religião brasileira: o próprio termo *candomblé* se referia, primeiramente, às danças e aos atabaques dos escravos nas fazendas do país e, por extensão, passou a designar as cerimônias religiosas dos negros (CARNEIRO, 1977; BASTIDE, 1978; PRANDI, 2005; PRANDI, 2009; CAMARGO, 2010).

O sociólogo Reginaldo Prandi destaca o importante papel do sincretismo afro-brasileiro nesse contexto de resgate das tradições africanas e de adaptação do *candomblé* e de outras religiões originárias daquele continente à realidade do Brasil, o que fez com que o seu vocabulário remetesse tradicionalmente às expressões tipicamente católicas como, por exemplo, a palavra “santo” usada para se referir a “orixá”.<sup>108</sup>

O sincretismo foi um mecanismo cultural decisivo para a reconstituição das religiões africanas no Brasil. A própria palavra “santo” serviu de tradução para “orixá”, inclusive nos termos “mãe de santo”, “filho de santo”, “povo de santo” e outras palavras compostas em que originalmente a palavra africana era orixá. E esse santo é o santo católico (PRANDI, 2009, p. 50).<sup>109</sup>

Assim, os chamados “filhos” ou “filhas” de santo são os sacerdotes dos orixás e têm como função reencarná-los durante as cerimônias religiosas do *candomblé*.<sup>110</sup> Já os orixás são as divindades cultuadas pelos povos iorubá (ou nagô), originários das atuais

---

<sup>108</sup> A grafia da palavra orixá varia, pois sendo de origem iorubá, alguns autores a escrevem *òrisà*, seguindo esta língua africana. Segundo Capone (2009, p. 10), a utilização dos termos iorubás nos escritos antropológicos sobre o *candomblé* dito tradicional, muito difundida atualmente, quer, na verdade, ressaltar a sua origem africana. Entretanto, adotaremos na presente pesquisa, como o faz esta autora, a ortografia da língua portuguesa, usando, portanto, as palavras de uso corrente no Brasil.

<sup>109</sup> É preciso, contudo, destacar que principalmente, a partir dos anos 1980, houve um processo de reafricanização do *candomblé* no qual muitas das suas lideranças religiosas se posicionaram contrárias ao sincretismo. Embora antigos e novos terreiros não tenham rompido totalmente com o sincretismo, eles, a partir de então, passaram a afirmar uma ligação mais forte com as tradições africanas e sua cosmogonia, crenças e mitos fundamentados no conhecimento ancestral desse continente. Ver Azevedo (1993); Prandi (1998).

<sup>110</sup> Nem todos os filhos e as filhas de santo são preparados para “receber” essas divindades, que manifestam em seus corpos durante o transe ritual. Enquanto as que entram em transe são chamadas de *iaôs*, há uma outra classe de filhas de santo que não o fazem e é composta por *equedes* e *ogãs*. As *equedes* são as mulheres responsáveis em cuidar dos orixás manifestados nas *iaôs* e dançar com elas. Entre os homens, há os *axôguns* que se encarregam dos sacrifícios votivos, os *alabês* que tocam os atabaques e os demais *ogãs* que cuidam de outras tarefas indispensáveis ao culto e funcionamento e proteção do terreiro (BASTIDE, 1978; PRANDI, 2009).

regiões da Nigéria e Benin (ex-Daomé) que, além do idioma em comum, estão unidos por uma mesma cultura e tradições. Parte, portanto, de um sistema cultural e religioso, os orixás são os deuses protetores dos seres humanos, recebendo destes homenagens e tendo uma simbologia segundo a qual cada um está associado a um elemento da natureza.

De acordo com Pierre Verger (2002), o orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces e salgadas, ou lhe asseguravam a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais, ou ainda lhe davam o conhecimento das propriedades das plantas e sua utilização. Trata-se de “uma força pura, axé imaterial<sup>111</sup> que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles”, o qual, por sua vez, passa a ser “o veículo que permite o orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram” (idem, p. 19).

Pelo sincretismo, os orixás foram identificados, no Brasil, com os santos católicos.<sup>112</sup> Catolicismo e candomblé são misturados a tal ponto de os seguidores dos deuses africanos os louvarem tanto durante os rituais nos terreiros quanto em cerimônias na igreja. Afinal, o catolicismo era a religião oficial e a única tolerada no país,<sup>113</sup> fazendo com que o candomblé nascesse “como uma espécie de segunda religião de negros católicos, fossem escravos ou livres, nascidos no Brasil ou na África” (PRANDI, 2009, p. 50). Contudo, a partir dos anos 1960, com o reavivamento das religiões tradicionais no Brasil, incluindo a dos orixás, e a proliferação de estudos nesta área, o candomblé começou a se abrir para adeptos de outras etnias, cores, classes sociais ou origem geográfica e, nos anos recentes, foi se tornando uma religião autônoma, apartada do catolicismo, embora o sincretismo ainda persista na maioria dos terreiros (PRANDI, 2001; PRANDI, 2009).

---

<sup>111</sup> Axé (ou àṣẹ, em iorubá) significa, energia, poder ou força sagrada de cada orixá, que se revigora, no candomblé, com as oferendas dos fiéis e os sacrifícios rituais. É também os alicerces mágicos da casa de candomblé, sua razão de existir (CARNEIRO, 1977).

<sup>112</sup> Verger (2002, p. 26) explica que é difícil precisar o momento exato no qual esse sincretismo se estabeleceu e arrisca dizer que ele parece ter se baseado, de maneira geral “sobre os detalhes das estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos”. Iemanjá, mãe de numerosos orixás é, por exemplo, identificada com a Nossa Senhora da Conceição; Iansã com Santa Bárbara; Exu, mensageiro dos deuses, terrível, foi comparado ao diabo; Ogum, deus da terra e do ferro se identifica com Santo Antônio; Oxóssi, deus da caça, com São Jorge; Omulu, deus da peste, com São Bento, etc. (CRETELLA, 1980, p. 136).

<sup>113</sup> Antes da primeira constituição republicana brasileira, de 1891, atos civis como o registro de nascimento e o casamento eram atribuições das paróquias católicas. Quem era brasileiro devia ser também católico, ou não tinha lugar na sociedade (PRANDI, 2009, p. 50).

Salvador foi a primeira capital da colônia e sediou um grande porto histórico no comércio de escravos que ali chegavam em navios negreiros vindos de diferentes partes da África.<sup>114</sup> Embora constata-se na Bahia, desde muito cedo, ainda no século XVI, a presença de negros *bantu*, originários dos atuais territórios de Angola e Congo, foi a chegada de um contingente numeroso de africanos “sudaneses”, provenientes de regiões habitadas pelos daomeanos (gêges) e pelos iorubás (nagôs) que tiveram o modelo de seus rituais de adoração aos deuses adotado por outras etnias já instaladas ali, onde estes últimos exerceram, de maneira mais forte, a sua influência cultural sobre os outros grupos (VERGER, 2002, p. 23).

Portanto, os nagôs na Bahia logo constituíram-se em uma “espécie de elite” e, como afirma Carneiro (1977, p. 19), “não tiveram dificuldade em impor à massa escrava, já preparada para recebê-la, a sua religião, com que esta podia manter a fidelidade à terra de origem, reinterpretando à sua maneira a religião católica oficial”. Ou seja, mesmo tentando manter as suas tradições africanas originais, a pressão e o comando da cultura europeia das catequeses fizeram com que os negros as adaptassem à realidade local. Era, portanto, o sincretismo religioso e cultural que atuava como forma de despistar os senhores de escravos e conservar as suas preces e louvações a seus orixás.

Uma vez contextualizado, ainda que brevemente, a chegada dos negros e as suas crenças em Salvador, voltemos ao livro *Bahia*, no qual Mario Cravo Neto, buscando traduzir a complexidade do sincretismo que ali se deu, reuniu, na sequência de suas páginas, fotografias de igrejas e de cultos do candomblé, o que mostra a diversidade de elementos religiosos e culturais os quais compõem a realidade particular da cidade. Além dos registros das paisagens da capital nas quais as imensas igrejas se sobrepõem ao casario antigo e decadente (Fig. 146) e das suas fachadas exuberantes (Fig. 147), Cravo Neto, aparentemente ignorando os momentos das missas repletas de cristãos, concentra o seu olhar nos detalhes dessas edificações católicas que demonstram não exatamente a fé cristã do povo baiano, mas, sobretudo, a opulência típica dessa religião representada pela riqueza

---

<sup>114</sup> Segundo Pierre Verger (2012), o tráfico de escravos trouxe para o Brasil negros de todas as origens. Dentre os principais pontos do tráfico, o fotógrafo e etnólogo destaca a Costa do Ouro (atual Gana) e a Costa dos Escravos (atual Benin), onde os traficantes se abasteciam com negros “sudaneses”, e a Costa de Angola, onde se encontravam os “bantos”. Apesar de possuírem línguas, costumes e religiões que os afastavam uns dos outros no início de sua permanência no Brasil, ao longo do tempo a infelicidade do exílio e da escravidão e a vida regrada que levavam em comum proporcionaram-lhes os mesmos hábitos, criando entre eles sentimentos de solidariedade contra aqueles que os mantinham em cativeiro.

e suntuosidade de sua arquitetura e decoração com peças, por vezes, banhadas a ouro (Fig. 148).



Figura 146 – Mario Cravo Neto. *Santo Antônio além do Carmo*, Pelourinho, 1979.



Figura 147 – Mario Cravo Neto. *Fachada de Ordem Terceira* e da Igreja de São Francisco, Pelourinho, 1975.



Figura 148 – Mario Cravo Neto. *Igreja de São Francisco*, Pelourinho, 1980 e *Catedral Basílica*, Largo do Terreiro, 1980.

Diante da realidade sincrética em Salvador, Cravo Neto, além das múltiplas igrejas da cidade, não deixaria de trazer nas páginas de seu livro alguns elementos do rico universo da cultura africana que tanto contribuiu para a formação religiosa de sua terra. E o fotógrafo o fez por meio de fotografias dos terreiros de candomblé que entram literalmente na narrativa visual de *Bahia* como uma continuação africanizada dos templos católicos. Ainda que sejam poucas, se comparadas ao total de imagens do livro, as fotografias dos terreiros representam de maneira inusitada e poética esta religião, como podemos notar nas figuras abaixo.



Figura 149 – Mario Cravo Neto.  
*Candomblé, Itapuã, 1980.*



Figura 150 – Mario Cravo Neto.  
*Filhas de santo, São Lázaro, 1974.*

Na fotografia da esquerda, vemos um grupo de filhas de santo dançando durante uma cerimônia de candomblé realizada em um terreiro no bairro de Itapuã. Nessas festas públicas, conhecidas como *xirês*, os orixás, que vivem no *orun* (o céu, o mundo imaterial ou sobrenatural), são chamados ao *ayê* (a terra, o mundo físico dos homens), não apenas por meio dos tambores tocados pelos alabês, mas também por meio dos cânticos e danças das iaôs (filhas de santo), cujos gestos e palavras extraídas dos mitos iorubás rememoram certos episódios da história dessas divindades. Como o mito deve ser simultaneamente falado e representado, a força das imitações miméticas e o encantamento das palavras relacionadas aos orixás evocados fazem com que estas, então, não tardem a “baixar” e possuir o corpo das iaôs (BASTIDE, 1978). Portanto, além do aspecto místico desse culto, no qual várias divindades são cultuadas, a sensualidade também se mostra no rico vestuário das filhas de santo – como observamos nesta em primeiro plano e ao centro da imagem – e também na dança de todas elas, as quais foram fotografadas em silhueta, efeito que acentua o clima de mistério do terreiro.

Já na fotografia da direita, Cravo Neto se utiliza, mais uma vez, da baixa velocidade do obturador da câmera para registrar duas filhas de santo que surgem como espíritos vagando por uma estrada à margem de uma mata fechada. Se, do ponto de vista técnico, esta longa exposição do filme supre a fraca iluminação (lunar ou de um poste, talvez) que recai sobre as filhas de santo, do ponto de vista estético, tal recurso as transforma em uma espécie de entidades sobrenaturais, já que, na imagem, elas parecem flutuar como vultos borrados e azulados devido, respectivamente, ao seu movimento e ao provável uso de um filtro dessa cor.

Essas inusitadas formas de representação adotadas, sobretudo, nas fotografias do candomblé diferem das da maioria das imagens do livro e sugerem que Mario Cravo Neto,

desde os anos 1970, já estava – ainda que de maneira embrionária – não apenas refletindo especificamente sobre o enigmático universo animista do culto aos orixás,<sup>115</sup> mas também buscando uma linguagem poética para documentá-lo. Elas indicam que, desde essa época, Cravo Neto vinha experimentando a linguagem fotográfica a fim de, a partir dos ritos do candomblé e da mitologia dos orixás, materializar os seus aspectos espirituais, ou melhor, responder à seguinte questão: “como extrair o visível do inominável”, como bem observou Herkenhoff (2009), referindo-se à “indagação perene do artista”. Em suma, essas fotografias, ainda que sejam minoria, tanto destoam esteticamente das demais apresentadas no livro, quanto escapam ao tradicional conceito de “fotografia documental” enquanto gênero fotográfico, inventado no século XX, cujas imagens se prestariam à representação realista do mundo.

A este respeito, Rubens Fernandes Junior (2013, p. 239), ao escrever a fortuna crítica sobre Mario Cravo Neto, salienta que o artista viveu com intensidade o cotidiano de Salvador e soube perceber com acuidade incomum os seus habitantes, tendo-os retratado “em movimento, quase sempre em situações que fogem ao padrão da fotografia documental”. Além das silhuetas, dos borrões e dos desfoques advindos da contraluz e do movimento, efeitos estéticos que rompem com tal padrão e que também foram identificados nas últimas fotografias analisadas acima, o pesquisador ainda comenta que os seus personagens são registrados nas ruas como se estivessem “em permanente êxtase [...] suados, festivos, furtivos, exagerados, em transe, carregados de sua própria *ancestralidade histórica*”. Então, ao notar neles essa carga espiritual-ancestral que permitiria ao espectador identificá-los como descendentes míticos dos orixás, os seus “ancestrais divinizados”, Fernandes Junior aponta, além das questões estéticas, um aspecto importante do trabalho de Cravo Neto que, mais do que no livro *Bahia*, será essencial para a fundamentação conceitual e para a qualidade poética e política do seu mais paradigmático livro: em *Laróyè*, o fotógrafo reuniu um grupo de fotos que destacam no homem baiano, bem como nos animais e nos objetos os quais o cercam, as características que remetem, segundo a mitologia dos orixás, ao arquétipo de Exu, o mais humano dos deuses iorubás.

---

<sup>115</sup> De acordo com Prandi (2005), o culto aos orixás, em seus primórdios, manifestava-se por meio do animismo. Os antigos iorubás cultuavam o sol, a lua, as estrelas, os rios, os mares, montanhas, florestas, rochas, plantas e a chuva. Havia a crença de que todas as coisas tinham vida como os próprios seres humanos.

### 5.3 Laróyè

Publicado, em 2000, pela editora do próprio autor, a *Áries*, *Laróyè* possui capa em acetato transparente com o título grafado em dourado, revestindo uma das 141 fotografias do livro que, em seu formato retangular (24 x 35,5 cm), apresenta-as sempre na horizontal e sem as tradicionais margens brancas, ou seja, são impressas sempre “sangradas” nas suas páginas. A obra é fruto do trabalho fotográfico de mais de vinte anos de Cravo Neto, realizado entre 1977 e 1999, em suas deambulações pelas ruas, praias, mercados, fortes e igrejas de Salvador.

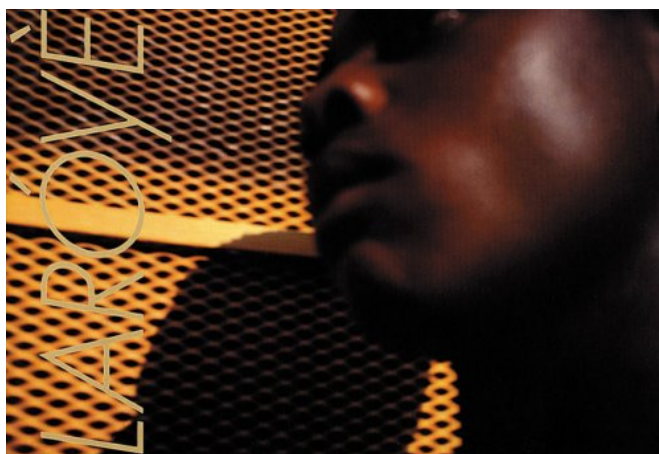


Figura 151– Capa do livro *Laróyè*, 2000.

Diferentemente de *Bahia*, as fotografias de *Laróyè* não são legendadas. Contudo, há nas páginas que as antecedem diversas informações textuais: depois de um pequeno texto de agradecimento do autor, vemos uma dedicatória “a Èṣù Maragbó” e duas epígrafes, sendo a primeira com a frase escrita em iorubá “*Sonso abé kó lóri erù*”, que significa “A lâmina (sobre a cabeça) é afiada, ele não tem (pois) cabeça para carregar fardos”,<sup>116</sup> e a segunda epígrafe “Èṣù é o companheiro oculto das pessoas”. Dessa forma, com base nessas duas epígrafes e no próprio título da obra, já podemos identificar a reverência do autor para com Exu: “Laróyè” é uma saudação em iorubá que evoca a presença e os poderes desse orixá. E, finalmente, nas páginas seguintes, a temática é

<sup>116</sup> A tradução desta frase do iorubá para o português foi obtida no livro de Pierre Verger *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo* (VERGER, 2002, p. 78).

revelada, tanto no texto de abertura redigido pelo escritor, crítico de arte e amigo de Cravo Neto, Edward Leffingwell, quanto no poema “Exu”, escrito pelo pai do fotógrafo, Mario Cravo Júnior, e disposto ao final do livro.

Após apresentar brevemente o contexto sócio-histórico da cidade de Salvador, Leffingwell destaca Exu como o mais humano dos orixás e, de acordo com o mito da criação iorubá, conta a história do nascimento desses deuses:

No início, conta a história, Yemoja e seu irmão Aganju, que representa o agreste, tiveram um filho, chamado Orúngan, a região do ar e do espaço situada entre o céu e a terra. Mais tarde Orúngan enamorou-se de sua mãe, Yemoja, e, aproveitando-se da ausência do pai, a possuiu. Logo após o ato, Yemoja fugiu, torcendo as mãos, lamentando-se, mas logo foi perseguida por seu filho, que tentava consolá-la. Como não podia viver sem ela, Orúngan, propôs que se unissem nas sombras, tornando-se assim seu marido secreto. Yemoja o repeliu fugindo e, quando Orúngan estendeu-lhe a mão para capturá-la, ela caiu de costas no chão. Seu corpo se inchou, de seus seios brotaram dois cursos d’água, que se encontraram formando um lago, e de seu ventre aberto saíram os *òrìsà*, que governam as direções do mundo. O primeiro deles foi Èsù. Não é de admirar que seja o “travesso” (LEFFINGWELL, 2000, s/p).

Com base na mitologia dos orixás, Leffingwell escreve sobre a relação entre as fotografias de Mario Cravo Neto com a simbologia de Exu, destacando algumas das suas características a fim de permitir ao leitor uma melhor interpretação do conteúdo de *Laróyè*. Afinal, “este livro começa e termina com Èsù”, explica o escritor, ao salientar ainda que esse orixá (força pura, axé imaterial) encontrar-se-ia materializado nas cenas registradas pelo olhar atento do fotógrafo: “Mario Cravo reconhece o orixá entre nós, porque é ele quem olha” (LEFFINGWELL, 2000).

Desse modo, além da observância às suas questões formais, a interpretação das fotografias de *Laróyè* demanda o conhecimento do espectador acerca dos diversos e paradoxais aspectos que definem Exu, uma das figuras mais complexas do panteão dos orixás. Muitos desses aspectos são narrados nas histórias da mitologia dos deuses iorubanos. Daí a importância de partirmos desses mitos para interpretá-las, o que pode ser notado logo na primeira imagem do livro (Fig. 152). Nela, observamos um homem negro curvado, como se ele estivesse saindo das águas do mar que batem na altura de suas canelas. Registrado a partir de um ângulo que não nos permite enxergar a sua cintura, o personagem parece estar nu e tem os seus olhos fechados, sugerindo o seu nascimento, a



sua chegada de maneira natural ao mundo. Assim, com base no mito transcrito acima por Leffingwell, é possível associarmos o personagem da foto de Mario Cravo Neto a Exu, já que este e também os seus irmãos orixás, segundo a mitologia da criação iorubá, teriam nascido das águas que surgiram no local de queda e morte de sua mãe, Iemanjá.



Figura 152 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Além desta, outras fotografias similares usadas no livro remetem igualmente a esse mito da criação dos orixás (Fig. 153). São imagens de pessoas registradas em diferentes poses e situações aparentemente corriqueiras do seu cotidiano de lazer em alguma praia de Salvador. No livro, porém, todos esses personagens se passam por divindades. Em uma delas, Exu observaria a sua mãe, Iemanjá, boiando desfalecida nas águas do mar. Em outra, é o orixá que, deitado na areia e semicoberto pela água, parece inconsciente do seu nascimento. Há ainda uma fotografia de um homem negro no mar que recolhe uma corbelha florida em uma alusão, já comentada anteriormente, à tradição das oferendas para Iemanjá as quais, por ela recusadas, voltam à praia para a decepção de seus devotos.

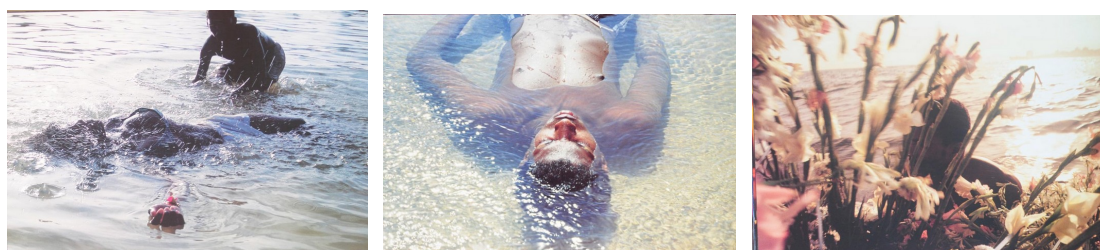


Figura 153 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Em *Laróyè*, a presença de Exu pode ser notada tanto nas fotografias de homens, mulheres e crianças em contextos variados do seu cotidiano (nas águas do mar, no trabalho, nas ruas, nos mercados, nas igrejas, nas festas de largo e carnaval, etc) quanto nas imagens de animais e objetos ou ainda, de forma mais sutil, nas cores e nas sombras desses elementos. Todas elas dialogam com a simbologia e a mitologia sobre Exu e também com os rituais de culto aos orixás.

Dessa forma, para seguir com a análise de *Laróyè*, tal como fizemos com as imagens do “nascimento de Exu” e “morte de Iemanjá” acima, é preciso que conheçamos algumas características, papel e atributos desse orixá os quais são estudados por diversos autores como Carneiro (1977), Bastide (1978), Santos (1986), Verger (2002; 2012), Prandi (2001; 2005; 2009), Capone (2009), entre outros que se dedicaram a pesquisar o candomblé no Brasil e a mitologia dos orixás, cujas histórias, *orikis*<sup>117</sup> e cantigas narram a epopeia dos deuses iorubanos. Então, analisaremos parte das fotos do livro, mesclando-as com as informações sobre Exu pesquisadas por estes autores. Além disso, é preciso ressaltar que, como cada imagem parece estar ligada a uma cantiga ou a uma história mítica (ou parte dela), ou mesmo se refere a algum aspecto do ritual de culto aos orixás, *Laróyè* não apresenta uma narrativa linear que contaria uma história específica sobre Salvador, mas sugere a presença de Exu entre os seus habitantes. Por isso, a nossa análise não seguirá a ordem de apresentação das fotos no livro, que, apesar de não seguirem uma sequência cronológica, são organizadas em suas páginas no sentido de estabelecer relações entre a realidade da cidade e a pluralidade de histórias míticas que cercam este orixá.

Os mitos iorubanos são histórias que contam as aventuras dos orixás. Seguindo a tradição africana da oralidade, eles foram contados e recontados ao longo do tempo, trazendo por meio de metáforas os relatos sobre a vida e os feitos de cada um dos deuses. Como na tradição iorubá acredita-se que os homens sejam descendentes dos orixás, não havendo uma origem restrita a todos eles, como no cristianismo, por exemplo, esses mitos propõem uma maneira diferente de refletir sobre a vida e oferecem, portanto, uma visão alternativa àquela imposta pelos cristãos desde a transformação de nações africanas em colônias europeias (PRANDI, 2001; MENDONÇA, 2008).

---

<sup>117</sup> Os *orikis* são versos e poemas entoados aos orixás que exaltam as suas virtudes, os grandes feitos e as suas qualidades. Prestabelecidos entre o povo iorubá, eles são os louvores usados durante os rituais para evocar os deuses iorubanos (VERGER, 2002).

De acordo com Prandi (2001), na mitologia iorubá, assim como nos cultos do candomblé, Exu é apresentado como o deus mensageiro e possui um papel muito importante no panteão dos orixás. Um dos mitos conta que Exu foi aconselhado a coletar todas as histórias vividas pelos seres humanos, pelas divindades, bem como pelos animais e demais seres que dividem a Terra com os homens. Todas essas narrativas a respeito do cotidiano, além das providências tomadas e as oferendas dedicadas aos deuses para se chegar às soluções dos desafios enfrentados, foram reunidas por Exu e totalizaram, ao final da missão do orixá mensageiro, 301 histórias que, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, representam um número incontável de histórias. Seu conteúdo equivaleria a todos os conhecimentos necessários para o desvelamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo e da natureza, e também sobre o destino dos homens e os seus caminhos em suas lutas cotidianas.

O mito conta ainda que todo esse saber foi dado a um adivinho de nome Orunmilá, também conhecido como Ifá, que o transmitiu aos seus seguidores, os chamados babalaôs (os sacerdotes do oráculo de Ifá ou os pais do segredo), que, no Brasil, correspondem aos atuais pais e mães de santo (babalorixás e ialorixás). Assim, os babalaôs aprendem essas histórias primordiais contendo os fatos do passado os quais se repetem a cada dia na vida dos homens, o que significa que para os iorubás antigos “nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular” (PRANDI, 2001, p. 18). Nesse sentido, a tarefa do babalaô é saber em qual mito ou parte do mito se encontra no relato do passado a história do seu consulente do momento atual. “Ele acredita que as soluções estão lá e então joga os dezesseis búzios, ou outro instrumento de adivinhação, que lhe indica qual é o *odu*<sup>118</sup> e, dentro deste, qual é o mito que procura” (idem). E é nesse contexto que o papel de Exu foi definido, já que ele é o mensageiro responsável não apenas pela comunicação entre os babalaôs (a quem lhes ensinou a arte da adivinhação) e Orunmilá (o deus do oráculo), mas também pelo transporte das oferendas (ebós)<sup>119</sup> aos orixás, estabelecendo, então, o elo entre o mundo dos deuses (orun) e o mundo dos homens (ayê).

---

<sup>118</sup> *Odu* são signos do oráculo iorubano formado de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente (PRANDI, 2001, p. 567).

<sup>119</sup> *Ebó* é o sacrifício de animais para os orixás e também outras oferendas com objetos e alimentos a eles oferecidos.

Em *Mitologia dos Orixás* (2001), Reginaldo Prandi apresenta uma compilação dessas 301 histórias míticas reunidas por Exu com os poemas oraculares que, por meio de figuras de linguagem, dão-nos uma ampla visão da religião dos orixás e, de maneira específica para o presente capítulo, ajudam-nos a repensar as imagens do orixá mensageiro nos dias atuais. Afinal, acredita-se que com essas histórias poder-se-iam desvendar os mistérios, os atributos dos orixás e os diferentes sentidos das ações praticadas pelos homens no cotidiano dos terreiros (e também fora dele, como o faz Cravo Neto), oferecendo explicações para o uso de determinados objetos, cânticos, movimentos, vestimentas.

Quanto a Exu, Prandi (2001, p. 20-21) afirma ser ele um orixá “sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro”. Nas festas de culto aos orixás (*xirês*), o despacho de Exu (*padê*)<sup>120</sup> sempre acontece em primeiro lugar, antes mesmo do início dessas cerimônias. Segundo Verger (2002, p. 79), Exu é sempre o primeiro a ser chamado, saudado, cumprimentado e depois despachado com um duplo objetivo: “convocar os outros deuses para a festa e, ao mesmo tempo, afastá-lo para que não perturbe a boa ordem da cerimônia com um dos seus golpes de mau gosto”. Além de serem realizadas antes dos cultos, estas oferendas também são feitas nas praias, matas e nas ruas das cidades, onde os devotos do orixá invocam os seus poderes, a fim de obterem algum tipo de benefício. Desse modo, nas fotografias abaixo, podemos constatar a influência das crenças africanas no papel de mensageiro de Exu sobre os habitantes de Salvador.



<sup>120</sup> O *padê* é uma oferenda dedicada especialmente a Exu e significa reunião, momento em que se estabelece, por meio desse orixá, a comunicação entre os deuses e os iniciados do candomblé. O *padê* também é interpretado como o despacho de Exu no sentido de agradá-lo e, posteriormente, mandá-lo embora, para que o culto aos orixás siga sem problemas. Afinal, Exu pode fazer o mal e o bem, indiferentemente, dependendo da vontade do invocante (CARNEIRO, 1977, p. 59 e 138; BASTIDE, 1978).

Figura 154 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

Na imagem à esquerda, observamos a cena de um amanhecer em uma das praias da cidade, onde um gato come os alimentos de uma oferenda feita, provavelmente, na noite anterior. Nela, a presença de Exu pode ser “observada”, pois, como já sabemos, ele é o responsável pelo transporte das oferendas aos orixás. É também por meio dela que Exu se manifesta, intercedendo junto aos deuses em nome daquele que os invocou. Já na fotografia à direita, um homem é retratado em contraluz e ainda sob uma marquise a qual impede que os raios do sol o ilumine. Nessas condições, em silhueta e nessa pose, ele personificaria Exu. Segundo a mitologia dos orixás, Exu, além de companheiro oculto dos homens, é o mensageiro entre estes e os deuses e, na imagem, o personagem de identidade não revelada, oculta, olha da terra (ayê) para o céu (orun) como se estivesse estabelecendo comunicação entre os dois planos.

Além de sua relevância como mensageiro, Prandi (2001, p. 21) destaca também a sua importância no que toca às transformações no mundo material dos humanos, salientando que, sem a participação de Exu, chamado também de Exu-Elegbará, ou mesmo Legba entre os povos *fon* do Benin (ex-Daomé), “não há movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica”. Entretanto, o pesquisador destaca que, nos escritos dos viajantes, missionários e outros observadores os quais estiveram em território *fon* ou iorubá entre os séculos XVIII e XIX, todos eles de cultura cristã, este orixá foi “grosseiramente identificado com o diabo e ele carrega essa fardo até os dias de hoje” (idem).

A esse respeito, Pierre Verger (2012, p. 119) explica que, além de ser o mensageiro dos outros orixás, bem como o guardião dos templos, das casas e das cidades, Exu “tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”, o que chocou os primeiros missionários que “assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus”.

Em seu livro *Nota sobre o culto aos orixás e voduns* (2012), Verger cita relatos preconceituosos desses viajantes que, ao falarem de Exu, mostraram-se impressionados pelo aspecto erótico externado em suas representações, classificando-o como uma entidade sexualizada e demoníaca. Aos olhos dos ocidentais acostumados com a arte medieval renascentista, com esculturas e pinturas de santos assexuados cobertos com véus e

rodeados de anjos, as estátuas de Exu, além de serem esteticamente muito diferentes das dos santos católicos e não estarem em templos, mas próximo às matas, nas encruzilhadas ou debaixo de simples choupanas cobertas de palha, ainda apresentavam um aspecto fálico muito acentuado. Eram efígies de Exu modeladas pelos iorubás na forma humana, com olhos, nariz e boca assinalados com búzios, ou de seu equivalente, Legba, representado por um montículo de terra em forma de homem acorçado, ornado com “um falo de tamanho respeitável”, detalhe que scandalizou esses viajantes (idem, p. 127).

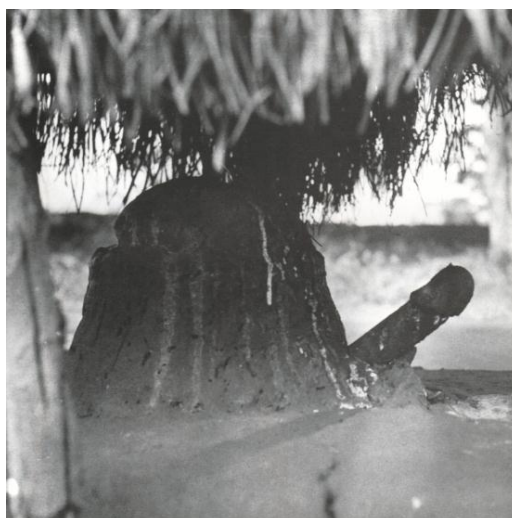


Figura 155 – Pierre Verger. Legba, guardião das casas em Abomé, República do Benin (VERGER, 2012, p. 128).

Estas efígies com grande falo fizeram com que os missionários e outros viajantes tomassem, confusa e arbitrariamente, Exu como o deus-fálico ou o deus da fornicção, cujo detalhe supostamente pecaminoso do órgão sexual o associava a Satanás. Porém, esta associação é, na visão do médico e pioneiro dos estudos afro-brasileiros, Nina Rodrigues (apud Verger, 2012, p. 138), “apenas um produto de uma influência de um ensino catholico”.

Apesar de ter sido associado, erroneamente, ao diabo, é preciso lembrar que a figura de Exu é marcada por aspectos múltiplos e contraditórios, o que torna difícil defini-lo coerentemente. Segundo Verger (2002; 2012), Exu possui qualidades e defeitos; ele não é completamente bom, nem completamente mau. O seu caráter ambivalente o faz realizar ora boas, ora más ações – ambivalência semelhante a dos homens, caracterizando Exu como o mais humano dos orixás. Por um lado, ele é brincalhão, gosta de pregar peças de mau gosto, provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadear brigas, mal-

entendidos e é considerado o companheiro oculto das pessoas, levando-as a fazer coisas insensatas e atiçando os seus instintos. Ademais, se as pessoas se esquecerem de lhe oferecer sacrifícios e oferendas, Exu pode provocar catástrofes em suas vidas e, por isso, a ele são comumente oferecidos bodes, galos (de preferência pretos) e pratos cozidos em azeite de dendê. Por outro lado, “Exu possui o seu lado bom e, se ele é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se serviçal e prestativo” (VERGER, 2002, p. 76). Assim, Exu é respeitado e reverenciado na África e muitas pessoas se orgulham ao usar o seu nome por considerarem-no também uma entidade dinâmica, esperta e jovial.

É preciso ressaltar ainda que Exu é ao mesmo tempo múltiplo e uno. Diz-se na Bahia que existem 21, segundo uns, e apenas 7 do orixá, segundo outros, tendo eles nomes e apelidos, às vezes, oriundos das letras dos cânticos (VERGER, 2002, p. 79).<sup>121</sup> Enquanto alguns podem ser ruins, outros são, ao contrário, muito bons. Seja como for, em todos os candomblés Exu atua como o guardião dos terreiros, uma espécie de cão fiel que, postado na entrada (portões e janelas) dos santuários, protege-os contra os inimigos, sendo familiarmente designado pelo nome de compadre, em uma referência aos fortes laços de compadrio que, no Brasil, compara-se aos de parentesco. Desse modo, explica Bastide (1978, p. 180) que “Exu compadre é, pois, Exu protetor e não Exu malfeitor”.

Diante desse contexto de mitos, representações e relatos com aspectos contraditórios sobre Exu, era previsível que novos pesquisadores, como Verger, contestassem as primeiras impressões relatadas nos séculos XVIII e XIX. Assim, ao contrário dos viajantes e missionários do passado que viram no grande falo o caráter demoníaco de Exu, estes novos pesquisadores atribuíram a esse aspecto das representações do orixá o seu poder de fecundação. Para alguns, sem Exu não haveria vida na Terra. Prandi (2005), por exemplo, argumenta que o falo acentuado nas representações de Exu se deve ao fato de o orixá ser o patrono da cópula, aquele que gera filhos e garante a continuidade do homem, embora reconheça que este aspecto tenha provocado a construção preconceituosa e estereotipada do deus libidinoso, lascivo e carnal. E Juana Elbein dos Santos (1986), por sua vez, aprofunda-se na questão e acrescenta que a existência dos seres (e das coisas) depende da presença desse orixá em seus corpos, sejam masculinos ou femininos. Para a antropóloga, Exu é

---

<sup>121</sup> Verger (2002, p. 79) lista alguns, como Exu-Elegbá ou Exu-Elegbará e seus possíveis derivados: Exu-Bará ou Exu-Ibará, Exu-Alaketo, Exu-Laalu, Exu-Jelu, Exu-Akessan, Exu-Loná, Exu-Agbô, Exu-Laróyè, Exu-Inan, Exu-Odara, Exu-Tiriri.

o símbolo por excelência do elemento procriado, do elemento engendrado, a primeira forma dotada de existência individual. [...] Condensa em seu mítico a natureza de cada objeto e de cada ser. Resume a morfologia dos ancestrais masculinos e femininos, pertencendo indistintamente a um e outro grupo (SANTOS, 1986, p. 131).

Nesse contexto, que define Exu como um deus cujo falo representa positivamente o seu poder de fecundação – e não negativamente o seu suposto caráter indecente e pecaminoso pelo qual ele foi identificado ao diabo – Mario Cravo Neto vai buscar principalmente nos corpos dos seus personagens e em outros objetos este que talvez seja o principal símbolo do orixá. E ele o encontra nos mais distintos locais e de forma ora mais ora menos explícita.



Figura 156 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

A imagem acima, por exemplo, apresenta um homem negro que, deitado sobre as pedras, toma tranquilamente o seu banho de sol. O ambiente parece ser pouco frequentado por banhistas a ponto de ele sentir-se à vontade para deixar o seu pênis à vista enquanto se bronzeia próximo ao mar. Trata-se, obviamente, de um flagrante no qual o homem foi captado não apenas em um momento íntimo, como também a partir de um ângulo em *plongé* apropriadamente escolhido pelo fotógrafo que, ao se posicionar em um local superior ao do seu personagem, pôde destacar elementos imprescindíveis para a sua identificação com Exu. Embora a abordagem ágil e sorrateira de Cravo Neto se assemelhe àquelas por ele utilizadas no metrô de Nova York ou ainda na produção de alguns retratos do livro *Bahia*, o que era importante, dessa vez, não era o “roubo” de uma cena inusitada nem a busca pela representação da espontaneidade e identidade do personagem, mas



somente aquilo que ele expôs e que, em *Laróyè*, reporta-nos ao orixá: o seu pênis, que se destaca na cena, e, ao seu lado, uma camiseta vermelha, cor a qual representa Exu, como veremos mais adiante nesse capítulo.

Em uma outra fotografia, a referência ao falo acontece, mas é quase imperceptível. Na verdade, trata-se de uma referência imaginária, já que o falo em si não se mostra na imagem. Ele está apenas sugerido e, sobretudo, diluído em meio à confusão de formas, cores, luzes e sombras que constituem a fotografia de uma passagem de um trio elétrico durante uma festa de rua ou o carnaval de Salvador. Em primeiro plano à esquerda, uma criança sorridente, ao tentar cruzar a rua, é contida pelo protagonista da foto. Trata-se de um homem forte e com aparência jovial o qual trabalha provavelmente na organização do evento e, durante a agitação dos foliões ao redor do caminhão, tenta controlar o desenrolar da festa. É, então, nessa cena aparentemente comum das festas de Salvador, que um detalhe faz toda a diferença e permite que Exu surja por meio de uma ilusão de ótica capaz de produzir a figura de um falo entre as pernas do tal protagonista ao centro. O efeito ilusório é proporcionado por parte da perna de um outro personagem que, por sorte, no curto instante do registro fotográfico, foi ali posicionada e parcialmente iluminada, sugerindo ao espectador a impressão da presença de um pênis e, conseqüentemente, de Exu.



Figura 157 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Ainda sobre o aspecto fálico de Exu, Verger (2012, p. 131), apresenta dois *orikis* os quais são entoados ao orixá, exaltando as suas virtudes no que diz respeito ao seu poder de fecundação. No primeiro deles, “Fotifo que mostra seus testículos terá filhos que mostrarão seus testículos” percebemos uma forma de transferência de tal poder do orixá

entre os membros familiares ao longo das gerações. Já o outro, com o verso “Esu, que os filhos não sejam raros em minha vida”, reforça, por sua vez, o conceito do falo como símbolo de sua importância para a multiplicação dos seres na terra. Assim, seguindo com a associação das narrativas míticas e dos *orikis* com as imagens de *Laróyè*, Cravo Neto fotografa uma família dormindo em uma rua de Salvador. A partir dessa imagem, podemos perceber que os versos dos *orikis* citados acima se relacionam diretamente com os elementos os quais a compõem. Primeiramente, há nela duas das crianças que se destacam pelo aspecto fático: enquanto o pênis ereto de uma delas estica o seu calção, o seu provável irmão, dormindo nu ao seu lado, exhibe também o seu pênis e testículos, como entoadado pelo *oriki*. Além disso, 3 filhos nos parece compor uma família numerosa; definitivamente, eles não são raros na vida de sua mãe presente no canto direito da imagem.



Figura 158 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

No Brasil, diferentemente da África, Exu é simbolizado por um tridente de ferro plantado sobre um monte de terra ou por estatuetas com o tridente, chifres e até mesmo rabo e patas de bode, evidenciando, então, um processo ainda mais forte de demonização pelo qual o deus mensageiro passou no país.

Em *O Candomblé da Bahia*, publicado originalmente na França, em 1958, Roger Bastide (1978, p. 170) escreve sobre o processo de assimilação de Exu no Novo Mundo e, notadamente, neste Estado brasileiro. Ele afirma que, se na África os etnólogos interessaram-se pela figura e mitos de Exu e o designaram sob o termo de *trickster* em razão de sua aparência brincalhona e maliciosa, no Brasil, devido às circunstâncias históricas, esse elemento malicioso “tomou um colorido mais sombrio, o diabinho das

lendas iorubá transformou-se em diabo mesmo, num diabo cruel e malvado, o mestre todo-poderoso da feitiçaria”.

Ainda de acordo com Bastide, que apresenta em seu livro relatos de adeptos do candomblé por ele entrevistados no Brasil, a identificação de Exu com o diabo cristão foi inicialmente aceita pelos próprios membros dessa religião e deveu-se a muitos caracteres desse orixá, dentre os quais o sociólogo francês destaca três. Em primeiro lugar, Exu é na África uma divindade do fogo, dito como aquele que trouxe o Sol, mas na Bahia, pelo sincretismo religioso em sua busca por um santo ligado a esse elemento, chegou-se ao diabo que, no catolicismo é representado sempre dançando no meio das chamas e cuspidor fogo pela boca. Além disso, no Brasil, diferentemente da África, Exu é representado também por chifres, mas Bastide bem observa que estes não são senão símbolos de poder ou de fecundidade, como todos os chifres na natureza. E, finalmente, a estas duas razões, acrescenta-se a sexualidade sem freio. Reconhecendo que o caráter fálico de Exu é menos pronunciado do que o de Legba, o pesquisador notou, contudo, que ambas as divindades confundiram-se tanto na África quanto no Brasil e que as estatuetas mais antigas daquele encontradas nos candomblés apresentavam tal caráter “muito acentuado”. Em terras brasileiras, acrescenta Bastide, padres e frades se ocuparam em lutar contra este aspecto de Exu, incluindo em seus sermões a ameaça de castigos infernais que ligava o amor carnal ao diabo, no sentido de combater também a poligamia masculina, a sedução das índias nuas e a volúpia dos senhores brancos (BASTIDE, 1978, p. 171-172).

Como já destacamos anteriormente, o caráter fálico de Exu não está ligado ao amor carnal, ao sexo em si, mas sim ao seu poder de fecundação. Porém, além disso, cabe aqui ressaltarmos que alguns pesquisadores notam também que o falo acentuado nas representações desse orixá simboliza o *poder de transformação e contestação* da moral e dos costumes estabelecidos na sociedade. Nesse sentido, enquanto Verger (2002, p. 78, grifo nosso) esclarece que o falo ereto “nada mais é do que a afirmação do seu caráter truculento, atrevido e sem vergonha e de seu *desejo de chocar o decoro*”, Sodré, em linha similar de raciocínio, aponta Exu como o “dono do corpo” e também parte de um ambiente, onde a sua razão de existir é senão a de destruir, reinventar papéis, *estabelecer o caos*, para criar novas filosofias do pensamento (SODRÉ, Muniz, 1979 apud MENDONÇA, 2008, p. 60).

A partir dessa perspectiva, é possível compreendermos a presença em *Laróyé* de uma série de fotografias produzidas durante o carnaval de Salvador. Nas festas de carnaval, é comum as mulheres se vestirem de homens, os homens de mulheres, as classes sociais se misturarem e os tabus de contato e de mistura que sustentam uma certa ordem social serem quebrados (BASTIDE, 1978). E assim o faz Exu, quando ele exerce o seu poder de transformação e contestação da moral destacado pelos pesquisadores.



Figura 159 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

As imagens da série acima apresentam homens e mulheres em estado de êxtase que foge ao padrão do comportamento social durante os dias regulares do ano. Em uma delas, uma mulher se encontra prazerosamente espremida entre dois homens os quais, juntos e encostados em um trio elétrico, dançam e se deliciam em um momento de deleite mútuo que escandalizaria facilmente o olhar casto do ser puritano. O mesmo acontece nas outras três fotos desse grupo, seja na de uma mulher que, ao rebolar em meio à multidão suada, flexiona as suas pernas e estende a sua mão na direção de seu sexo, exibindo espontânea e eroticamente o seu passo de dança para as lentes do fotógrafo, seja na dupla de retratos de um mesmo homem que, portando vestido e usando maquiagem, traveste-se de mulher para, como Exu, chocar o decoro e reinventar novos papéis.

A maioria das fotografias dessa série do carnaval (e também do livro como um todo) são produzidas em planos médios. Assim, por um lado, com esses enquadramentos mais fechados Cravo Neto destaca aspectos dos corpos nus ou seminus dos seus personagens para, a partir deles e de suas atitudes transgressoras, remeter à figura de Exu e aos seus poderes que atuariam sobre as pessoas e o ambiente. Contudo, por outro lado, ao fragmentar tais corpos com esta intenção conceitual e poética, essa escolha formal de Cravo Neto, inevitavelmente, descontextualiza-os da realidade de Salvador que os rodeia e, em uma perspectiva tradicional e, ao mesmo tempo, reducionista, retiraria *Laróyè* do campo da documentação por se tratar, então, de um trabalho exclusivamente conceitual e de interpretação pessoal do universo mítico dos orixás.

Em sua pesquisa de doutorado que discute e analisa a imagem fotográfica no espaço mítico e ritual do candomblé, Denise Camargo (2010, p. 99) observa corretamente que, em *Laróyè*, Mario Cravo Neto, apesar de não fazer referências diretas à prática religiosa, “constrói, imagetivamente a figura de Exu” mediante registros do homem baiano integrado às manifestações populares e religiosas. Entretanto, após destacar um trecho da fala do fotógrafo o qual explica que as suas imagens “foram se agrupando em uma mesma temática: o corpo, a sexualidade, a sensualidade”, a pesquisadora é taxativa ao definir *Laróyè*: “não é documentação e, sim, interpretação da mítica baiana”. Embora concordemos com Camargo quando ela nota com razão que Cravo Neto “reconhece os orixás entre nós”, não vemos oposição entre *documentação fotográfica e interpretação* dos aspectos míticos presentes na realidade social da Bahia. Ao colocá-las em lados opostos, a pesquisadora parece entender a documentação como um trabalho necessariamente de produção de registros objetivos do real, de discursos visuais de caráter realista e factual nos quais não se permite uma abordagem interpretativa e, portanto, subjetiva dos temas – nesse caso da mítica baiana. Em suma, quaisquer documentações – independente de suas particularidades – parecem ser entendidas como “fotografia documental” e, conseqüentemente, como um gênero de imagens consideradas, em geral (e não apenas por Camargo), como reproduções do mundo exterior; ou seja, imagens pouca elaboradas já que não interpretativas.

Sobre o status de *Laróyè* e mais especificamente da série de fotografias do carnaval, Mario Cravo Neto faz um importante comentário que nos permite refletir sobre o seu trabalho no contexto da afirmação de Camargo e, notadamente, da presente pesquisa, a

qual se concentra em torno dos termos *documentação* e *fotografia documental*, bem como do conceito de *documento*, cuja etimologia e noção original está ligada à sua função didática (*docere*, ensino). Em entrevista a Euriclésio Barreto Sodré (2006, p. 127-128), Cravo Neto comenta que na narrativa do livro há duas imagens que “destoam da plástica do conjunto, da continuidade apresentada”, embora ele tenha decidido “por bem colocar para mostrar o ambiente em que isso foi fotografado”. Trata-se de duas fotografias capturadas de cima de um trio elétrico (Fig. 160) que, diferentemente daquelas que fragmentam a realidade ao serem produzidas muito próximas às pessoas em êxtase dançando nas ruas lá embaixo, contextualizam a atmosfera do local e servem, segundo o próprio o fotógrafo, como “elemento didático”. Portanto, é interessante destacar a percepção de Cravo Neto no que toca à dupla carga (estética e informativa) da fotografia enquanto meio de *expressão poética* e *comunicação*, e como essa percepção lhe influenciou na edição de *Laróyé* que, na sua opinião, “seria mais homogêneo sem estas duas fotos. Eu digo isso sinceramente, mas eu precisava de um elemento didático pra dizer que estas fotos foram feitas nessa loucura, porque o pessoal vai no carnaval, mas não vai lá dentro” (CRAVO NETO apud SODRÉ, Euriclésio, 2006, p. 127-128).

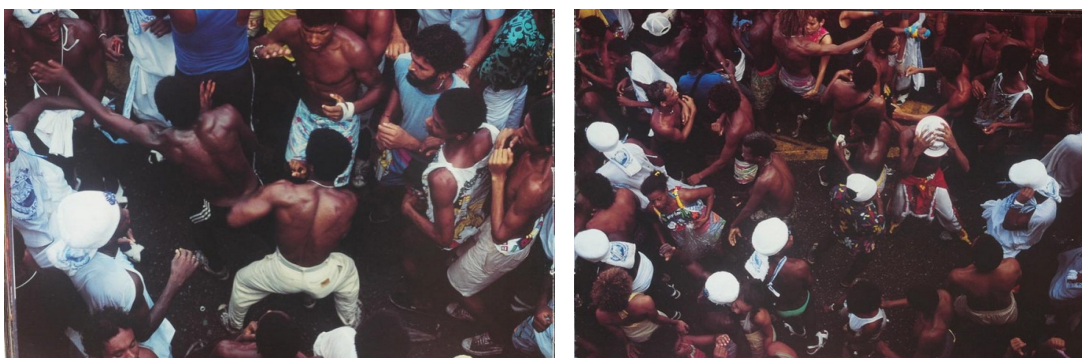


Figura 160 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyé*, 2000.

De fato, estas duas imagens apresentam mais amplamente a realidade do carnaval e dos personagens sem, contudo, escapar ao tema-conceito do livro. Afinal, elas mostram a paradoxal atmosfera de alegria e tensão que oscila entre os foliões na “pipoca” destes festejos de rua de Salvador e, ao mesmo tempo, remetem, como todas as fotos do livro, à figura de Exu, que fundamenta a proposta conceitual de *Laróyé*. Então, é possível associá-las, por exemplo, aos versos de dois *orikis* colhidos por Verger (2012) que descrevem o temperamento ora violento ora apaziguador do orixá. A imagem à esquerda, em que vemos

ao centro um homem com a guarda armada em posição de luta, pode ser entendida a partir da leitura de parte de um *oriki* cujo verso afirma: “ele procura briga com alguém e encontra o que fazer”. Já na imagem à direita, provavelmente registrada no mesmo local, mas em um instante anterior ou posterior ao momento da foto ao lado, o homem brigão já não se encontra e o clima de festa volta a reinar graças a “Èsù, que empurra para fora as pessoas que querem brigar” (idem, p.143).

Diante desse contexto, percebemos que, *além* de as fotos de *Laróyè* documentarem de maneira singular a realidade de Salvador, elas *também* revelam a interpretação pessoal do Cravo Neto sobre o carnaval soteropolitano, entre outros temas do cotidiano a partir dos quais o fotógrafo, como observou Camargo, “constrói a figura de Exu”. E ainda sobre esta dupla função do seu trabalho de documentação e interpretação, é preciso destacar que, em reportagem publicada pela revista *República* por ocasião do lançamento de *Laróyè*, Diógenes Moura (2000, p. 80) também notou que as suas imagens atuam não apenas para interpretar a mítica de Exu como também para resgatar a memória da capital baiana do final do século XX. Para o escritor, elas estabelecem, então, o que ele chama de “dois estados de espírito”. O primeiro, explica Moura, “evoca à nossa realidade – ainda tão distante das origens africanas – uma entidade como Exu. O segundo revela cenas e gestos da cidade de Salvador como nenhum outro olhar até hoje o tinha feito”. Ou seja, a poética do livro aborda a cidade tanto em seus aspectos míticos, envolvendo Exu e o sincretismo religioso da capital mais miscigenada do Brasil, quanto em suas questões históricas e culturais, ao eternizar cenários que não existem mais, pois foram varridos pela modernidade como, por exemplo, cita Moura, “as antigas barracas das festas de largo” que hoje, ele lamenta, “são padronizadas e a arte popular que sempre se imprimia nelas se perdeu” (idem).

Em síntese, além de evocar um deus do candomblé e nos fazer vê-lo personificado no povo baiano, *Laróyè* é uma obra-memória desse mesmo povo e de como ele se organizava em um passado recente. Ainda que Cravo Neto não se feche exclusivamente no registro dos fenômenos sociais visíveis da realidade da cidade, ele parte dela e dos seus aspectos míticos para sugerir a presença de Exu entre os seus habitantes. Estamos, assim, diante de um trabalho de documentação que, ao não se resumir na produção de um discurso visual realista, ao não se fechar nos aspectos factuais de determinado espaço-tempo da capital baiana, expande as fronteiras do documentário fotográfico, ao tratar da

complexidade abstrata de uma divindade invisível, mas perceptível pelo contexto poético de *Laróyé*. Dessa forma, o seu autor, ao mesmo tempo em que se preocupa com um “elemento didático” para conferir “um pouco de lógica” à sequência das imagens do livro, não deixa, contudo, de expressar poeticamente “um pouco do aspecto místico” da sua personalidade artística; misticismo este que é também inerente à filosofia e mitologia africanas e ao universo do orixá Exu. Sobre esta dupla abordagem, o fotógrafo explica que

[...] como artista eu tenho um pouco de lógica e um pouco do aspecto místico que me permite um certo tipo de *trânsito*, um certo tipo de dualidade sem querer estabelecer nenhuma lógica no sentido de que eu não quero estabelecer nenhuma equação matemática (CRAVO NETO apud SODRÉ, Euriclésio 2006, p. 129, grifo nosso).

Nesse sentido, ao afirmar que o aspecto místico lhe permitiria “um certo tipo de trânsito”, podemos comparar este trânsito em sua personalidade com a própria flexibilidade estatutária (ou mesmo indefinição) do seu trabalho entre o campo da documentação, no qual deveria supostamente haver “um pouco de lógica”, e a produção artística, mais aberta ao “aspecto místico” no caso de *Laróyé*. Ainda que a sua atitude de perambular pelas ruas realizando crônicas visuais da cidade o aproxime da figura do repórter fotográfico ou da do documentarista, Cravo Neto, ao relacionar a realidade visível no cotidiano do povo baiano com a mitologia dos orixás, acaba registrando os seus personagens dentro de uma atmosfera que pertence à ordem do sagrado, daí surgido o “aspecto místico” desse livro. Trata-se, portanto, de um cronista diferenciado, um artista, pois, como observa Tavares (2004, p. 10-11, grifo nosso), ele possui “olhar aguçado que, ao captar o exterior, pode fazer uma leitura profunda do tema, pode dar uma *interpretação* tanto mais verdadeira quanto menos lógica”.

Em *Laróyé*, Cravo Neto não possui uma pauta definida, um assunto factual e concreto a apurar, nem busca revelar uma verdade absoluta sobre os seus personagens e sobre a religião dos orixás. Ademais, as imagens do livro, apesar de se conectarem por um conceito em comum (Exu), agrupam-se em séries distintas com temáticas mais abertas e abstratas e, juntas, não constituem exatamente um ensaio fotográfico com uma história específica. Isso faz com que o trabalho do fotógrafo baiano destoe das narrativas do fotojornalismo, porque, afinal, como salientou o crítico Cassimiro Xavier de Mendonça, “no caso de Mario Cravo Neto, a fotografia não é reportagem, não é narrativa, pode ser



documental e antropológica, mas tem uma carga dramática” (MENDONÇA apud FERNANDES JUNIOR, 2013, p. 253).

Outras representações fotográficas da religiosidade afro-brasileira foram realizadas por fotógrafos que, atuando em épocas, contexto e com abordagens distintas, permitem-nos refletir sobre o trabalho de Cravo Neto. José Medeiros e Pierre Verger, ambos apresentados no segundo capítulo desse estudo, trabalharam esta temática, mas produziram fotografias que diferem das apresentadas em *Laróyè*, bem como em outros livros de Cravo Neto.

Em 1951, José Medeiros, em parceria com o repórter Arlindo Silva, publicou na revista *O Cruzeiro* a reportagem *As noivas dos deuses sanguinários*, contendo, além do texto, 38 fotografias com cenas de sacrifícios de animais e raspagem da cabeça das iaôs que mostravam por meio de uma narrativa linear o desenrolar de um ritual de iniciação no candomblé. Segundo Tacca, em seu livro *Imagens do Sagrado* (2009), a publicação foi realizada como um contraponto à reportagem produzida no mesmo ano pela revista *Paris Match* com as fotos de Henri George Clouzot as quais, na visão de Medeiros, não mostravam o verdadeiro candomblé. As suas fotos com o derramamento de sangue dos animais causou uma polêmica no meio do candomblé da Bahia que, naquela época, vivia, assim como outras religiões de matriz africana, um contexto de resistência frente às perseguições da polícia e da sociedade em geral.<sup>122</sup> Apesar de quebrar a interdição do registro desses rituais e revelar, de maneira inédita no Brasil, a intimidade de um terreiro por meio de um ensaio fotojornalístico considerado, na época, sensacionalista, as fotos de Medeiros passaram, posteriormente, por um processo de ressignificação e atualmente são valorizadas não apenas por seu conteúdo informativo etnográfico, mas também por sua qualidade estética.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Ver figura 45, no capítulo 2.

<sup>123</sup> Em 1957, José de Medeiros publicou o livro *Candomblé*, no qual não apenas ele se absteve do texto de Arlindo Silva, como também ampliou o número de imagens usadas inicialmente na reportagem de *O Cruzeiro*. Com este livro, Medeiros buscou redimir-se pela polêmica causada pela reportagem, considerada sensacionalista, mas, ainda assim, nesta nova edição as imagens vieram acompanhadas de legendas com problemas de interpretação do ritual. De todo modo, Tacca (2009, p.137) observa que esta passagem da reportagem para o livro foi a “redenção de Medeiros”, transformando “o fotojornalismo sensacionalista em uma documentação fotoetnográfica singular”. Em 2009, o Instituto Moreira Salles, atual dono do acervo pessoal de Medeiros, republicou o livro, ampliando ainda mais o número de fotos e incluindo um capítulo escrito pelo antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, da Universidade de São Paulo, no qual as legendas e os textos originais foram por ele “cotejados com imagens e eventualmente corrigidos ou comentados” (MEDEIROS, 2009, p. 8).

Diferente de Medeiros e Clouzot, que eram “de fora” da religião, Pierre Verger tornou-se, por sua vez, um babalaô e, como sacerdote do culto de Ifá, possuía os conhecimentos da adivinhação e do mundo sagrado dos orixás, o que lhe obrigava o respeito à lei do segredo e, ao mesmo tempo, conduzia-lhe a uma abordagem ética do tema.<sup>124</sup> Desde 1946, quando ele chegou em Salvador, dedicou-se aos estudos das culturas africanas, especialmente da África do Oeste, bem como às suas diásporas religiosas no Brasil e no Caribe, produzindo um amplo e rico material fotográfico e textual de caráter essencialmente etnográfico que compara os rituais entre essas culturas e serve como ferramenta para confirmação de laços de parentesco mítico entre africanos e brasileiros. Diante desse contexto, é possível entendermos o fato de, em Verger, a representação do outro dar-se por ele mesmo. Diferentemente dos antropólogos e artistas viajantes do século XIX que usavam a fotografia para descrever e classificar as “raças” e os tipos humanos na África e os seus descendentes na América, registrando-os ainda pelo viés do exotismo e do pitoresco, Verger, por meio de uma abordagem dialógica com os seus personagens, buscou fotografar a cultura afro-brasileira e, sobretudo, o mundo religioso do candomblé, de maneira respeitosa e também distanciada do trabalho sensacionalista apresentado tanto em *O Cruzeiro* quanto na *Paris Match*.<sup>125</sup> Nesse aspecto, Pierre Verger e Mario Cravo Neto possuem trabalhos que se aproximam pela forma semelhante de documentar o povo baiano: nas fotos de ambos, os seus personagens aparecem, em geral, altivos, seguros de si e com um olhar franco.

Entretanto, ainda que Cravo Neto tenha se iniciado no candomblé, envolvendo-se durante cerca de sete anos na documentação dos rituais em seus terreiros, a sua obra não se apoia necessária e invariavelmente nos estudos etnográficos, nem mesmo se limita à linguagem fotográfica. Escultor, pintor, desenhista, ele era um artista e usou a fotografia como meio de comunicação e expressão para externar a sua visão sobre a realidade da Bahia e, especificamente em *Laróyè*, sobre o universo mitológico do candomblé e a figura de Exu. Assim, as imagens desse livro transcendem o registro fotojornalístico ou etnográfico, já que é por meio de uma abordagem eminentemente pessoal que ele

---

<sup>124</sup> Tacca (2009, p. 125), explica que “a posição ética de Verger, como um cúmplice do candomblé, coloca-o dentro da esfera da lei do segredo, e, portanto, do invisível, ou da preservação imagética desse universo”.

<sup>125</sup> Em *Imagens do sagrado*, Tacca destaca os estudos de Souty (2006, p. 374-375) segundo os quais Pierre Verger criticou o caráter sensacionalista da fotos de Clouzot e diz que as suas fotos eram de outra ordem. Ainda com base nas pesquisas de Souty, Verger teria retirado as imagens de sacrifícios de animais do seu livro *Dieux d’Afrique*, de 1954, principalmente pelo impacto das 2 reportagens, a de Medeiros e a de Clouzot, publicadas três anos antes (TACCA, 2009, p. 71-73).

experimentou um olhar novo sobre a religiosidade afro-brasileira em Salvador. E, diferentemente de Medeiros e Verger que também abordaram o tema, ele assim o fez fora dos terreiros, buscando as referências mitológicas de Exu no ambiente profano das ruas da capital baiana e em meio às pessoas em sua vida cotidiana.

Na produção de algumas imagens de *Laróyè*, há ainda um componente inovador no contexto da documentação fotográfica no Brasil, entre os anos 1970 e 1990, que não nos permite classificar Cravo Neto como um fotógrafo estrito e tradicionalmente documental: o assumido planejamento prévio das cenas, envolvendo a escolha do local, do modelo e da sua pose, adiciona ao livro, como veremos em seguida, um aspecto ficcional que demonstra a sua importante contribuição no processo de ruptura com a noção de documento fotográfico como prova do real e com o próprio conceito de “fotografia documental” enquanto gênero voltado à produção de imagens realistas. Consequentemente, *Laróyè* também contribui para a expansão das fronteiras as quais aprisionavam a documentação fotográfica dentro de tal gênero e que, histórica e tradicionalmente, não lhe permitiam ser considerada como uma forma de criação artística.

A fotografia que talvez mais destoe do conjunto de imagens apresentadas em *Laróyè* foi realizada dentro de uma igreja de Salvador. A sua singularidade se dá, primeiramente, pelo fato de ela mostrar um homem sem camisa dentro de um ambiente sagrado. Trata-se, então, de uma cena inusitada e sugere que o personagem seja a personificação de Exu, não apenas pela sua cor negra, mas, sobretudo, por sua atitude transgressora responsável por instaurar um clima de tensão ao postar-se de maneira irreverente diante de uma estátua católica: com uma das mãos na cabeça, o negro – de cabelo trançado e braços musculosos – encontra-se escorado sobre um banco da igreja de onde contempla tranquilamente a figura de um santo católico branco que, em situação, diríamos, oposta – não apenas pela sua cor, mas também pela expressão facial angustiante – mantém a sua cabeça erguida ao alto como se rogasse o perdão de Deus, enquanto realiza a sua penitência, como indicam o cordão em sua mão e o bracelete e o cinturão sangrando o seu corpo.



Figura 161 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Além disso, pela pose do homem negro e por sua seminudez em uma local como este, podemos supor que a imagem tenha sido encenada, o que insere em *Laróyè* um componente ficcional o qual renovaria os padrões tradicionais da documentação fotográfica no Brasil. Embora não possamos afirmar que essa fotografia tenha sido posada, Cravo Neto, ao ser questionado sobre a existência em *Laróyè* de imagens previamente elaboradas com modelos, admite que nesse livro “muito poucas são assim” (CRAVO NETO apud SODRÉ, Euriclésio, 2006, p. 129).

Mesmo sem citar quais fotografias foram previamente planejadas, é possível percebermos que algumas, como esta acima, são oriundas de um processo ficcional de construção o qual envolve a escolha do local, do modelo e de sua pose pelo fotógrafo. Em outras, não há escolha de modelos, mas a estratégia de encenação permanece, já que os próprios moradores de Salvador nelas atuam sob a sugestão de Cravo Neto em seu trabalho de associação dos corpos com a figura de Exu. É o caso, por exemplo, da fotografia da fachada da Igreja da Barroquinha (Fig. 162).



Figura 162 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Localizada no centro histórico de Salvador, a igreja foi registrada em um momento em que ela se encontrava em ruínas: as paredes estão rachadas e com pinturas desgastadas, em seus arcos já não se veem janelas e os galhos de uma árvore parecem invadir o prédio cuja precariedade não é, entretanto, o que mais chama a atenção na sua fotografia. Do alto de seu telhado, dois garotos se exibem para as lentes do fotógrafo e, apesar de a escala da imagem torná-los muito pequenos, é deles que emana a sua carga simbólica e a sua ligação com Exu. Enquanto um dos garotos se situa em um nível mais baixo e menos iluminado do prédio, representando o aspecto oculto e dificilmente decifrável desse deus, o outro, sem camisa e de short vermelho, cor do orixá, encontra-se em destaque. Do topo da igreja e ao lado da grande cruz central, este, com as pernas abertas e os braços cruzados, equilibra-se com segurança, demonstrando agilidade e esperteza que o relacionam ao Exu menino, levado, travesso e ainda “endiabrado” na visão de alguns.

Ainda nesta imagem, ambos os garotos, ao demonstrarem conhecimento e domínio sobre a igreja abandonada e postarem-se à sua frente, parecem protegê-la, o que nos conduz também à figura de Exu guardião das entradas das casas e templos; neste caso, não um templo africano, mas católico, sugerindo, dessa forma, o caráter sincrético da realidade no Brasil, no qual os negros escravizados, para conservar as suas religiões, foram obrigados a adequá-las às crenças e símbolos cristãos.

Ainda que a pose do garoto ao centro não comprove que a fotografia tenha sido encenada, o fotógrafo confirma que houve ali um processo de construção da imagem, aspecto que, novamente, desmitifica o preceito tradicional dos pioneiros da documentação de dar a ver “as coisas como elas são” e, conseqüentemente, o conceito de realismo

fotográfico que fundamentou o cânone do gênero “documental”. Essa intervenção na realidade é, mais uma vez, admitida por Cravo Neto que, embora não tenha previamente escolhido os modelos e pensado sobre o local da fotografia, deixa subentendido que a cena foi, em parte, por ele motivada: “tinha uns meninos pertos de mim que cheiram cola e perguntaram se eu queria que eles fossem lá em cima da Igreja. Eles rapidamente subiram lá e eu fiz a foto” (CRAVO NETO apud SODRÉ, Euriclésio, 2006, p. 129). Disso depreende-se que, apesar de os meninos representarem a si mesmos, no contexto de *Laróyé* conceitualmente pensado por Cravo Neto, eles ganharam status de atores, passando-se, neste livro, por Exu em seu caráter oculto, Exu menino, esperto e travesso e ainda Exu guardião dos templos.

Como vimos anteriormente, Exu encerra múltiplos e diferentes aspectos. No entanto, as representações do orixá mensageiro e da comunicação com falo ereto e, sobretudo, com chifres acentuaram ainda mais a sua identificação com o diabo no Brasil, inserindo-o em um contexto maniqueísta próprio da realidade sincrética do país. A esse respeito, Bastide (1978, p. 172-173), após destacar que Nina Rodrigues já havia observado esta identificação muito pronunciada na Bahia, onde a religião africana tendia para um dualismo entre o princípio do bem (Oxalá, grande orixá, deus criador) e o princípio do mal (Exu), argumenta que “na realidade, se existe dualismo, não pode ser um dualismo entre o princípio do bem e princípio do mal, e sim unicamente entre religião e magia”. Bastide então explica que, no Brasil, a magia era exacerbada pelo regime servil e dirigida contra os senhores cruéis ou contra a classe dos brancos em sua totalidade. No passado, a magia de Exu voltou-se contra os senhores de escravos e, posteriormente, com a abolição da escravatura, contra uma sociedade de “castas antagônicas” e “fundada na exploração de uma raça pela outra”. Desse modo, mesmo atuando contra as desigualdades sociais, “Exu permaneceu ligado ao diabo e à magia (...)” (idem, p. 173).

Todavia, a magia nem sempre é conduzida para o mal, como pode ser observado no uso das ervas por Exu e outros orixás. Embora seja Ossaim o deus das ervas sagradas, Bastide (idem, p. 183) afirma que elas se distribuem também entre os outros orixás e ressalta que Exu, quando delas se ocupa, ainda que seja taxado de sempre fazê-lo para efeitos de maldade, como magia negra, poderia utilizá-las também para o bem, como, por exemplo, nas curas mágicas ou mesmo na luta dos escravos para “amansar os senhores” – um bem, nesse caso, pelo menos do ponto de vista dos escravos. Nesse sentido, o poder de

Exu, confundido como magia negra, não é necessariamente maléfico, pois historicamente o orixá, de um lado, atua em favor do negro oprimido e, de outro, contra o branco opressor. Portanto, as religiões africanas no Brasil tornaram-se uma arma contra a cultura dominante do homem branco católico e Exu foi e é, na verdade, um *orixá símbolo de resistência* que, diante de uma, até hoje, “sociedade brasileira estratificada em função de uma pequena elite” encarnou, como observou a antropóloga Stefania Capone (2009, p. 26), a figura do “herói ambíguo”, o *trickster*, cujas armas são a esperteza, a mobilidade e a sorte.

Assim, com base nesse contexto de lutas de classes no Brasil, é possível perceber a sutileza do engajamento de Cravo Neto que não precisou registrar cenas de pobreza ou de violência para tratar da desigualdade social e racial na Bahia e das armas mágicas historicamente utilizadas pela população negra deste estado. Em *Laróyè*, o fotógrafo apresenta duas imagens do comércio de ervas e folhas usadas pelo povo de santo não apenas para a lavagem das contas e dos objetos litúrgicos nos terreiros, mas também para evocar os poderes mágicos de Exu em favor dos seus devotos necessitados que, no Brasil, concentram-se, principalmente, nas camadas da população negra e, geralmente, pobre como destacaram acima Bastide e Capone.



Figura 163 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Baseando-se na mitologia e na ritualística do culto aos orixás, Cravo Neto sugere que a materialização do sagrado aconteça também nas várias formas de representação de Exu, seja por meio de ervas usadas nos rituais de magia, seja por meio de corpos de pessoas em ações e atitudes específicas como vimos anteriormente, incluindo ainda corpos de animais, objetos, cores, entre outros elementos. Embora o falo ereto em suas estatuetas seja o símbolo principal de Exu e aquele que lhe impôs, pela conotação sexual, a ligação com o diabo, este mal compreendido aspecto do orixá é também contestado por Stefania

Capone, que traz uma visão nova sobre o tema. Para ela, “a conotação sexual de Èsù, todavia, não está diretamente ligada à reprodução. Seu falo representa a potencialidade, a energia transbordante, o sexo como força criadora, como possibilidade de realização” (CAPONE, 2009, p. 58). Isso comprova a complexa e extensa gama de possibilidades de entendimento sobre Exu, cujos símbolos se estendem, por exemplo, às cores, relacionando-as – assim como o falo – aos poderes de gestação e de realização do orixá.

Exu é representado pelo preto e vermelho e as pessoas que procuram a sua proteção usam colares de contas nessas cores. Santos (1976, p. 170) explica, contudo, que estas cores, bem como o preto e o branco, correspondem Exu não como matizes, mas por meio dos seus significados plenos: o preto seria o aspecto de Exu que regularia o processo oculto, indecifrável e secreto que acontece no seio da matéria gestadora, o branco seria a existência genérica, sem cuja matéria não haveria existência individualizada e, por fim, o vermelho constitui o fogo. A pesquisadora ainda destaca a complexidade semântica da cor vermelha, sendo simultaneamente

o vermelho ‘sangue vermelho’ *à*se de realização, princípio dinâmico, o sangue que circula, que dá vida, e o vermelho genitor, ‘sangue vermelho’, poder de gestação, veiculado pelo corrimento menstrual, as penas *ekóidide*, que Èsù – símbolo máximo do elemento procriado – representa coletivamente (SANTOS, 1986, p. 170-171).

De acordo com as explicações de Santos sobre as cores e os seus significados, é possível identificar nas fotografias de *Laróyè* a predileção do seu autor pelas tonalidades que representam Exu, o que pode ser notado inclusive na página de guarda do livro, impressa toda em vermelho. O preto e o vermelho são cores presentes em muitas das imagens dessa obra. Em algumas, o vermelho predomina no grafismo pintado nas barracas das feiras e mercados e também na lona plástica de uma delas, sob a qual ainda vemos o preto nas ripas de madeira e na pele do personagem (Fig. 164).





Figura 164 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Além das cores em si, podemos considerar o vermelho, por exemplo, mediante a sua carga semântica, a fim de analisar outras duas fotos de *Laróyè*. De acordo com Santos (idem), esta cor “constitui o fogo” e é símbolo máximo da procriação. Nessa perspectiva, enquanto uma das imagens abaixo atua de maneira denotativa por meio da apresentação de uma churrasqueira, na qual um pedaço de carne queima sobre as brasas, a outra, ao seu lado, age de forma conotativa, com o registro de um homem por cujas pernas passa uma mancha de tinta vermelha e estreita, sugerindo o “vermelho genitor, sangue vermelho, poder de gestão [de Exu] veiculado pelo corrimento menstrual”.



Figura 165 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Outros poderes de Exu são também simbolizados por meio de instrumentos e vestimentas que compõem algumas das várias imagens dessa divindade (Figs. 166 e 167). O *ogó* é, por exemplo, um componente recorrente em suas representações. Trata-se de um bastão ou porrete em formato fálico, símbolo do seu poder de criação. Ornado com couro, búzios e contas, ele tem, em uma de suas extremidades, um gorro que simula um pênis recurvo para trás e, na outra, duas cabaças (*àdó*), contendo os pós mágicos utilizados em

seus trabalhos ou também, como nos informa Prandi (2001, p. 563), a “pólvora dos orixás caçadores”.

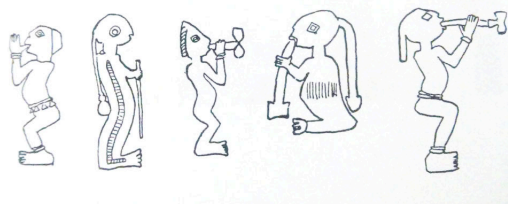


Figura 166 – Diferentes representações de Èsù, segundo os desenhos de Carl Áries em Frobenius (1913 – vol. I: 228), reproduzidos por Abraham (1958, p. 774) e J. Wescott (1962, p. 340).  
Fonte: SANTOS, 1986, p. 256.



Figura 167 – Representação de Èsù – ornamento com fileiras de búzios, com o característico penteado faca-falo, tendo na mão o àdé-iran; leva também a bolsa com os perigosos cacos de cabaça e outros objeto-signos que fazem parte do complexo simbólico de expansão, crescimento e restituição. Fonte: SANTOS, 1986, p. 254.

A partir desse contexto, podemos destacar pelo menos duas fotografias cujos elementos se relacionam à simbologia do *ogó*. Na primeira (Fig. 168), a figura de um menino negro se reporta a esse instrumento de Exu, cujas cabaças nas mãos do personagem contêm pós mágicos vermelhos. A imagem do menino, com um sorriso preso e um olhar maroto, sugere que ele talvez esconda algum segredo ou mistério acerca deste pó, provavelmente o pó de *ossum* ou de *ierosun* como é chamado pelo povo de santo. Extraído da árvore de mesmo nome, o pó de *ossum* é considerado um sangue-vermelho vegetal e é usado em algumas magias para a sorte, saúde, fertilidade e prosperidade, o que transforma, portanto, o personagem deste mero retrato, produzido provavelmente em uma feira de Salvador, em um Exu benevolmente mágico e poderoso.



Figura 168 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Já na imagem ao lado, a referência ao *ogó* é explicitada por meio do próprio porrete de um policial que, apesar de aparecer apenas parcialmente na cena, pode ser identificado pelas botas e farda azul. Ademais, a fotografia é cuidadosamente composta por Cravo Neto que não apenas mostra com nitidez o seu cassetete em segundo plano, como também inclui no enquadramento parte do corpo de um jovem mestiço com um dos braços dentro de um canhão. Se por um lado a polícia é um instrumento do governo para manter a ordem, mas também, em alguns casos, para reprimir rebeldes e insatisfeitos, e o policial tem a sua arma para garantir a segurança (geralmente, a segurança das classes ricas e dominantes), por outro lado, o jovem, aqui tomado como Exu, poderia estar planejando a desordem ou simplesmente uma ação de resistência contra o poder instituído, se imaginarmos que uma porção de pólvora estivesse sendo inserida no canhão. Exu é marcado por aspectos múltiplos e em ambas as fotos acima o vemos transfigurado em humanos durante ações que transformam o mundo e contestam a ordem estabelecida.

Além de conter essas substâncias poderosas usadas por Exu para ajudar os seus amigos ou atacar os seus inimigos, o *ogó* é também associado à representação de Obé Exu – a faca de Exu, proprietário e senhor da faca (SODRÉ, Euriclésio, 2006, p. 24). Este objeto aparece em algumas imagens de *Laróyè* e remete aos sacrifícios realizados antes do início do culto aos orixás, como forma de agradá-los, alimentá-los.

Sobre este importante momento do ritual de culto aos orixás, Carneiro (1978, p. 59) explica que uma festa de candomblé começa geralmente com a matança, com os “sacrifícios de animais, galo, bode, pombo, etc., ao som de cânticos e em meio a danças sagradas”. O sangue desses bichos serve para regar a pedra (*itás*) dos orixás em uma cerimônia secreta realizada no *pêji*<sup>126</sup> do candomblé. Após a matança, acrescenta Carneiro,

---

<sup>126</sup> O *pêji* é o santuário dos candomblés (CARNEIRO, 1977, p. 143).

“todas as filhas são arrumadas em círculo no barracão. No chão haverá uma garrafa de azeite de dendê, um prato com farofa, talvez um copo de água ou de cachaça. Vai-se fazer o despacho (*padê*) de Exu” (idem), para que ele não atrapalhe a festa.

Assim, com base nesse indispensável ritual de matança em homenagem aos orixás e, principalmente, a Exu, visando ao bom andamento da festa, Mario Cravo Neto insere nas páginas de *Laróyè* uma série de imagens de animais, vivos e mortos, bem como a faca, objeto que simbolizaria o sacrifício. Enquanto em uma das imagens observamos duas cabeças de bode (ou carneiro) ao lado de outras partes do corpo desse animal sobre uma bancada de cerâmica branca, em outra, três galos se equilibram sobre uma gaiola repleta de pombos, incrementando assim a lista de bichos cujo sangue será oferecido aos orixás.



Figura 169 – Mario Cravo Neto. Fotografias do livro *Laróyè*, 2000.

Não apenas nessas, mas na maioria das fotografias de *Laróyè*, as referências aos rituais de culto aos orixás, bem como ao seu mundo mítico, dão-se de forma indireta e poética, ou seja, Cravo Neto trabalha por meio de *metáforas visuais*, no sentido de permitir ao espectador chegar à sua própria interpretação das imagens e estabelecer a conexão dos seres e coisas nelas registradas com tais ritos e mitos. Nesse livro, o fotógrafo, diferentemente de José Medeiros e Pierre Verger, por exemplo, não teve a necessidade de apresentar imagens de terreiros e de suas cerimônias para tratar do candomblé e, especificamente, da influência de Exu e da cultura africana na Bahia, evitando também mostrar cenas de sacrifícios, as quais poderiam chocar aqueles que, por desconhecer as tradições e crenças envolvidas no culto aos orixás, considerariam os seus rituais como violentos e bárbaros.

Esta estratégia de sugerir metaforicamente a figura de Exu persiste de diversas maneiras nas imagens do livro. Além de corpos humanos e de animais, de ervas e cores, de

ações e situações, elas exibem também objetos que remetem ao orixá. A imagem abaixo, por exemplo, ainda que apresente figurativamente os seus elementos constitutivos, não se presta exatamente – pelos menos não em *Laróyè* – à representação dos aspectos físicos, materiais, das fatias de melancia e da parte do braço de um homem negro com uma faca na mão. Se voltarmos à figura 143, analisada no tópico anterior desse capítulo, perceberemos que esta mesma imagem foi primeiramente usada no livro *Bahia* sob a legenda “Vendedor de melancia, Feira de São Joaquim, 1979”. Nele, esta fotografia tinha como função a mera descrição de um produto à venda, evidenciando, assim, apenas um detalhe da realidade visível desta feira de Salvador. Entretanto, com base no conceito desenvolvido por Cravo Neto para *Laróyè*, uma saudação a Exu, esta mesma imagem é nele ressignificada. Dessa forma, se ela tiver uma função específica nessa obra, seria a de reificação do orixá, uma entidade imaterial, por meio de um de seus símbolos, esse sim material: a faca.



Figura 170 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Isso demonstra que os possíveis sentidos das fotografias de *Laróyè* transcendem o significado primeiro dos referentes por elas registrado. Dito de outra maneira, os corpos e os objetos, uma vez transformados em símbolos nesse livro, tornam-se metáforas que nos levam a “ver” o orixá neles materializado, como acontece também com a cabeça dos homens ou o seu *ori*.

Na língua iorubá, a cabeça é chamada de *ori* e os povos iorubanos entendem-na para além da mera definição de uma parte do corpo humano. Afinal, o *ori* se refere também à intuição espiritual da pessoa, ao seu destino, à sua individualidade.<sup>127</sup> Em um

---

<sup>127</sup> No candomblé, a importância desse conceito espiritual deve-se ao fato de que, durante um dos passos do longo ritual de iniciação de determinada pessoa nessa religião, a sua cabeça (*ori*), por intermédio do *bori*

dos *orikis* em forma de provérbios e frases sentenciosas sobre Exu coletado por Verger (2012, p. 131), esta importante parte do corpo é mencionada: “se ele mantiver a cabeça alta, terá filhos que manterão a cabeça alta”. Esta frase, agindo quase como um grito de ordem no sentido de manter os homens e as suas proles em estado de altivez, encontra ressonância na fotografia de um boxeador ou, talvez, um carregador de mercadorias fotografado por Cravo Neto aparentemente numa feira de Salvador. O seu personagem é, novamente, um negro que, dessa vez, porta protetores de cabeça e mãos na cor vermelha de Exu. Registrado no centro do quadro e a uma distância muito curta do fotógrafo, como a pouca profundidade de campo da fotografia nos indica, ele, com a cabeça levemente erguida e os olhos apontando para baixo, encara dignamente a lente da câmera, demonstrando honra e orgulho por sua profissão. Ademais, é preciso destacar a posição de seu dedo polegar sobre a boca, detalhe nesta imagem que remete, mais uma vez, a Exu. Como explica Capone (2009, p. 58) o orixá é conhecido também como aquele que “assobia ou chupa o polegar”, ações que, segundo os estudos da antropóloga, são tabus “nos recintos do palácio real em razão de seu simbolismo sexual”, o que explica, mais uma vez o seu espírito transgressor.

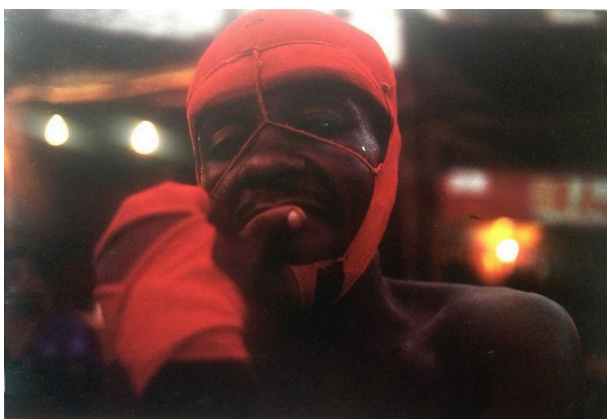


Figura 171 – Mario Cravo Neto. *Sem título*, do livro *Laróyé*, 2000.

Ainda que fragmentos variados dos corpos sejam representados na maioria das fotografias de *Laróyé*, a cabeça revelou-se, tal como o falo, um dos mais importantes

---

(sacrifícios e oferendas à cabeça), será o local pelo qual ela terá a ligação com o seu orixá reforçada. O *ori* representa o orixá pessoal de uma moça que cumpriu todas as etapas da iniciação e passou da condição de *abiã* (pré-noviciata) e tornou-se uma *iaô*, mulher ou filha do orixá, podendo, então, por ele ser possuída (CARNEIRO, 1977; VERGER, 2002).

membros humanos na elaboração do discurso imagético do livro. Afinal, ela é um elemento muito recorrente nas narrativas míticas e nas cantigas sobre o orixá.

Conta um mito que Ifá pagou a Exu um galo e uns doces para ir buscar a sua mãe. Ao chegar lá, Exu cobrou novamente a senhora que, por sua vez, disse-lhe que não tinha nada para oferecer. Após muito insistir, Exu tomou-lhe um bode que não era dela e, em seguida, matou-o e tentou cozinhá-lo em uma panela. Como o bode não cozinhava, Exu resolveu voltar à cidade de Ifá para levar a sua mãe. Usando um pano torcido, Exu fez uma rodilha para carregar a panela nos ombros, que acabou neles grudando e transformando-se em sua cabeça. Naquele tempo, Exu não tinha ainda cabeça e foi o primeiro a ter o *ori* fixado nos ombros. Posteriormente, após fazerem sacrifícios ao carregar cabaças contendo frutas redondas, outros tiveram as suas cabeças. Assim, finaliza-se o mito: “precisa fazer sacrifício quem quiser ter uma cabeça” (PRANDI, 2001, p. 49-51).

Em *Laróyè*, Cravo Neto exibe uma quantidade significativa de imagens nas quais a cabeça de seus personagens é destacada, sobretudo, no que concerne à sua função de carregar mercadorias pela capital baiana. Dispersas tanto no começo quanto no meio e no fim do livro, estas imagens são reunidas aqui (Fig. 172) para destacá-las como uma série de retratos de carregadores que, assim como Exu no mito descrito acima, utilizam objetos variados para melhor apoiar as mercadorias. Além de chapéus, as suas “rodilhas” são feitas também com camisetas devidamente enroladas sobre as suas cabeças, retalhos de saco de linhagem e até mesmo uma bola de couro cortada ao meio. Ademais, alguns deles têm ao seu redor frutas redondas que, ainda de acordo com a narrativa mitológica, teriam sido o objeto de sacrifício responsável pela obtenção de suas cabeças.



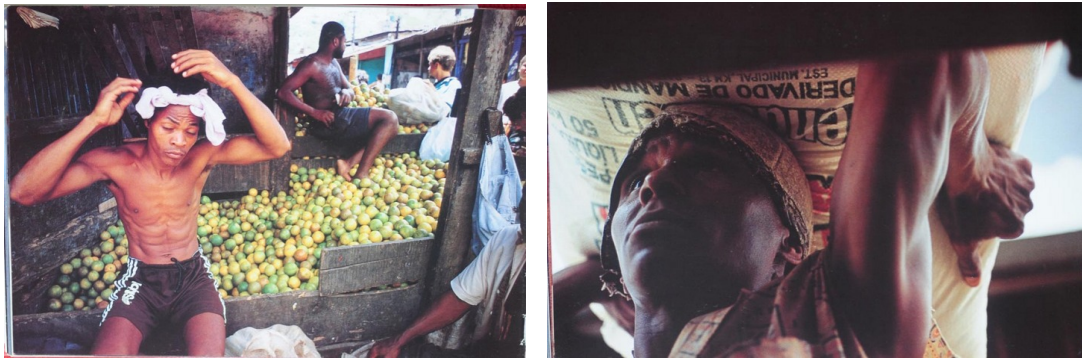


Figura 172 – Mario Cravo Neto. Fotografias, *sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

A maioria das fotos de *Laróyè* são feitas nas ruas, mercados, praias, fortes, enfim, em lugares abertos, isso porque o lugar consagrado de Exu é ao ar livre. O mito intitulado “Exu atrapalha-se com as palavras” conta que, quando Orunmilá vinha do orum (o céu) para ver as coisas do ayê (a terra), ele percebia que o lugar de cada criatura não havia sido ainda determinado e, portanto, ele ocupou-se dessa tarefa, determinando que a resposta de cada uma seria a escolha de seu destino e do seu modo de viver. Um homem então lhe respondeu “dentro” e, a partir daí, Orunmilá decretou que todos os humanos viveriam em casas. Porém, Exu, travesso que era, estava ocupado em confundir Orunmilá e, no momento em que este lhe surpreendeu perguntando onde queria viver, ele respondeu ainda assustado: “fora”. Desde então, “Exu vive a céu aberto, na passagem, ou na trilha, ou nos campos”. Por isso, diferentemente das imagens dos outros orixás, que são mantidas dentro de casa, as de Exu são sempre mantidas de fora (PRANDI, 2001, p. 66-67).

Chamado pelos negros banto de “homem das ruas”, é nelas e nas estradas onde Exu geralmente se encontra. Contudo, ele é mais amplamente conhecido como o deus dos caminhos e, sobretudo, das *encruzilhadas*, onde são levadas, muitas das vezes, as suas oferendas, “pois ali se entrecruzam as vias de comunicação e assim tem-se a certeza de que, à força de correr o mundo, [Exu] acabará passando por esse caminho” (BASTIDE, 1978, p. 182). Ademais, é da encruzilhada que Exu pode indicar as várias direções possíveis e também confundir. Por isso, ela é a metáfora definidora desse deus ao mesmo tempo prestativo e malicioso o qual, mesmo atuando sempre na dualidade, na crença de que toda e qualquer força possui dois lados, não os distingue entre mal e bem.

Em uma das suas cantigas, Exu é apresentado como poderoso e milagroso: “Ele faz o torto endireitar. Ele faz o direito entortar” (VERGER, 2012, p. 130). Desse modo, no que toca à mudança de caminhos, a encruzilhada como metáfora de Exu é transformada em



metáfora visual em muitas imagens de *Laróyè*, que apresentam homens e crianças nas esquinas de Salvador: ora de braços cruzados, ora escorados com o olhar atento ou mesmo em posição de ação, eles parecem estar sempre na espreita para poder, como Exu, “endireitar” ou “entortar” aqueles que passam pelo seu caminho.



Figura 173 – Mario Cravo Neto. Fotografias, *Sem título*, do livro *Laróyè*, 2000.

Em suma, como orixá mensageiro, orixá da comunicação, orixá guardião e protetor dos templos e das casas, orixá amigo oculto das pessoas, orixá da fecundação e realização, orixá da transformação, orixá dono do corpo e contestador dos valores e da moral estabelecida, orixá das trocas mercantis, orixá dos caminhos e encruzilhadas, orixás das brincadeiras, dos acidentes e das ações dinâmicas, espertas e joviais, enfim, como orixá cujo arquétipo é, segundo Verger (2002, p. 79), “muito comum em nossa sociedade, onde proliferam pessoas de caráter ambivalente”, Exu pode ser “visto” em diferentes ambientes de Salvador. Todavia, esse orixá, tal como todos os deuses e os mortos, pertence ao “terreno do enigma, do inatingível”, como pontua Canongia (2003, p. 12), e a sua presença no mundo material dos homens e, sobretudo, no espaço profano das ruas (ou seja, fora do ambiente sagrado dos terreiros) é quase imperceptível.

Isso exigiu que Mario Cravo Neto estivesse sintonizado com a mitologia, a ritualística e a simbologia acerca de Exu para poder identificá-lo transfigurado nos seres e nas coisas da capital baiana, onde as referências a esse deus, mais do que em qualquer outra cidade brasileira, fazem-se notar; porém, não facilmente e, claro, não a todos os seus habitantes e, sim, àqueles que, como o fotógrafo, foram iniciados e se relacionam ou conhecem o universo dos orixás. *Laróyé* nasceu, então, de um trabalho não exatamente de busca e registro do visível – até mesmo porque os deuses não o são, ao menos para muitos de nós – mas, sim, de materialização (em imagem fotográfica) do imaterial por meio da identificação, seleção e agrupamento de referências visuais a Exu que indicassem a sua presença em Salvador.

Há, portanto, na produção dessas fotos e, principalmente, na sua edição para compor *Laróyé*, um outro aspecto místico que vem da própria relação do seu autor com o orixá por ele saudado. Em entrevista a Diógenes Moura, Cravo Neto afirmou que não foi ele quem escolheu Exu, mas o contrário, e que isso teria se dado quando o fotógrafo passeava “nas tantas encruzilhadas que a vida nos reserva” (CRAVO NETO apud MOURA, 2000, p. 80-81). Cravo Neto explicou ainda que “Exu gosta de mim, eu gosto dele. Quando digo que fui escolhido, quer dizer que sou a forma; ele, o conteúdo mítico, o centro do arquétipo, a minha relação com o numinoso”. Moura, então, observa que esses fundamentos “já estavam presentes desde o primeiro instante, quando o fotógrafo começou a consultar seu arquivo para selecionar, entre milhares de imagens, o conjunto que compõe o livro” (MOURA, 2000, p. 80-81).

Diante desse contexto, é preciso, finalmente, destacarmos uma questão muito importante sobre o peculiar processo de elaboração de *Laróyé*. Reunindo fotografias produzidas num período de mais de vinte anos de documentação, esta obra não foi concebida de modo convencional em relação aos padrões do fotojornalismo nem ao modelo tradicional da chamada “fotografia documental”. Ou seja, aquele tipo em que o fotógrafo define um tema, parte para o campo, fotografa durante um período mais curto ou mais longo de tempo, reúne uma quantidade de fotografias e as edita aos moldes de um ensaio para contar, geralmente, por meio de uma narrativa linear, uma história de uma época determinada e com personagens identificáveis. O que percebemos em *Laróyé* é que essa estreita relação de Exu com o seu autor mostra que, desde o início do processo de concepção do livro, Cravo Neto trabalhou menos como um produtor de imagens no sentido

de documentar um tema específico do que como um editor o qual, com a sensibilidade e o saber privilegiados advindos das qualidades míticas dessa divindade, foi até o seu arquivo e recuperou certas imagens para evocá-la por meio de cenas, objetos, animais e atitudes de seus personagens retratados em Salvador.

Nesse sentido, *Laróyè* é o resultado de uma construção aparentemente deslocada das intenções iniciais do fotógrafo em seus primeiros dos vinte anos desse longo “trabalho de campo” que culminou em sua publicação – como a foto, por exemplo, do “Vendedor de melancia, Feira de São Joaquim, 1979”, usada tanto neste livro quanto em *Bahia* nos indica (Figs. 143 e 170). E, apesar de originarem-se de abordagens diferentes, ambas as publicações compartilham, além deste registro do vendedor de melancia, temas similares com cenas fotografadas nas ruas, mercados, igrejas, festas, etc. Ademais, tanto em *Bahia* quanto em *Laróyè* as fotografias não constituem uma narrativa com uma história *apenas* sobre Salvador. Trata-se, mais precisamente, de conjuntos de imagens nos quais cada uma delas contém símbolos ou situações que remetem *também* a pelo menos uma história mítica (ou parte dela) sobre o orixá Exu, ou aos ritos do candomblé. Juntas, elas formam um mosaico imagético sobre a realidade da cidade e a complexa figura dessa e de outras divindades, não obrigando ao seu espectador, portanto, uma leitura sequencial destes livros, que aliás não é o que predomina nos livros de fotografia de Mario Cravo Neto.

Em suma, parece-nos que mais do que representar Exu trata-se de olhar para a cidade com o olhar com que ela educou o fotógrafo a ver, ou seja, assimilar uma cultura e uma maneira de ser. Isso torna o seu trabalho ainda mais pungente e perspicaz. Não é apenas o olhar de Cravo Neto que olha, o olhar do artista com o seu percurso prévio de envolvimento com as artes, mas o olhar da cidade que também o formou como fotógrafo.

Além disso, ao utilizar as mais variadas e, por vezes, inovadoras estratégias técnicas, estéticas e conceituais (movimento, silhueta, ressignificação simbólica, encenação, mistura de elementos barrocos do catolicismo com cerimônias afro-brasileiras do candomblé etc) para documentar, de forma engajada e poética, a realidade social e mítica da Bahia, Mario Cravo Neto, em *Laróyè* – e também em parte das imagens de *Bahia* –, mostra justamente o quão tênues, imprecisas e flexíveis são as fronteiras que insistiram e, por vezes, ainda insistem em separar a documentação fotográfica do campo da arte.

Em *Laróyè*, ele desenvolve um trabalho que, a partir de cenas muitas vezes banais do cotidiano soteropolitano, apresenta imagetivamente informações históricas e

socioculturais de Salvador, bem como a sua visão particular sobre a cidade e sobre o orixá Exu. Há, sim, nessa obra um objetivo didático, como o autor mesmo admitiu. Porém, a sua forma de documentar – e de *ensinar*, segundo o significado original do termo *documento* – dá-se de maneira artística, ou seja, por meio de fotografias que colocam mais questões do que respostas e estimulam a reflexão daquele que as olha, e isso não de maneira tradicional, na qual uma suposta verdade é imposta mediante imagens ilustrativas acompanhadas de textos e legendas explicativas.

Desse modo, Cravo Neto insere *Laróyè*, publicado em 2000, em um grupo de trabalhos também editados nesse período, tal como *Silent Book* de Miguel Rio Branco e as séries “Territórios Interiores” e “Sonhos” de Claudia Andujar, que se destacam por unir a produção de caráter documental com as práticas artísticas contemporâneas, marcando um momento de ruptura não apenas com a noção de documento fotográfico como prova, mas também com os padrões tradicionais das documentações as quais vinham sendo desenvolvidas no Brasil até essa época.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, foram abordados os conceitos de documento e documentação para discutir, de maneira específica, o termo “fotografia documental”, a partir tanto de uma revisão histórica das teorias sobre este tipo de imagem e a sua relação com a ciência, o jornalismo e a arte, quanto da análise de trabalhos de fotógrafos estrangeiros e brasileiros que contribuíram para a criação, a consolidação e o posterior questionamento desse gênero fotográfico. Dentre estes fotógrafos, concentramo-nos em Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, cujas obras foram analisadas dentro de uma perspectiva de ruptura com os modelos tradicionais de documentação baseados na ideia de fotografia como reprodução direta da realidade e também com a chamada “fotografia documental” que, fundada sobre a dupla capacidade do documento de documentar e, ao mesmo tempo, de conter uma forma, uma qualidade estética, vinculou-se, posteriormente, à prática da reportagem e ao seu compromisso com a transmissão da informação de maneira precisa e objetiva, consagrando-se como uma categoria de imagens voltada ao relato factual. Nesse contexto, o principal objetivo do presente estudo foi investigar se a atitude de experimentação fotográfica desenvolvida por esta tríade de fotógrafos a partir dos anos 1970, ao propor estéticas muito expressivas e utilizar estratégias de intervenção no processo fotográfico e de reconstrução dos sentidos da imagem, rompeu com os padrões clássicos deste gênero, podendo, por conseguinte, ser identificada como renovadora das questões documentais no contexto da fotografia brasileira.

Delimitador de uma imprecisa e, por isso, muito ampla categoria de fotografias que abrange diversas correntes com abordagens distintas e, por vezes, antagônicas, o termo “fotografia documental” foi colocado em suspeição e utilizado nessa pesquisa entre aspas. Afinal, desde quando o conceito foi primeiramente cunhado nos anos 1920 até os dias atuais, ele passa por transformações ao longo da história da fotografia, dividindo opiniões sobre os seus possíveis sentidos. Dessa forma, o nosso intuito inicial foi o de compreendermos as diferentes acepções que o gênero “documental” adquiriu ao longo do século XX e, posteriormente, verificarmos se ele resistiria ao contexto contemporâneo da fotografia no qual tanto as fronteiras dos gêneros quanto os antigos paradigmas que separavam o documentário da ficção e da arte são quebrados ou, ao menos, flexibilizados

diante da liberdade de procedimentos e hibridismos nas linguagens artísticas que cercam atualmente a produção fotográfica.

Tornou-se, então, necessário, partir da origem da palavra *documento* para conceber as suas condições de uso, a mobilidade dos seus significados com a sobreposição e simultaneidade de noções e discursos que apelam para diferentes campos semânticos, pois é dessa dinâmica que surgiu o termo “fotografia documental”, reunindo, por sua vez, uma enorme diversidade de propostas éticas e estéticas para se constituir enquanto gênero ambivalente e controverso em relação a determinados momentos históricos.

A partir das pesquisas do historiador Jacques Le Goff (1996), vimos, no primeiro capítulo, que o termo latino *documentum*, derivado do verbo *docere* (ensinar), evoluiu, no século XIX, para o significado moderno de prova. Como estas noções de *ensino* e *prova*, atribuídas ao documento, não são exatamente iguais, buscamos entender este deslocamento e recorreremos aos estudos de Sagredo e Izquierdo (1982), segundo os quais, além da etimologia, os significados de uma expressão linguística se dão também em função do emprego que os usuários da linguagem fazem dela. Ou seja, há uma estreita relação entre o significado etimológico de uma palavra e o seu uso, sendo que este uso ocorre em contextos socioculturais mutáveis. Portanto, os significados de documento, tal como os de qualquer outra palavra, são oriundos de uma produção social, e as diferentes noções que ele adquire ao longo do tempo advêm do fato de o seu conceito ser construído no desenrolar das relações e atividades humanas. Isso faz com que a correlação entre significado léxico e significado etimológico ocorra em virtude dessa terceira instância decisiva: o significado usual.

Assim, é compreensível que o termo documento seja flexível e abrangente e apareça nos dicionários sob diferentes noções. Além das noções modernas aparecerem nos dicionários consultados, definindo, restritivamente, o documento como prova, testemunho histórico, peça de convicção, certificado, certidão, atestado, etc., seu conceito origina-se do verbo ensinar, associando-o também a escritos históricos como livros, dossiês, diploma, carta, entre outros tipos de textos ou objetos de valor documental (fotografias, peças, filmes, etc.) que, por reunir um conjunto de dados sobre algum tema, estimulam a reflexão daqueles que sobre eles se debruçam. Em suma, salientamos que, sob as suas noções modernas, o documento restringe-se a funções probatórias, mas sob a sua noção original e mais ampla (*docere*), ele refere-se a textos escritos ou objetos contendo informações as

quais, uma vez analisadas e interpretadas, podem reconstruir histórias do passado e nos ensinar algo sobre elas.

Embora seja a sua noção original de ensino a que nos parece a mais apropriada para a análise do passado – e, mais especificamente nessa pesquisa, aquela que melhor se relaciona com a documentação fotográfica como forma de comunicação e experimentação visual – os documentos (incluindo os fotográficos) eram considerados pela escola positivista do século XIX como o fundamento do fato histórico e foram, tradicionalmente, usados como provas por historiadores que, em suas narrativas, relacionavam-nos a partir da ideia de causalidade linear e tempo contínuo.

Porém, esta forma de uso dos documentos para narrar os fatos ocorridos em uma dada sociedade por via da sucessão contínua de eventos e ações foi questionada por Michel Foucault (1986), que observou que a história é essencialmente descontínua e é esta noção de descontinuidade que muda o seu estatuto. Assim, o filósofo contribuiu em nossa pesquisa ao perceber que o documento não é utilizado da mesma maneira pela história tradicional e pelas novas disciplinas históricas. Para ele, se na primeira os documentos eram entendidos como portadores de uma verdade absoluta, mesmo sendo escolhidos e usados arbitrariamente pelo historiador para contornar, reduzir e até apagar certos fatos dispersos com vista à sistematização cronológica dos acontecimentos, na “história nova”, cujo deslocamento do descontínuo é um dos seus traços essenciais, o objeto de pesquisa não seria mais as sucessões lineares e os documentos seriam “trabalhados em seu interior”, organizados em unidades, conjuntos e séries e colocados em relação entre si. Os documentos (livros, textos, registros, objetos, etc.) para a “história nova” deixam, então, de ser uma voz distante no passado e tornam-se um meio que permite reconstruí-lo (e não recontá-lo ou reconstituí-lo, como pressupõe a história tradicional). Portanto, o que nos interessou ressaltar nesse momento foi a mudança na compreensão sobre os documentos os quais, dependendo dos métodos de produção e uso (seleção e organização) em uma sequência narrativa ou não, em vez de afirmarem a existência de uma verdade única, trazem consigo o *gesto de interpretação e construção* de acontecimentos por parte do seu usuário/produtor.

Entendemos que esta crítica e reavaliação dos conceitos de documento puderam ser estendidas à fotografia, já que ela é paradoxalmente compreendida numa relação de semelhança e credibilidade com a imagem do real, com a “prova documental”, sendo ao

mesmo tempo produzida, escolhida e apresentada a partir do olhar e das escolhas pessoais do seu produtor que não apenas recorta, como também constrói o que deve ser valorizado segundo a sua intenção ou necessidade, bem como o gosto, a moda e, sobretudo, os padrões culturais de cada época. Como nesta pesquisa não analisamos fotos históricas de um passado distante, mas sim imagens realizadas nas últimas décadas sobre as polêmicas questões indígenas, religiosas, raciais e de estratos marginalizados da sociedade, foi importante destacar as novas formas de produzir e, sobretudo, de usar os documentos fotográficos na atualidade a partir de um postura política e socialmente engajada acerca destas questões.

Buscamos, então, mostrar que, nos primórdios da fotografia, este paradoxo não foi amplamente assimilado. Ao longo de quase todo o século XIX, a câmera fotográfica foi, em geral, entendida e utilizada como um dispositivo técnico que, supostamente sem a interferência do homem e a sua subjetividade, duplicava rápida, fiel e imparcialmente o que se encontrava diante de suas lentes. Nessa época, a opinião predominante considerava a fotografia como o “espelho do real” e, conseqüentemente, como um tipo de imagem essencialmente utilitária, cuja principal função era registrar objetivamente os seres, os lugares e as coisas do mundo. Ela, conseqüentemente, passou a ser usada, majoritariamente, nos mais diversos campos da ciência (a arqueologia, a geografia, a antropologia, a biologia, a medicina, o direito, etc.) e também por fotógrafos viajantes que, em seus projetos de pesquisa e documentação, atribuíam-lhe um valor de “prova irrefutável”, de “documento indiscutível”.

Nesse contexto de promoção da fotografia como documento e instrumento de pesquisa, apresentamos trabalhos de documentaristas pioneiros no Brasil (Victor Frond, Christiano Junior, Marc Ferrez, Flávio de Barros, entre outros) e no exterior (Charles Marville, Edward Curtis, Robert Flaherty, Alphonse Bertillon), nos quais, guardadas as suas particularidades, pudemos identificar os primeiros indícios do estabelecimento de uma forma documental marcada por uma linguagem, geralmente, sóbria com enquadramentos frontais, nitidez, além da catalogação e arquivamento temáticos das imagens, embora o ponto de vista não fosse neutro. Com esta apresentação, constatamos que, se por um lado, muitos desses fotógrafos exibiam os seus registros fotográficos como representações “realistas” dos temas, por outro lado, as suas abordagens e estratégias estéticas, ao envolver a escolha do quê e como mostrar, incluindo, às vezes, aspectos ficcionais como a



montagem de cenas e o arranjo de personagens, não deixaram de revelar a capacidade de a fotografia não apenas registrar a realidade, mas também construí-la a partir de imagens prévia e formalmente bem elaboradas. Dito de outra maneira, estas imagens, ao serem adaptadas aos padrões estéticos e culturais da sociedade ou das comunidades científicas do século XIX, traziam, muitas vezes, visões românticas, idealizadas e, em geral, distanciadas da realidade dos temas abordados – ainda que o espectador da época encarasse estas construções imagéticas do real como o real em si mesmo.

Vimos também que estes trabalhos de documentação conviveram com um outro eixo de produção no qual artistas beneficiavam-se da câmera e, sobretudo, dos processos mais versáteis de impressão fotográfica em papel surgidos nos anos 1850 para experimentar novas técnicas que desmistificavam a crença na fotografia como espelho do real, tais como as justaposições de negativos e as fotomontagens utilizadas por Oscar Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson. Além destes, apresentamos outros fotógrafos como, por exemplo, Peter Henry Emerson e Julia Margareth Cameron que, baseando-se tanto nos princípios da visão dos pintores e nos cânones das belas artes, quanto em temas e personagens bíblicos, mitológicos ou de romances, criavam imagens assumidamente subjetivas e ficcionais e, na maioria dos casos, de intenções puramente estéticas. Desviando-se das especificidades da linguagem fotográfica – na época, valorizada principalmente por sua função documental e ainda não considerada artística –, estes e muitos outros fotógrafos exploravam os efeitos da luz em cenas bucólicas do cotidiano e utilizavam-se de retoques de pincel, ferramentas de gravuras, lentes de desfoque e goma bicromada para produzir imagens que se assemelhavam a pinturas, sendo os responsáveis, no final dos anos 1880, pela criação do primeiro movimento de promoção da fotografia como objeto de arte, o pictorialismo.

Embora este movimento tenha dominado o cenário da fotografia desde o final do século XIX, a sua ideia de legitimá-la como arte fundada nos efeitos pictóricos alcançados pela intervenção do artista no ato fotográfico ou na cópia final foi revista, em meados dos anos 1920, pelos movimentos modernistas da Nova Visão e Nova Objetividade, na Alemanha, e da *Straight Photography*, nos Estados Unidos que, por sua vez, passaram a valorizar exatamente as características específicas do *medium* (reprodutibilidade, verossimilhança, nitidez). Era, portanto, a qualidade de registro mecânico da fotografia – outrora renegada pelos pictorialistas por ser supostamente limitada à função de reproduzir

a realidade – que interessou estes novos movimentos em sua busca por uma arte essencialmente fotográfica.

A partir desta reconsideração do registro fotográfico com o reconhecimento das suas qualidades estéticas e artísticas para além do seu uso instrumental, salientamos no segundo capítulo a necessidade de se discutir as diferenças entre documentação e “fotografia documental” e assim o fizemos, sendo levados a uma revisão histórica que envolveu a relação entre a invenção de um gênero e a arte. Afinal, enquanto a documentação era considerada um vasto campo da produção fotográfica de caráter científico, ela foi valorizada exclusivamente pelo seu caráter informativo e por sua função de prova e testemunho visual. Contudo, quando as especificidades da fotografia foram aceitas no campo da arte, algumas produções de caráter documental se destacaram não apenas pelo seu conteúdo, mas também pela sua forma.

Nesta perspectiva, os estudos de Lugon (2011) foram importantes em nossa revisão histórica, pois eles demonstraram que, nesse contexto de aproximação entre documentação e arte, o substantivo “documento” deu lugar, no final dos anos 1920, ao adjetivo “documental”; logo, este foi um deslocamento que ampliou o entendimento sobre as possibilidades de a fotografia “como documento” descrever não apenas um estado, mas também uma qualidade, podendo então se integrar ao campo da fotografia artística. O pesquisador (LUGON, 2011, p. 29-30) observou ainda que, durante os anos 1930, este adjetivo vai se substantivar para se tornar “o documental”, elevando definitivamente esta qualidade ao grau de gênero, momento em que a literatura fotográfica passa a ter dois nomes da mesma raiz, mas com diferentes sentidos: o documento, objeto que serviria para documentar e “o documental”, gênero que se voltaria, às vezes, a esse fim, ou seja, iria se voltar não necessariamente à documentação, ao conteúdo informativo, mas, principalmente, à forma, à qualidade estética dos documentos. Lugon, então, destacou Walker Evans como aquele que melhor compreendeu esta sutil distinção e soube fazer a separação entre uma forma documental e um estrito valor testemunhal para, sob influência das obras de Eugène Atget e August Sander, produzir trabalhos segundo um modelo por ele mesmo chamado de “estilo documental”, cujas imagens caracterizam-se por composições frontais, enquadramentos frios e cuidadosamente calculados, clareza máxima, nitidez e ausência de toda marca expressiva.

De fato, boa parte das fotografias de Evans segue a linguagem impessoal dos modelos catalográficos e classificatórios adotados por Atget e Sander. Vimos que, em seu artigo *The reappearance of photography*, Evans lhes tece elogios tanto pelo respeito que tiveram pelas especificidades da fotografia quanto por suas estratégias éticas e estéticas que se apoiavam no conceito de “natureza clínica” e “exatidão” do *medium* e na ideia de distanciamento/recuo do fotógrafo em relação ao tema, visando a uma pseudoneutralidade em sua maneira de representá-lo. No chamado “estilo documental”, esta busca de um aparente apagamento do fotógrafo era, na verdade, uma das estratégias de Evans de se apropriar da simplicidade da forma documental para dar um sentido pessoal àquilo que ele via e registrava – o que conferia, portanto, uma dimensão poética e conceitual, logo, uma autoria às suas imagens.

Ainda que o termo “documental” tenha sido utilizado, *inicialmente*, para diferenciar a documentação com estrita função testemunhal de uma categoria de fotografias que poderia não ter tal função, mas exaltava mais precisamente as qualidades estéticas e formais do documento, buscamos mostrar que, a partir do final dos anos 1930, grande parte dos historiadores da fotografia relacionaram esta ideia (até então embrionária) de “fotografia documental” aos projetos reformistas desenvolvidos por Lewis Hine, pelos *concerned photographers* e ao modelo de reportagem de cunho social praticado no seio da *Farm Security Administration* (F.S.A). Ao combinar textos e fotografias que denunciavam as más condições de vida da população economicamente desfavorecida nos Estados Unidos, Hine criou uma corrente de documentação socialmente engajada por ele nomeada de “fotografia social”, a qual a história oficial da fotografia associou ao trabalho da maioria dos fotógrafos da F.S.A. Esta agência, pelo enorme volume de imagens que produziu e por seu impacto provocado nacional e internacionalmente, dominou, por sua vez, o conceito de “fotografia documental”, vinculando-o à prática da reportagem social e, conseqüentemente, atribuindo a esse gênero fotográfico uma conotação moral e política de busca pela verdade e de compromisso com o real que influenciaria os meios de comunicação impressos em franca ascensão na época, notadamente as revistas ilustradas norte-americanas e europeias, cujos modelos narrativos reverberariam na imprensa brasileira.

Com o florescimento das revistas ilustradas em meados do século XX e o seu importante papel na promoção da fotografia como meio de comunicação e no acolhimento

em suas redações dos pioneiros do fotodocumentarismo moderno, ressaltamos como as documentações sociais com abordagem engajada, juntamente com a sua vertente “humanista”, deram a tônica para o desenvolvimento do gênero “documental”.

No contexto internacional, vimos que, a partir das experiências de vanguarda na concepção de *lay-out* e na publicação de ensaios fotográficos desenvolvidas pelas alemãs *Berliner Illustrierte Zeitung* e *Müncher Illustrierte Presse*, revistas como *Life*, *Vu*, *Picture Post*, entre outras, reservavam espaços generosos para as fotografias que, por meio de linguagem realista e narrativas lineares, contavam histórias sobre fatos diversos, tornando-se uma poderosa ferramenta para transmiti-los e também construí-los (não assumidamente) segundo a sua linha editorial. Já no contexto brasileiro, destacamos as revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, nas quais os seus fotógrafos encontraram igualmente um ambiente propício para a pesquisa e o envolvimento de longo período com os seus temas, visando à produção de grandes reportagens. Se a importância da primeira deu-se pela renovação de seu projeto editorial que, realizada nos anos 1940 por Jean Manzon com base nas revistas estrangeiras, criou estratégias inovadoras e pioneiras de uso da fotografia na imprensa brasileira e valorizou a figura do repórter fotográfico, a segunda teve também de ser ressaltada nessa pesquisa, já que ousou abordar temas tabus, mesmo durante a ditadura militar, e deu liberdade e condições de trabalho aos seus fotógrafos para produzir ensaios engajados na denúncia dos problemas sociais do país.

Com este estudo sobre a relação entre documentação e fotojornalismo, percebemos que, por um lado, estas revistas promoveram a prática documental no ofício do fotojornalista e desempenharam um papel importante e fundamental para a concepção da fotografia como meio de comunicação, ampliando a produção e o uso dos documentos fotográficos em suas páginas. Por outro lado, ao se basearem no valor de autenticidade desse tipo de imagens e usarem-nas, em geral, como peças probatórias que reproduzem fielmente os acontecimentos abordados em suas reportagens, estas revistas acabaram por consolidar a “fotografia documental” como um gênero que, desde então, caracterizar-se-ia mais pela produção de ensaios factuais para a imprensa do que pelas práticas de experimentação visual mais comuns à criação artística.

Uma vez realizada uma revisão histórica, analisamos parte das obras de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto a partir da compreensão tanto do deslocamento das noções atribuídas ao documento quanto do processo de construção do

gênero documental e da mudança no entendimento dos seus sentidos ao longo do tempo. Consideramos, então, estes três artistas como pertencentes a um pequeno grupo de fotógrafos brasileiros expoentes a partir dos anos 1970 e que se iniciaram na produção fotográfica de caráter documental ligada (com exceção de Cravo Neto) ao trabalho como fotojornalista, do qual adquiriram grande experiência, para, posteriormente, afastarem-se da prática da reportagem e investirem em projetos pessoais de natureza poética e, ao mesmo tempo, engajados na documentação da realidade social no Brasil.

No estudo das fotografias de *Yanomami* (1998), demonstramos como Claudia Andujar documenta o ambiente, o cotidiano e os rituais xamânicos destes índios a partir de um processo de produção fotográfica assumidamente pessoal. Embora siga a tradição documental com registros diretos feitos com filmes preto e branco, o livro também apresenta fotografias borradas, entrecortadas e levemente desfocadas, nas quais se identificam o uso de vaselina líquida nas lentes e até de luzes artificiais para sugerir a presença de espíritos nas cenas, ou seja, para tornar visíveis aspectos invisíveis daquela cultura indígena. Além disso, as fotografias são divididas em três séries com temas distintos que dissolvem a ideia de discurso visual linear e indicial da sua narrativa para dar prioridade a uma perspectiva interpretativa do tema.

Já *Dulce sudor amargo* (1985) aborda a realidade social de Salvador por meio de imagens das suas paisagens urbanas e naturais e retratos dos seus habitantes com destaque para os moradores, notadamente prostitutas e mendigos, do Pelourinho, onde Miguel Rio Branco, num trabalho tradicional de imersão e documentação das precárias condições de vida nesse bairro, registrou-os quase sempre franca e frontalmente e, sobretudo, em estado de altivez. Contudo, foi, principalmente, na edição e montagem das imagens nas páginas que pudemos perceber como o fotógrafo revelou a dimensão artística do livro. Ao imprimir uma forma cinematográfica à sua narrativa, cuja sequência é marcada por momentos de quebra e continuidade devido à mistura de fotos de ensaios distintos e por dípticos que promovem aproximações formais (luz e cores) e articulações subjetivas entre os seus elementos constitutivos, Rio Branco abstraiu parcialmente os temas mais óbvios como prostituição e desigualdade social para, a partir de sua visão pessoal e de uma abordagem avessa às táticas de denúncia, conferir à capital baiana uma representação poética e ambígua, valorizando nas imagens (e principalmente no diálogo que elas mantêm entre si) a coexistência de sentidos contrários que se complementam e caracterizam a capital baiana.

Mario Cravo Neto, por sua vez, também concentrou o seu olhar sobre Salvador para realizar o seu livro *Bahia* (1980), registrando, principalmente, a classe pobre trabalhadora desta cidade, o que o faz dialogar com a tradição reformista da “fotografia social” e com os fotógrafos ligados à reportagem engajada. Entretanto, as fotos desta obra não apelam para a estetização da pobreza e do sofrimento nem para a representação exótica e pitoresca de temas afro-brasileiros. Ao contrário, o fotógrafo baiano documentou as belezas e mazelas naturais e humanas da sua cidade com um lirismo singular, combinando, em alguns casos, baixa velocidade de obturador e movimento da câmera para produzir imagens borradas e tremidas que destoam da maioria dos registros objetivos deste livro.

Se estas três publicações mencionadas acima, com fotografias realizadas nos anos 1960, 1970 e 1980, já indicavam o começo das experimentações de novas abordagens fotográficas que se distanciam, em parte, dos modelos convencionais de documentação praticados até essa época no Brasil, nos seus livros futuros estes fotógrafos extrapolaram os padrões clássicos do campo documental ao recorrerem a intervenções nos processos fotográficos, encenações e ressignificações simbólicas das imagens – estratégias notoriamente identificáveis e assumidas como uma maneira de combinar experimentação visual com análise e interpretação do real e, portanto, de oferecer não uma verdade, mas apenas um ponto de vista sobre ela. Assim, ao embaralhar as fronteiras entre o real e o ficcional para tratar os seus temas, os trabalhos recentes de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto evidenciaram mais fortemente a ambivalência semântica do documento fotográfico e as múltiplas possibilidades de seu uso em discursos visuais que questionam a pretensa univocidade da sua linguagem e, conseqüentemente, o seu outrora alegado caráter probatório.

Voltamo-nos, então, mais uma vez à obra de Claudia Andujar que, no começo dos anos 2000, revistou os seus arquivos e selecionou fotografias coloridas e em preto e branco produzidas em décadas anteriores, reunindo-as e retrabalhando-as para compor as séries “Territórios interiores” e “Sonhos”, que foram apresentadas na exposição e no seu livro-catálogo *A vulnerabilidade do ser* (2005). Quer pela edição, quer pelas intervenções às quais foram submetidas, estas antigas imagens de arquivo ganharam nestas séries novo vigor estético e novos sentidos após estes trabalhos de pós-produção. Na primeira, Andujar mesclou fotos dos Yanomami, na Amazônia, e de ambientes urbanos e naturais de outras regiões brasileiras, elaborando uma sequência aparentemente desconexa de imagens com

temas diferentes que, no entanto, recriam realidades vividas pela artista e expõem a abordagem conceitual do trabalho ao relacionar a vida espiritual desses índios e o mundo envolvente. A segunda é marcada pela radicalidade no processo experimental da autora que, dessa vez, utilizou-se de fusões de fotografias, *backlights* e projeções para materializar o imaginário da mitologia Yanomami e as visões descritas pelos índios após as suas experiências no transe espiritual durante os seus rituais xamânicos. Como tais visões previam destruição, morte e até o fim do mundo provocado pela ação do homem branco sobre a natureza, “Sonhos” adquiriu, além de expressiva carga poética oriunda de uma linguagem artística mista, um fortíssimo viés político, podendo ser considerado um dos trabalhos mais belos e relevantes no cenário artístico brasileiro contemporâneo.

Em seguida, mostramos como Miguel Rio Branco, em *Silent book* (1998), além de não utilizar textos introdutórios ou legendas, ainda fragmenta, justapõe e organiza objetos e corpos dentro de uma sequência que os ressignifica e os afasta da realidade espacial-temporal da qual foram fotografados. Com esta estratégia de edição e justaposição de imagens de arquivo de diferentes projetos realizados em locais e épocas distintas, o fotógrafo desconstruiu as realidades por ele testemunhadas e reconstruiu uma nova realidade por meio de uma narrativa ficcional marcada pela pluralidade temática e por um tempo e um lugar indeterminados. Nesse tempo e espaço imaginários, fragmentos do real (objetos e corpos) ganharam uma expressividade singular ao se conectarem mais por uma ligação formal e conceitual, logo poética, do que por uma relação lógica de causalidade, visando à narração linear de uma história factual por meio de imagens com significações estanques e um único tema, estável e claramente definido. Porém, a despeito da sua narrativa imaginária e da histórica busca de seu autor pela abstração temática, *Silent book* nos permite estabelecer conexões entre o mundo e as suas fotografias, já que ele promove reflexões acerca tanto de temas abstratos (medo, sexualidade, morte, luta, fé, resistência etc.), que permeiam a vida de todos nós, quanto de assuntos concretos como, por exemplo, poluição, guerra, tourada, drogas, marginalidade e, notadamente, a realidade de vida de boxeadores e prostitutas em uma academia, onde Rio Branco registrou o cotidiano do local para produzir boa parte das imagens usadas neste livro – o que o mantém, desse modo, dentro do universo da documentação.

E, por fim, completamos com *Laróyé* o segundo momento de análise dos trabalhos desta tríade de fotógrafos. Adepto do candomblé e, portanto, consciente de que mitologia

africana e realidade em Salvador se misturam, Cravo Neto produziu este que é, em nossa opinião, o seu mais emblemático livro, cujas fotografias sugerem a presença de Exu entre os seus habitantes. Buscando símbolos que remetem a esse orixá nos corpos humanos e de animais, em objetos, cores, entre outros elementos dispersos pelas ruas, mercados e praias da capital baiana, o fotógrafo não apenas documentou a cidade, mas, principalmente, interpretou, a partir dela, a origem e a relação ancestral mítica de Exu com a sociedade soteropolitana. Dessa forma, Cravo Neto uniu, de maneira inovadora, documentação e interpretação das realidades social e mitológica em Salvador mediante uma elaborada construção de metáforas visuais ambíguas que, partindo da simbologia de Exu, ressignificam situações banais do cotidiano da capital baiana. Ademais, algumas imagens de *Laróyè* são resultantes de procedimentos ficcionais e, embora colocam em xeque, de maneira mais evidente, o realismo fotográfico, este planejamento prévio das cenas ocorre muito pontualmente no livro, sendo principalmente as metáforas nas suas imagens (encenadas ou não) que não nos permitem classificá-lo com uma publicação estrita e tradicionalmente “documental”. Portanto, são elas que ampliam a noção de documentação como trabalho de reprodução do mundo visível ao tornar perceptível – pela contextualização poética do sincretismo religioso da Bahia – uma divindade invisível como Exu, entidade mítica importante e muito reverenciada no candomblé deste Estado brasileiro.

Se a capacidade da fotografia de refletir o real era uma crença tão cara às documentações de caráter científico no século XIX e ao fotojornalismo do século XX como forma de autenticidade do testemunho visual, assim como a ideia de “exatidão” desse *medium* era, por sua vez, tão importante ao “estilo documental” de Walker Evans como uma pseudoneutralidade que fundamentava o caráter autoral e artístico de suas imagens, tais conceitos de “objetividade”, “autenticidade”, “exatidão” e “neutralidade” foram, no mínimo, sacudidos por Andujar, Rio Branco e Cravo Neto. Foi necessário, então, destacar as características técnicas, estéticas e conceituais das suas obras, que não parecem estar voltadas à construção de um discurso-verdade ou de uma linguagem de aparência neutra e impessoal, e que também não apresentam um olhar sarcástico e irônico na produção de trabalhos desengajados social e politicamente. Ao contrário, estes três fotógrafos brasileiros exploraram caminhos que levaram a produções em linguagem



poética, muito expressiva e, ao mesmo tempo, engajada na documentação de temas sociais muito recorrentes na história da fotografia do país.

Assim, nossa análise indicou que, se os seus trabalhos das décadas de 60, 70 e 80 partiram de uma abordagem documental mais tradicional – mas já apresentando os primeiros sinais de desalinhamento com os cânones deste campo –, aqueles realizados (ou finalizados) nas décadas seguintes, ao subverterem claramente a noção de prova atribuída ao documento fotográfico, romperam com os padrões clássicos das documentações científicas do século XIX e também com a chamada “fotografia documental” em seu modelo mais consagrado. É preciso, contudo, ressaltar que essa ruptura não é com a documentação fotográfica em si, mas com o próprio conceito de “documental” que, a despeito da sua pluralidade de sentidos, foi associado, em seu momento-auge no final dos anos 1930, à prática da reportagem social, configurando-se como uma tentativa de confinar os mais diferentes trabalhos dentro de um gênero visto, desde então, como veículo de informação factual e que procurou estabelecer-se sobre o tripé da verdade, objetividade e credibilidade – um ideal que, no entanto, dificilmente pôde ser cumprido plenamente.

Diante desse contexto, é possível afirmar que as obras de Andujar, Rio Branco e Cravo Neto marcaram, no final do século XX, um período singular na história da fotografia brasileira, no qual as fronteiras que insistiam em restringir a documentação fotográfica ao campo da comunicação e separá-la do campo da arte foram expandidas ou mesmo implodidas e este tipo de trabalho passou, mais frequentemente, a povoar e, sobretudo, a enriquecer as paredes de museus e galerias, as coleções públicas e privadas e também as páginas de livros sofisticados – territórios que nem sempre caracterizaram-se por abrigar obras artísticas com compromisso social. Reconhecidos no cenário nacional e internacional da fotografia e da arte, estes três fotógrafos podem ser considerados pontas de lança de um movimento de renovação da linguagem fotográfica no Brasil, movimento este que soube unir postura ética e engajada na crítica social de questões relevantes da realidade do país com novas formas de documentar, as quais, flexibilizando o caráter probatório do documento, reconciliam-se, a nosso ver, com o seu significado original de ensino (*docere*), a fim de ampliar as possibilidades criativas que este sentido mais abrangente permite.

Ainda que por meio de uma criação ficcional ou imaginária, Andujar, Rio Branco e Cravo Neto produziram documentos (e narrativas) visuais que trazem consigo um

conjunto de informações sobre diferentes culturas e realidades que, uma vez analisadas e interpretadas, podem ensinar os seus espectadores ou, mais precisamente, instigá-los a se questionar sobre aquilo que eles veem. Precisamos, no entanto, distinguir o ensino em seu sentido formal de um certo tipo de ensino ao qual os trabalhos destes fotógrafos se propuseram realizar: aquele que, superando o processo pedagógico tradicional de instrução mediante a apresentação de respostas absolutas e um único caminho conclusivo, explora uma outra lógica – a poética – que não se dedica a explicar o mundo, mas sim a compartilhar experiências e visões pessoais sobre ele. Em vez de supor a verdade sobre determinado assunto, as suas fotografias estimulam a reflexão dos seus espectadores, mostrando que o processo desta forma de ensino-aprendizagem fundamenta-se na tomada de consciência; um processo, portanto, subjetivo e libertador, já que as descobertas que ele pode proporcionar não são impostas, mas alcançadas a partir dos conhecimentos e experiências de cada ser humano e a sua capacidade de relacioná-las com aquilo que veem nestas fotografias e narrativas.

Finalmente, ao colocarmos em perspectiva alguns trabalhos de fotógrafos atuantes em diferentes épocas no Brasil, comparando notadamente aqueles apresentados primeiramente em nossa revisão histórica com os analisados nos últimos capítulos sobre Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, pudemos identificar também algumas mudanças nos modelos de representação de seus personagens. Assim, a ruptura na história da fotografia brasileira que estes três fotógrafos promovem inclui ainda o afastamento tanto da visão, muitas vezes, romântica e exótica de seus predecessores (estrangeiros em sua maioria), que percorreram o território brasileiro durante a segunda metade do século XIX, quanto das abordagens, por vezes, sensacionalistas do noticiário nacional e estrangeiro sobre o país.

Andujar, Rio Branco e Cravo Neto inserem em sua atitude experimental um componente ético essencial e muito tradicional no campo da documentação: o engajamento por meio de um olhar crítico sobre a realidade e os processos de marginalização de determinados grupos sociais que, em suas imagens, são representados em estado de altivez e resistência, mesmo sendo historicamente estigmatizados e vivendo em constante situação de ameaça e opressão. Ainda que os seus temas (e causas) sejam distintos, há em seus trabalhos a busca por uma identidade nacional que faça frente à superficialidade do olhar que torna o Outro em algo exótico. Diante de uma complexa história de formação da

sociedade brasileira e seu passado colonial, estes três fotógrafos entenderam que era preciso representar o Outro livre não apenas de uma visão externa e, por vezes, estereotipada dos viajantes do século XIX, mas também de uma linguagem pretensamente objetiva e realista como a utilizada, em geral, pela imprensa internacional e brasileira com os seus registros dos dramas sociais e da violência do país. Tratou-se, então, não de captar o Outro com o auxílio da câmera fotográfica, mas de partir de um processo dialógico para construir ética e artisticamente uma representação poética dos sujeitos fotografados, sejam eles índios, negros, prostitutas, favelados, pequenos comerciantes ou moradores de rua, todos vivendo à margem de um sistema dominante e opressor que impera até os dias atuais no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. Os Yanomami. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos**: guia das ruas e dos mistérios de Salvador. 19<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins, 1970.
- \_\_\_\_\_. Canto de amor à Bahia. In: CRAVO NETO, Mario. **Bahia**. Salvador: Raízes, 1980.
- ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. **Amazônia**. Ed. Praxis, São Paulo, 1978.
- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A vulnerabilidade do Ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Marcados**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. **No lugar do outro**: Claudia Andujar. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2015.
- AQUINO, Livia Afonso. **Imagem-poema**: a poética de Miguel Rio Branco. 2005. Dissertação (Mestrado) –, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2005.
- ARAGO, François Dominique. Report. In: Alan Trachtenberg (ed.) **Classic Essays on Photography**. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, p. 15-25.
- AZEVEDO, Maria Stella. **Meu tempo é agora**. São Paulo: Oduduwa, 1993.
- AZEVEDO, Orlando. O olhar da luz. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998, p. 3.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé na Bahia**: rito nagô. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 91-107.
- BISILLIAT, Maureen. **Cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Fotografias**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.
- BOUSSO, Daniela. Daniela Bousso entrevista Miguel Rio Branco. In: RIO BRANCO, Miguel; BOUSSO, Daniela; SANTOS, Angela (Orgs.). **Maldicidade**: marco zero. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som de São Paulo; Governo do Estado de São Paulo, 2012.

BRANDÃO, Eduardo e MACHADO, Álvaro. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRILL, Stefania. Mario Cravo Neto: poeta e escultor da luz. **Revista Iris Foto**, n. 393, p. 24-31, jun. 1986.

CAMARGO, Denise Conceição Ferraz de. **Imagética do candomblé**: uma criação no espaço mítico-ritual. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

CANONGIA, Ligia. Sobre a cor e a luz. In: RIO BRANCO, Miguel. **Out of nowhere**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. Texto de abertura. In: CRAVO NETO, Mario. **Na terra sob meus pés**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. (p. 9-15).

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas; Contra Capa Livraria, 2009.

CARBONCINI, Ana. Em busca de uma essência. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998, p. 4-6.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHIODETTO, Eder. **Miguel Rio Branco conversa com Eder Chiodetto**. In: SEMANA EPSON FNAC, 2007, São Paulo. Disponível em: <<https://goo.gl/sHPc3M>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

\_\_\_\_\_. **Geração 00: A nova fotografia brasileira**. Eder Chiodetto (Org.). Edições Sesc, São Paulo, 2013.

CHRISTENSEN, Eva. Uma conversa entre mãe e filho. In: CRAVO NETO, Mario. **Butterflies and zebras**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. (p. 155-179).

COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da Nação**: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 261-292.

\_\_\_\_\_. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, 1998, p. 138-159.

\_\_\_\_\_. Ensaio: Thomas Farkas. In: DERENTHAL, Ludger, TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Modernidades fotográficas: 1949-1964**. São Paulo: IMS, 2013, p. 26-31.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Ed. WMF Martins Fontes, São Paulo, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

CRAVO, Christian. *El extraño hijo de la casa*. In: CRAVO NETO, Mario. **Mitos y ritos**. Madrid: PhotoEspaña; La Fabrica, 2015. (p. 91-94).

CRAVO JUNIOR, Mario. A Bahia: o paraíso sempre desejado. In: CRAVO NETO, Mario. **O tigre do Dahomey: a serpente de Whydah**. Salvador: Áries, 2004. (p. 14).

CRAVO JUNIOR, Mario; CRAVO NETO, Mario. **Cravo: esculturas de Mário Cravo**. Salvador: Áries, 1983.

CRAVO NETO, Mario. *On the subway*. **Camera 35**, Nova Iorque, *March*, 1972.

\_\_\_\_\_. **Bahia**. Salvador: Raízes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Mario Cravo Neto**. Salvador: Áries, 1995.

\_\_\_\_\_. **Laróyè**. Salvador: Áries, 2000.

\_\_\_\_\_. *The eternal now*. Salvador: Áries, 2002.

\_\_\_\_\_. **O tigre do Dahomey: a serpente de Whydah**. Salvador: Áries, 2004.

\_\_\_\_\_. *Butterflies and zebras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

\_\_\_\_\_. *Mitos y ritos*. Madrid: PhotoEspaña; La Fabrica, 2015.

DEPARDON; Raymond; BERGALA, Alain. **Correspondance newyorkaise. Les absences du photographe**. Paris: Libération/L'Étoile, 1981.

DERENTHAL, Ludger; TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Modernidades fotográficas: 1949-1964**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2013.

DOBAL, Susana. Ficção e encenação na fotografia contemporânea. In: DOBAL, Susana e GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteira e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DUARTE, Paulo Sergio. Pele do Tempo. In: RIO BRANCO, Miguel. **Pele do tempo**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

DUFOUR, Diane. Introduction. In: DUFOUR, Diane (Org). **Images à charge: La construction de la preuve par l'image**. LE BAL/Éditions Xavier Barral, 2015, p.5-7.

EVANS, Walker. *The Reappearance of Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980, [1931], p. 185-188.

\_\_\_\_\_. **American Photographs**. 75. Ed. The Museum of Modern Art, New York, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]**. São Paulo: Cosac& Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Rubens Fernandes Junior entrevista Claudia Andujar** durante o II Fórum Latino-Americano de Fotografia. São Paulo, 20 de outubro de 2010. <http://www.forumfoto.org.br/edicoes-antiores/>, último acesso 10/10/2013 às 20h.

\_\_\_\_\_. **Mario Cravo Neto: fotografia como ritual**. In: CRAVO NETO, Mario. **Butterflies and zebras**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. (p. 238-261).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: Fotografia e Verdad**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Forense Universitária, 2ª ed, Rio de Janeiro, 1986.

FRANK, Robert. **The Americans**. Editora Steidl - National Gallery of Art, Washington, 2008.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

GAUTRAND, Jean-Claude. Looking at others: humanism and neo-realism. In: FRIZOT, Michel. **The new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 613-640.

GRIERSON, John. First Principles of documentary. In: FORSYTH, Hardy (ed.). **Grierson on documentary**, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp.145-156.

\_\_\_\_\_. Flaherty's Poetic *Moana*, The New York Sun, 8 de fev. In: LEWIS, Jacobs (ed.). **The documentary tradition**, 2ª ed, New York, London, W.W. Norton & Company 1979, pp. 25-26.

GUNTHER, André; POIVERT, Michel (Orgs.). **L'art de la photographie**. Paris: Citadeles e Mazenod, 2007.

GURAN, Milton. A 'fotografia eficiente' e as ciências sociais. In: ACHUTTI, Luiz E. R. (Org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1998. (p. 87-99).

HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz**: fotografia brasileira contemporânea. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. (Confluência de Culturas, 46ª Feira do Livro de Frankfurt).

\_\_\_\_\_. **Eternamente agora**: tributo a Mario Cravo Neto. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. (Catálogo da exposição Eternamente agora: tributo a Mario Cravo Neto).

HINE, Lewis. Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift, 1909. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980, p. 109-114.

HOLMES, Oliver Wendell. The Stereoscope and the Stereograph. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980, [1859], p. 71-82.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KELLER, Alfred. J. **Dicionário Michaelis Alemão-Português** – São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2009.

KEENAN, Thomas. What Is a Document? An Exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl. In: **Aperture Magazine: Documentary, Expanded**. Issue #214, Spring, 2014, p. 59-64.

KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO, José Mariano. **Miguel Rio Branco**: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

KOPENAWA, Davi. A Casa. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.



\_\_\_\_\_. **Realidade e Ficções na trama fotográfica**. Cotia, São Paulo: Atelier Editorial, 2002a.

\_\_\_\_\_; ENTLER, Ronaldo. Fotografia brasileira: nova geração. **Photo**, n. 329, abr. 1996. Disponível em: <<http://goo.gl/oifMXf>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

\_\_\_\_\_; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um olhar sobre o Brasil**: a fotografia na construção da imagem da nação (1833-2003). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996. p. 535-549.

LEBART, Luce. Alphonse Bertillon: La photographie métrique de scènes de crime. In: DUFOUR, Diane (Org). **Images à charge**: La construction de la preuve par l'image. Paris: LE BAL/Éditions Xavier Barral, 2015, p.17-35.

LEFFINGWELL, Edward. Prefácio. In: CRAVO NETO, Mario. **Laróyè**. Salvador: Áries, 2000.

LEITE, Marcelo Eduardo. **O fotojornalismo [autoral] de uma revista**. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br>.

LEMOS, Fernando Cerqueira. Para o fotógrafo, o livro é uma etapa indispensável. **Folha de São Paulo**, 6 jun. 1980. (Seção Artes Visuais).

LOPES, Jonas. Memórias de Nova York. **Revista Zun**, n. 5, p. 10-27, out. 2013.

LUGON, Olivier. L'esthétique du document. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel (Orgs.). **L'art de la photographie**. Paris: Citadeles e Mazenod, 2007. p. 357-422.

\_\_\_\_\_. **Le Style documentaire**: D'August Sander à Walker Evans, 1920- 1945, Paris: Macula, 3<sup>a</sup> ed., Paris, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984. (Col. Primeiros Vôos).

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MASSI, Augusto, BRANDÃO, Eduardo e MACHADO, Álvaro. Poesia, pintura e fotografia. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado**: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, jan-jun. 2008, p. 33-50.

MCCAUSLAND, Elizabeth. **Photographic Books**. The Complete Photographer, 1942.

MEDEIROS, José. **Candomblé**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2009.

MENDONÇA, Adriana Aparecida. **Laróyè**: Exu na obra de Mario Cravo Neto. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

MESQUITA, Ivo. Prefácio. In: CRAVO NETO, Mario. **Butterflies and zebras**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. (p. 4-5).

MNOOKIN, Jennifer L. L'image de la vérité: la preuve photographique et le pouvoir de l'analogie. In: DUFOUR, Diane (Org). **Images à charge**: La construction de la preuve par l'image. LE BAL/Éditions Xavier Barral, 2015 p.9-15.

MORIN, Edgar. **Palestra L'esthétique et l'art d'un point de vue d'une anthropologie complexe**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 04 maio 2016.

MOURA, Diógenes. Exu revelado. **República**, São Paulo, ano 4, n. 48, out. 2000.

\_\_\_\_\_. A manhã do dia seguinte: o amor. In: CRAVO NETO, Mario. **Butterflies and zebras**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p. 14-23.

NAVARRO, Pedro. Discurso, História e Memória: contribuições de Michel Foucault aos estudos da mídia. In: TASSO, Ismara. (org.) **Estudos do Texto e do Discurso: Interfaces entre Lingua(gens), Identidade e Memória**. São Carlos: Claraluz, 2008.

NESBIT, Molly. Photography and history: Eugène Atget. In: FRIZOT, Michel. **The new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 398-409.

NEWHALL, Beaumont. **Documentary Approach to Photography**. Parnassus, vol. 10, n.3, mars, 1938.

NOGUEIRA, Thiago. Texto de apresentação. In: ANDUJAR, Claudia. **No lugar do outro**: Claudia Andujar. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2015.

OLIVEIRA, Moracy R. de. Rio Branco, polêmico, instigante. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 03 nov. 1980.

PAPAGEORGE, Tod. **Walker Evans and Robert Frank**: an essay on influence. 1981. New Haven: Yale University Art Gallery, 1981. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2010/07/theory-walker-evans-and-robert-frank.html>>. Acesso em: 03 set. 2015.

PEDROSA, Adriano. *Real poetry*. In: RIO BRANCO, Miguel. **Entre els ulls**. Barcelona: Fundación La Caixa, 1999.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro**: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**, vol. 2, Ed. SENAC, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Claudia Andujar**. Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 1ª Ed. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2008a. (Coleção Fotografia de Bolso).

PLASENCIA, Clara. **Arquivo universal. A condição do documento e a utopia fotográfica moderna**. Guia da exposição. Trad. Nuño Abreu. Barcelona/Lisboa: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Centro Cultural de Belém, 2008/2009.

POE, Edgar Allan. The Daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980 [1840], p.37-38.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

\_\_\_\_\_. La volonté de L'art. In: GUNTHER, André e POIVERT, Michel (Orgs). **L'art de la photographie**. Paris Citadeles e Mazenod, 2007.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998.

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, jun.-ago. 2001a.

\_\_\_\_\_. **Segredos guardados**. Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortitz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. (Orgs.). **O universo de Jorge Amado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (v. 1, p. 46-61).

RIIS, Jacob A. **How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York**. New York: Hill and Wang, 1957.

RIO BRANCO, Miguel. *The women of Maciel*. **Aperture Magazine**, n. 92, Fall 1983.

\_\_\_\_\_. **Dulce sudor amargo**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

\_\_\_\_\_. **Out of nowhere**. Texto de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. **Silent book**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

\_\_\_\_\_. **Miguel Rio Branco**. Ensaio de David Levi Strauss. Posfácio de Lélia Wanick Salgado e Sebastião Salgado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Entre els ulls*. Textos de Adriano Pedrosa e Marta Gili. Barcelona: Fundació La Caixa, 1999.

\_\_\_\_\_. *Plaisir la douleur*: Miguel Rio Branco. Paris: Éditions Textuel, 2005.

\_\_\_\_\_. **Miguel Rio Branco**: Ponto Cego. Porto Alegre: Imago, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Relato de uma peça em quase constante mutação**. 2012b. Disponível em: <<http://goo.gl/yghosz>>. Acesso em: 19 abril 2016.

\_\_\_\_\_. **Maldicidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIO BRANCO, Miguel; BOUSSO, Daniela; SANTOS, Ângela (Orgs.). **Maldicidade**: marco zero. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som de São Paulo; Governo do Estado de São Paulo, 2012.

RITCHIN, Fred. Close witnesses: the involvement of the photojournalist. In: FRIZOT, Michel. **The new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 590-611.

ROBINSON, Henry Peach. Idealism, Realism, Expressionism. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980, [1896], p. 91-98.

RODRIGUES, Rogério Rosa. A morte no front: representações de guerra na fotografia. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 8., 2008, Vitória. Espírito Santo: ANPHLAC, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/I7jeR4>>.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O Conceito de documento arquivístico frente à realidade digital**: uma revisão necessária. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense, 2011.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. 4. ed. New York: Abbeville Press, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2009.

RUBIO, Olivia Maria. *Mitos y ritos*. In: CRAVO NETO, Mario. **Mitos y ritos**. Madrid: PhotoEspaña; La Fabrica, 2015. (p. 7-13).

SAGREDO, Félix Fernández; IZQUIERDO, José Maria Arroyo. Reflexiones sobre “documento”: palabra/objeto (I): **Boletín Millares Carlo**, n. 5, p. 161-198, 1982.

Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1448715>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

SANDER, August. **People of the 20th Century**. Paris: Éditions de La Martinière, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SEGALLA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco. **Revista do Patrimônio Histórico Nacional**, n. 27, 1998, p. 62-87.

SENRA, Stella. O último círculo. In: ANDUJAR, Claudia. **Marcados: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIZA, Tereza. **Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza**. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2010. (Colección Conversaciones con Fotógrafos, p. 87-127).

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SODRÉ, Euriclésio Barreto. **Laróyè: uma poética de Exu em Mario Cravo Neto**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Bahia, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STEYERL, Hito. What Is a Document? An Exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl. In: **Aperture Magazine: Documentary, Expanded**. Issue #214, Spring, 2014, p. 59-64.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do Sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas: Editora da UNICAMP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio**. História, ciências, saúde – Manguinhos – Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro, 2011.

TAVARES, Ildásio. O mágico e a magia. In: CRAVO NETO, Mario. **O tigre do Dahomey: a serpente de Whydah**. Salvador: Áries, 2004. (p. 10-11).

TORAL, André. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 38, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/dlhPx0>>.

TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubas na África e no Novo Mundo. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nota sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: EDUSP, 2012.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VLADI, Nadja; MENDONÇA, Tatiane. O fotógrafo está nu. **Muito**, Revista semanal do grupo A Tarde, n. 53, p. 10-21, abr. 2009.

WESTERBEC, Colin. On the road and in the street: the post-war period in the United States. In: FRIZOT, Michel. **The new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 640-659.

WEAVER, Mike. Artistic Aspirations: The lure of fine art. In: FRIZOT, Michel. **The New History of Photography**. Köln: Könemann, 1998.

ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos. **Estudos Avançados**, v. 13, n. 13, p. 105-113, ago. 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/b7u4TB>>. Acesso em: 05 ago. 2014.